



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere Moderne (LM)
Classe LM-10

Tesina di Laurea

Narrazioni incantate: il realismo magico in Italo Calvino e Gabriel García Márquez

Relatore
Prof. Marco Malvestio

Laureando
Giacomo Candoni
n° matr.2035245 / LM

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Introduzione	p. 2
I – Tra realismo e realismo magico	p. 4
Realismo: un concetto complesso	p. 4
Realismo: una breve storia	p. 5
Il realismo secondo Auerbach	p. 7
Il fantastico letterario	p. 13
Realismo magico: una panoramica generale	p. 15
II – Un’ascensione ribelle tra magia e realtà: <i>Il barone rampante</i>	p. 20
La vita	p. 20
In principio era un’immagine	p. 23
<i>Il barone rampante</i>	p. 24
Cosimo e la storia	p. 35
Cosimo e l’amore	p. 38
Ombrosa e le città calviniane	p. 42
Considerazioni finali su <i>Il barone rampante</i>	p. 44
III – L’eccezionale nell’ordinario: <i>Cent’anni di solitudine</i>	p. 46
La vita	p. 46
Il realismo magico nella letteratura latino-americana	p. 47
<i>Cent’anni di solitudine</i>	p. 50
<i>Cent’anni di solitudine</i> e la storia	p. 59
<i>Cent’anni di solitudine</i> e l’amore	p. 65
Macondo	p. 72
Considerazioni finali su <i>Cent’anni di solitudine</i>	p. 73
Conclusione	p. 76
Bibliografia	p. 79

Introduzione

Se alzi un muro, pensa a ciò che resta fuori!

Italo Calvino, *Il barone rampante*, 1957

Le cose hanno vita propria, si tratta soltanto di risvegliargli l'anima.

Gabriel Garcia Márquez, *Cent'anni di solitudine*, 1967

Ne *Il barone rampante* il protagonista Cosimo Piovasco Barone di Rondò invita a riflettere su tutto ciò che rimane interdetto alla vista in seguito alla costruzione di un muro, mentre in *Cent'anni di solitudine* Melquíades sostiene che ogni oggetto ha un'anima in grado di prendere vita. Il muro di cui parla Cosimo può essere interpretabile come quello del realismo, che preclude infinite occasioni di scoperta, garantite invece dalla magia che consente di risvegliare l'anima delle cose: realismo e magia sono le due possibilità letterarie che fuse insieme danno vita al mondo del realismo magico, capace grazie ai suoi connotati meravigliosi di proporre la realtà da nuovi punti di vista, consentendo anche a chi è più restio a viaggiare con la fantasia a scoprire le magie che nasconde la quotidianità.

Il presente lavoro riguarda dunque un'analisi delle caratteristiche e dei tratti distintivi della corrente letteraria del realismo magico, corrente capace di abbattere i muri della realtà e di risvegliare l'anima delle cose, analizzata attraverso un'analisi comparata di due opere ascrivibili a questo ramo della letteratura del Novecento: *Il barone rampante* (1957) di Italo Calvino e *Cent'anni di solitudine* (1967) di Gabriel García Márquez. L'obiettivo finale è quello di mettere in risalto un modo letterario che spesso stenta a trovare una collocazione precisa, ma che ha garantito il successo editoriale di molte opere, in particolare nella seconda metà del XX secolo. Proprio in questo senso si è dunque ritenuta efficace l'esplorazione del suo uso da parte di due maestri della letteratura come Italo Calvino e Gabriel García Márquez, abili nel trasformarlo in un potente strumento narrativo capace di esplorare la complessità dell'esperienza umana, transcendendo i confini del reale per rivelare le verità nascoste della nostra esistenza.

La tesi è articolata in tre capitoli. Nel primo - *Tra realismo e realismo magico* - si è ritenuto utile fornire nel paragrafo iniziale le coordinate del genere del realismo, non sempre facilmente intuibili a causa della vaghezza dei suoi confini. Per rinforzarli si è dunque considerato opportuno tracciare una panoramica storica del genere partendo dalle

idee di Aristotele e Platone per seguirne le evoluzioni fino alla contemporaneità. Un aiuto importante in tal senso è fornito da *Mimesis*, testo cardine della critica letteraria del Novecento nel quale il filologo tedesco Erich Auerbach prova a tracciare un *fil rouge* che leghi i principali cambiamenti nella rappresentazione della realtà in ambito letterario nel corso della storia. Segue poi un approfondimento sul modo fantastico e su quello gotico, due delle molte possibili declinazioni della rappresentazione della realtà in letteratura proposte da Auerbach. Nel paragrafo dedicato sono dunque trattati i contenuti e le procedure formali che accomunano i testi che interpretano la realtà seguendo queste due vedute. Il capitolo si conclude con la presentazione del realismo magico, analizzato nella sua evoluzione storica a partire dalla definizione che ne dà Angel Flores basandosi sui testi degli autori latinoamericani, per poi scoprire come le sue caratteristiche sono state impiegate nel panorama internazionale e nazionale italiano. Di queste caratteristiche Wendy Faris offre un sommario nel suo saggio e che sono un efficace riassunto per chiarire quanto approfondito precedentemente.

Il secondo capitolo è riservato a Italo Calvino e a *Il barone rampante*, secondo racconto del ciclo araldico *I nostri antenati*. L'analisi del romanzo è preceduta da una breve biografia di Calvino e da un paragrafo in cui è presentato il processo creativo che presiede alle opere dell'autore torinese, che si generano sempre da un'immagine che si presenta nella sua mente. Gli avventurosi episodi della vita di Cosimo sono poi presentati sia attraverso un'analisi fedele all'ordine cronologico con cui si susseguono sia attraverso un'analisi tematica che abbraccia due costanti che fanno da sfondo alle peripezie del protagonista: l'amore e la storia. Il paragrafo conclusivo è infine destinato ad un approfondimento della città di Ombrosa e di alcune delle città del testo *Le città invisibili* in cui si possono ravvisare elementi afferenti alla sfera magico-realista.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato a Gabriel García Márquez e in particolare a *Cent'anni di solitudine*, opera che l'ha reso noto a livello internazionale. I contenuti magico-realisti sono qui approfonditi, come nel capitolo precedente, sfruttando come faro anche due temi universali quali l'amore e la storia. Nel villaggio di Macondo, di cui sarà esaminato il ruolo attivo che riveste negli sviluppi della trama, eventi straordinari si intrecciano alla realtà quotidiana, accettati come parte integrante di essa e per questo mai messi in discussione.

Capitolo I

Tra realismo e realismo magico

Realismo: un concetto complesso

Lo scrittore francese Michel Houellebecq sostiene che “vivere senza leggere è pericoloso, ci si deve accontentare della vita, e questo comporta notevoli rischi”¹ e personalmente sono d’accordo con quest’affermazione dal momento che la lettura apre infiniti varchi verso mondi diversi da quello in cui siamo immersi e che viviamo sempre più in maniera distaccata. Il principale genere che viene in soccorso al lettore che vuole cercare una via di fuga, pur rimanendo sempre ancorato alla quotidianità è quello del realismo, che “come la realtà, è multiplo ed evanescente.”² Proprio per questa sua connotazione “il territorio del realismo appare talmente vasto e multiforme, talmente costellato di ostacoli e trabocchetti che qualunque tentativo di ‘fare il punto’ sembrerebbe destinato a un fallimento preventivo”³. La difficoltà maggiore consiste infatti nell’“irrisolta, sempre reversibile tensione tra l'occhio fisico e l'occhio interiore, nell'incapacità di tracciare con chiarezza i confini del visibile [...] e di stabilire che cosa è ‘reale’ e cosa non lo è”⁴.

Le complicazioni che emergono quando si tenta di fornire una definizione del termine sono testimoniate dalle opinioni simili, ma mai del tutto concordanti, fornite da filologi e critici letterari nel corso del tempo. Roman Jakobson, ad esempio, afferma che il realismo è “una corrente che si è posta il fine di riprodurre la realtà nel modo più fedele possibile e che aspira al massimo della verosimiglianza: definiamo realiste le opere che ci sembrano verosimili, fedeli alla realtà”⁵.

Sulla stessa linea si muove la riflessione di Erich Auerbach che sostiene che il realismo è “la rappresentazione della vita quotidiana, in cui di questa vengano esposti con serietà i problemi umani e sociali o perfino gli sviluppi tragici”⁶. L’ungherese György

1 Michel Houellebecq, *Piattaforma nel centro del mondo*, Milano, Bompiani, pp. 79-80

2 Nelson Goodman, *Realism, Relativism, and Reality in New Literary History*, Vol. 14, No. 2, On Convention: II (Winter, 1983), Baltimora, Johns Hopkins University Press, p. 272 [originale inglese: Realism, like reality, is multiple and evanescent]

3 Federico Bertoni, *Realismo e letteratura – Una storia possibile*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, p. VII

4 *Ivi.*, p. 16

5 Roman Jakobson, *I formalisti russi a cura di Tzvetan Todorov*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, p. 98

6 Erich Auerbach, *Mimesis vol. 2*, Torino, Einaudi, p. 96

Lukács invece, pur concordando sull'aderenza alla realtà, specifica che il realismo "trascende il piano della vita quotidiana"⁷.

A margine di una rassegna di varie definizioni critiche di realismo, Federico Bertoni sottolinea proprio come nessuno sia riuscito ad imporre "una visione univoca e condivisa della nozione di realismo, che a ogni nuovo intervento, nel corso di un dibattito critico intenso e polemico, ha visto moltiplicare le proprie articolazioni interne, in un processo dilagante e onnivoro di stratificazione progressiva"⁸. Per provare a dipanare questa complicata matassa potrebbe essere utile ripercorre a grandi linee le tappe che hanno portato alla nascita e alla diffusione del genere.

Realismo: una breve storia

Un utile punto di partenza per riavvolgere il nastro della storia è la definizione del critico letterario inglese George Becker, secondo cui il realismo è una "formula artistica che, in base a una determinata concezione della realtà, tenta di presentarne un simulacro sulla base di regole più o meno fisse"⁹. Il termine chiave è "simulacro", che rimanda all'idea di un'imitazione che proprio in quanto tale non potrà mai combaciare del tutto con la realtà esterna.

Il concetto di imitazione è un concetto cardine nella sfera del realismo e affonda le proprie origini nell'antica Grecia, quando indicava le danze, le musiche e i canti dei sacerdoti impegnati nei riti del culto dionisiaco. In questa prima accezione si riferisce dunque "ad una funzione antropologica primaria dell'essere umano, riconosciuta tanto da Platone quanto da Aristotele: l'attitudine naturale [...] a mimare le azioni e i discorsi degli altri uomini o i comportamenti degli animali"¹⁰.

Il primo ha tuttavia una visione negativa del termine, dal momento che la *mimesis* fa nascere "una proliferazione di immagini e riflessi, doppi e simulacri, in un sistema politico in cui ogni elemento dovrebbe essere stabile, identico a sé stesso, iscritto in un ruolo preciso e dedito a un'unica, esclusiva attività"¹¹. Nella concezione di Platone l'imitazione viene dunque condannata proprio perché produce confusione tra i ruoli,

⁷ György Lukács, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, p. 186

⁸ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura – Una storia possibile*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, p. 30

⁹ George Becker, *Modern Realism as a Literary Movement, in Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, Princeton University Press, p. 36.

¹⁰ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura – Una storia possibile*, Torino, Einaudi, pp. 37-38

¹¹ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura – Una storia possibile*, Torino, Einaudi, p. 43

riflettendo l'immagine di una realtà illusoria, sfaccettata e dai molteplici riflessi che generano di conseguenza un allontanamento dalla verità.

L'idea di Aristotele è invece meno pessimistica poiché l'imitazione è un atto compiuto consapevolmente da chi scrive, è una “naturale, immanente, ‘laica’ facoltà umana che procura piacere e produce conoscenza”.¹² Il poeta inoltre non deve agire da storico, ma da artigiano, attraverso un lavoro di cernita e rielaborazione, reinventando la realtà “secondo un ordine possibile, che traduce la casuale e indifferenziata molteplicità dei fenomeni in una struttura delimitata, coerente e significativa”¹³. In questo caso l'aggettivo chiave è ‘possibile’, che segnala il fatto che l'opera letteraria contenga riferimenti ad una realtà concreta, ma non necessariamente esistente, testimonianza di come Aristotele avesse già percepito che il “vero letterario” non può coincidere con il “vero della natura”¹⁴.

L'intuizione dell'allievo di Platone troverà terreno fertile per trasformarsi in una vera e propria tendenza letteraria soltanto nel XVIII° secolo, in concomitanza con l'affermazione della borghesia “come classe sociale egemone e al conseguente definitivo superamento della tradizionale divisione degli stili (sublime, mediocre, umile), che aveva relegato nell'ambito dei generi minori ogni rappresentazione troppo esplicita della realtà o della vita degli umili.”¹⁵

Per essere più precisi dal punto di vista lessicale, geografico e temporale, “‘realistica’ è chiamata comunemente la letteratura teatrale e narrativa che ha il suo luogo d'origine e il suo centro di irradiazione in Francia, la sua fioritura nel periodo tra il 1830 e il 1870 e il suo massimo artista in Honoré de Balzac.”¹⁶ Dalla Francia il realismo si diffonde poi in tutta Europa e tra gli autori principali si possono annoverare Alessandro Manzoni, che con il *Fermo e Lucia* può essere considerato il precursore del genere in Italia, Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj e Georg Büchner. Nel realismo dell'ultimo Ottocento assumono sempre maggior rilievo i problemi sociali, anche sulla spinta del diffondersi dell'ideologia socialista e, come afferma Friedrich Engels, l'obiettivo

¹² *Ivi.*, p. 49

¹³ *Ivi.*, p. 51

¹⁴ Honoré de Balzac, *Prefazione alla prima edizione del Cabinet des Antiques (1839)*, in *ID.*, *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, a cura di M. Bongiovanni Berliani, Firenze, Sansoni, p. 162.

¹⁵ Enciclopedia Treccani on line, consultato il 2 aprile 2024, <https://www.treccani.it/enciclopedia/realismo>

¹⁶ Enciclopedia Treccani on line, consultato il 3 aprile 2024, <https://www.treccani.it/enciclopedia/realismo>

primario non è “la riproduzione fedele di caratteri tipici in circostanze tipiche”¹⁷, quanto l’individuazione delle tendenze della società in una determinata fase storica attraverso l’analisi dei suoi tratti caratteristici. Nel tardo Ottocento la rappresentazione della realtà in letteratura si evolverà nelle forme del naturalismo (Émile Zola) e del verismo (Giovanni Verga), mentre il realismo in quanto tendenza letteraria si svilupperà in altre declinazioni, come quella del realismo socialista, del neorealismo e del realismo magico.

Il realismo secondo Auerbach

Per chiarire meglio questa fugace panoramica sull’evoluzione del realismo ritengo appropriato approfondire *Mimesis*, pilastro della letteratura novecentesca in cui il filologo tedesco Erich Auerbach analizza i cambiamenti nella rappresentazione della realtà nella letteratura nel corso dei secoli. Partendo da Omero, passando per Dante e Cervantes, giungendo fino a Proust e Flaubert, Auerbach si avvale dunque del metodo comparativo per mettere in luce differenze e continuità nell’imitazione del reale in epoche diverse. Sin dall’analisi dell’*Odissea*, primo dei testi esaminati in *Mimesis*, pone in risalto una distinzione basilare, da tenere necessariamente in considerazione al momento dell’approccio con un testo realista. Commentando il poema del cantore greco afferma infatti che “quanto egli esponeva non mirava [...] in primo luogo alla ‘realtà’ e se pur anche gli riusciva, ciò era pur sempre mezzo e non scopo; mirava invece alla verità.”¹⁸

Un testo realista non è dunque sempre una rappresentazione fedele della realtà, ma ha come obiettivo principale la diffusione di un messaggio oggettivo e autentico, anche a costo di edulcorare la realtà e di renderla meno reale e più realistica. D’altro lato, proprio per la necessità che sente di dover essere fonte di verità, Omero “non ha alcun ritegno a immettere il realismo quotidiano nella sublimità tragica”¹⁹, anticipando la rottura della regola classica della separazione degli stili di cui saranno protagonisti Stendhal e Balzac secondo cui “la pittura realistica del quotidiano è inconciliabile col sublime e trova il suo posto soltanto nel comico.”²⁰ Quest’aspetto impedisce all’*Odissea* di essere lo scritto dell’antichità più vicino ad una moderna concezione della rappresentazione realistica, un primato che spetta al *Satyricon* di Petronio.

¹⁷ <https://broadviewpress.com/socialist-circle-1880s-london-engels-city-girl/> Erich Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, p. 25g

¹⁸ Erich Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, p. 16

¹⁹ *Ivi.*, p. 25

²⁰ *Ivi.*, p. 26

Auerbach analizza in particolare l'episodio noto come 'Cena di Trimalcione', che offre una descrizione precisa e articolata dell'ambiente sociale, un'accuratezza che non si riscontra in altri generi classici. Come spiega il filologo tedesco, la commedia "ci dà l'ambiente sociale in modo molto più generico e schematico, in luoghi e tempi imprecisi"²¹, la satira si limita alla critica di vizi specifici, mentre il romanzo è "impossibile considerarlo imitazione della vita quotidiana del tempo"²² a causa della presenza di brani che descrivono incantesimi, magie e creature mitologiche. Tuttavia, nemmeno il realismo petroniano può essere considerato perfettamente aderente alla definizione moderna del termine poiché la realtà bassa è rappresentata comicamente, senza che ci sia un approfondimento problematico, a differenza della letteratura moderna in cui "ogni personaggio, ogni avvenimento, può venire dall'arte imitativa trattato seriamente, problematicamente e tragicamente."²³

Auerbach riscontra una simile assenza di problematicità anche in un testo che inizia a circolare oltre mille anni dopo il *Satyricon*: la *Chanson de Roland*. Partendo dal brano in cui Orlando viene nominato a capo della retroguardia nell'esercito franco evidenzia infatti che "l'argomento del canto di Orlando è limitato e per i suoi personaggi non esiste nulla di problematico [...]; la cornice è così angusta e rigida che non è quasi possibile che sorga problematicità o tragicità; non vi sono conflitti che meritino l'attributo di tragico."²⁴ Questa forma rigida, circoscritta e schematica è determinata anche dal fatto che le *chanson de geste* e le epopee eroiche avessero una natura preminentemente storico-politica, inclinazione poi abbandonata dal romanzo di corte che avrà di conseguenza un rapporto diverso con il mondo oggettivo-reale.

Un primo tratto distintivo riguarda la maggiore agilità dei testi, garantita da uno stile naturale che consente una lettura scorrevole e disinvolta. Il distacco dalla tematica prettamente politica consente inoltre la rappresentazione di un ambiente, quello della società cavalleresca, più vario e denso di quello delle *chanson de geste*, con "il realismo cortese che dà un quadro di vita molto ricco e saporito di un unico cetto; un cetto che si distanzia dagli altri ceti contemporanei."²⁵ L'isolamento e la distanza dagli altri ceti non vanno però di pari passo con una vera e propria divisione degli stili, "in quanto il romanzo

²¹ *Ivi.*, p. 34

²² *Ibid.*, p. 34

²³ *Ivi.*, p. 35

²⁴ *Ivi.*, pp. 115-116

²⁵ *Ivi.*, p. 139

cortese non conosce uno ‘stile alto’, cioè una differenza di livello nell’espressione”²⁶ dal momento che “l’ottonario rimato si adatta [...] a ogni argomento e ad ogni piano del sentimento o del pensiero”²⁷: un aspetto questo che ne impedisce un ingresso a pieno titolo nel mondo del realismo. A questo si aggiunge l’atmosfera fiabesca delle narrazioni che dà vita ad un “mondo cavalleresco delle meraviglie”, creato su misura per garantire il raggiungimento del vero significato della vita ideale cavalleresca, ovvero l’affermazione del cavaliere attraverso l’avventura. All’avventura e ai duelli si accompagna l’amore platonico per le dame, un amore che tuttavia “porta lontano dalla realtà concreta del mondo”²⁸, a conferma del fatto che “la civiltà cortese era decisamente sfavorevole allo sviluppo d’un’arte letteraria che cogliesse la realtà nella sua piena ampiezza e profondità.”²⁹

Avanzando di diversi decenni, una tappa fondamentale è rappresentata dal *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, uno dei romanzi più influenti della letteratura mondiale. In questo capitolo Auerbach ricordare che l’obiettivo di *Mimesis* è la ricerca della “rappresentazione della vita quotidiana, in cui di questa vengano esposti con serietà i problemi umani e sociali o perfino gli sviluppi tragici.”³⁰ L’episodio preso in esame riguarda il primo incontro tra Don Chisciotte e Dulcinea, tuttavia dall’analisi emerge come il romanzo non aderisca pienamente all’obiettivo che sta muovendo la ricerca di Auerbach. Il filologo tedesco da un lato afferma infatti che “non v’ha dubbio che la nostra scena sia realistica; tutte le persone vi sono presentate in una realtà attuale e nella vivezza dell’esistenza quotidiana [...]”³¹, giudicando le avventure dell’*hidalgo* Alonso “un’occasione per presentare la vita spagnola in tutta la sua variopinta pienezza.”³² Dall’altro lato nota però come le vicende siano spesso fini a sé stesse e non generino mai dubbi né nel personaggio né nel lettore, non riuscendo dunque a portare alla luce alcun problema della società del tempo.

Per quanto riguarda il Settecento Auerbach prende in esame il *Manon Lescaut* dell’Abbé Prevost e il *Candido* di Voltaire. Del primo testo, pur evidenziando lo stile

²⁶ *Ibid.*, p. 139

²⁷ *Ibid.*, p. 139

²⁸ *Ivi.*, p. 149

²⁹ *Ibid.*, p. 149

³⁰ *Ivi.*, p. 359

³¹ *Ibid.*, p. 359

³² *Ibid.*, p. 359

medio del testo, originato da una mescolanza tra realistico e serio, critica il fatto che questa commistione sfoci in una “leggiadra superficialità”³³, che non riesce a trasmettere una problematicità del reale. Una problematicità di cui non si riesce a trovare nemmeno una minima traccia a causa del fatto che, nonostante “i quadri realistici [...] variopinti, vivaci e plastici [...]”³⁴ e “le rappresentazioni del vizio più basso [...] la parola rimane sempre amabile ed elegante”³⁵ la cornice sociale sia pre-determinata e non passibile di variazioni.

Un’impostazione simile è riscontrabile nei testi realistici prodotti per sostenere la propaganda illuminista e di cui Voltaire può essere considerato il capofila. Lo scrittore parigino impiega infatti uno stile misto, ma senza riuscire a raggiungere una profondità significativa nella rappresentazione del quotidiano e del serio, che si lega invece “alla tradizione del gusto classico in quanto il realismo vi rimane sempre grazioso, si evita di scavare [...] e di impigliarsi nella storia; il realistico, per quanto svariato e divertente, rimane spuma.”³⁶

L’Ottocento è invece un secolo di grandi cambiamenti e rivoluzioni, che consentono di affrontare la realtà quotidiana con rinnovato interesse e da differenti punti di vista. Uno dei primi autori a cogliere l’entusiasmo che permea l’inizio del XVIII° secolo è Stendhal che nel romanzo *Il rosso e il nero* (1830) costruisce la storia del protagonista, Julien Sorel, “traendone e sviluppandone le conseguenze e le ragioni fondamentali dalla più concreta storia del tempo.”³⁷ Sorel e gli altri personaggi sono dunque strettamente legati al contesto storico in cui sono immersi, che ne influenza caratteri, comportamenti e condizioni: si tratta di un’impostazione, per restare in tema, rivoluzionaria, dal momento che “in nessun romanzo precedente [...] le condizioni politiche e del tempo sono contestate con l’azione in modo così preciso e reale.”³⁸ Nell’elaborazione di questo modo di interpretare ed elaborare la realtà gioca un ruolo chiave il suo vissuto personale, dal momento che Marie-Henri Beyle diventa Stendhal ormai quarantenne in seguito ad una serie di delusioni legate al proprio ruolo diplomatico, con la società del suo tempo che divenne oggetto d’indagine “soltanto quando

³³ *Ivi.*, p. 421

³⁴ *Ibid.*, pp. 421-422

³⁵ *Ibid.*, p. 422

³⁶ *Ivi.*, p. 432

³⁷ *Ivi.*, p. 480

³⁸ *Ivi.*, p. 479

incominciarono a sfuggirgli il successo e la gioia e quando le circostanze pratiche gli tolsero quella che era la base della sua vita”³⁹. La sua concezione di realismo letterario nacque dunque “dal suo disagio entro il mondo postnapoleonico, dalla coscienza di non appartenervi e di non avervi un posto.”⁴⁰

La necessità di rappresentare l’uomo “incluso entro una realtà politica e sociale ed economica continuamente evolventesi”⁴¹, pur senza indagare le forze storiche, rende Stendhal il fondatore del moderno realismo serio, paternità condivisa con il connazionale Honoré de Balzac. Balzac, oltre ad inserire i protagonisti dei propri testi in una cornice storica e sociale ben delimitata, fa trasparire da ogni pagina un forte realismo atmosferico dal momento che “ogni spazio si tramuta per lui in un’atmosfera morale e sensibile di cui s’imbevono il paesaggio, la casa, [...] i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l’agire e la sorte degli uomini.”⁴² Si tratta questo di un aspetto di assoluto rilievo poiché una descrizione significativa di ogni minimo dettaglio della realtà in cui si sviluppa il racconto consente al lettore di calarsi pienamente nell’atmosfera dei diversi ambienti, contribuendo, con la mescolanza degli stili, in maniera decisiva allo sviluppo del realismo moderno.

Il tratto comune tra i due è certamente il superamento della regola classica della separazione degli stili, raggiunto attraverso una “rappresentazione seria, problematica o addirittura tragica” di “persone comuni della vita quotidiana, condizionate dal tempo in cui vivevano” con cui “portarono a termine un’evoluzione che si preparava da lungo tempo [...] e aprirono la strada al realismo moderno.”⁴³ Un realismo moderno che è sostenuto da due pilastri fondamentali: “da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana, e il fatto che ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assurti a oggetti d’una raffigurazione problematico-esistenziale, dall’altro lato l’inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d’ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo storico.”⁴⁴ Secondo il critico italiano Guido Mazzoni si tratta della migliore definizione possibile in quanto “tiene insieme i due elementi di cui è fatto

³⁹ *Ivi.*, p. 484

⁴⁰ *Ivi.*, p. 483

⁴¹ *Ivi.*, p. 486

⁴² *Ivi.*, p. 498

⁴³ *Ivi.*, pp. 586-587

⁴⁴ *Ivi.*, p. 520

il realismo moderno”⁴⁵: la nuova modalità di rappresentazione del quotidiano, raggiunta attraverso la *Stiltrennung* antica e classicistica, e l’interesse nei confronti delle vicende particolari.

Tra gli autori della generazione immediatamente successiva, la prima che prova a recepire questi aspetti innovativi, spicca Gustave Flaubert, di cui Auerbach rileva in particolare la “serietà obiettiva”⁴⁶, che si traduce in un realismo imparziale e impersonale, determinato dalla fiducia dell’autore verso le capacità dell’espressione linguistica di essere rivelatrice della problematicità dell’epoca senza che sia necessaria una sua mediazione. Grazie al contributo di Flaubert, Balzac, Stendhal e Zola la Francia è dunque lo Stato che nel XIX secolo apporta il maggior contributo alla nascita e allo sviluppo del realismo moderno; tuttavia nel panorama europeo vi sono anche altre letterature nazionali che provano a ritagliarsi un ruolo significativo all’interno del realismo, pur con qualche limite rispetto alla pienezza dell’esperienza francese.

Gli autori tedeschi dell’Ottocento, ad esempio sono profondamente influenzati da Goethe e, nonostante provino ad affrontare le tematiche che caratterizzano la società contemporanea, si muovono in un ambito semi-fantastico e semi-idilliaco che non riesce a dare conto della dinamicità del reale. Auerbach nota che il principale ostacolo ad uno sviluppo degno di nota del realismo tedesco è il particolarismo, con la vita che “rimase più che in Francia saldamente attaccata all’individuale”⁴⁷, impedendo dunque che ci fosse “materia per un realismo quale quello francese comune a tutta la nazione e in grado di analizzare il destino in formazione di tutta la società europea moderna.”⁴⁸

Un’influenza maggiore e più duratura sul modo europeo di vedere e presentare la realtà è quella dei Russi, che porta i propri frutti anche grazie all’ “unità della popolazione e della vita in questo grande paese”⁴⁹, aspetto assente nella letteratura tedesca. Nella società russa del XIX secolo domina una violenta agitazione interna che, come documentato dalle opere realiste, “consiste nella mancanza di presupposti storici, nell’illimitatezza e nella veemenza del senso vitale degli uomini rappresentati.”⁵⁰

⁴⁵ Guido Mazzoni, *Auerbach: una filosofia della storia in Allegorian*° 56 (luglio-dicembre 2007), Palermo, Palumbo Editore, p. 95

⁴⁶ Erich Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, p. 519

⁴⁷ *Ivi.*, p. 545

⁴⁸ *Ibid.*, p. 545

⁴⁹ *Ivi.*, p. 552

⁵⁰ *Ibid.*, p. 552

L'“immediatezza di vita”⁵¹ e la tensione dei protagonisti che risalta dalle opere di Tolstoj e Dostoevskij genera infatti “nei lettori l'effetto di una rivelazione, che sembrò portare a compimento per la prima volta la mescolanza del realismo e del tragico.”⁵²

Restando al di fuori dei confini francesi, ma avanzando al Novecento, uno degli ultimi testi impiegati da Auerbach nella propria analisi è *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, il cui tratto innovativo è il tentativo di raggiungere “una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive avute da molte persone in momenti diversi.”⁵³

Dall'ampio studio condotto da Auerbach emerge la complessità nel definire un'opera pienamente realista dal momento che per essere tale deve riuscire a contemperare e armonizzare al proprio interno molti elementi, non sempre facilmente conciliabili; usando le sue parole deve trattarsi di una “rappresentazione seria della realtà sociale quotidiana contemporanea, sulla base del movimento storico classista.”⁵⁴

Il fantastico letterario

Mimesis è certamente uno dei libri più importanti della critica letteraria del Novecento, una guida per una letteratura che ha l'ambizione di essere realista, ma che viste le difficoltà nel vedersi riconosciuto questo attestato non esita ad abbracciare anche altre tendenze, come il fantastico e il gotico. Per tracciare una panoramica generale sul fantastico considero sia opportuno sfruttare come bussola la definizione che ne dà il teorico della letteratura Tzvetan Todorov che lo spiega come “l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale.”⁵⁵

Nel saggio *Il modo fantastico* Stefano Lazzarin precisa inoltre che si può considerare fantastico “un testo nel quale compare un oggetto o un essere o un evento soprannaturale, e in cui tale *apparizione* [...] mette l'uno contro l'altro il mondo delle nostre certezze quotidiane e [...] il mondo dell'Impossibile.”⁵⁶ Si tratta dunque di un modo (categoria più ampia e flessibile di rispetto a ‘genere’) che sfrutta l'inserimento di elementi perturbanti e non ordinari all'interno di una narrazione e di un mondo

⁵¹ *Ivi.*, p. 553

⁵² *Ibid.*, p. 553

⁵³ *Ivi.*, p. 568

⁵⁴ Erich Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, p. 547

⁵⁵ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, p. 28

⁵⁶ Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Bari, Editori Laterza, p. 14

interpretabili secondo paradigmi scientifici per suscitare un senso di sospensione e sconvolgimento nel lettore, che perde il supporto dell'architettura razionale quotidiana a cui è abituato fare riferimento.

Le coordinate temporali della sua nascita sono da individuare, come per il realismo moderno, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, un periodo di grande fermento che incide sulla società europea sia su un piano più 'materiale' (Rivoluzione industriale) che su quello 'ideologico' (Rivoluzione francese). Gli scrittori che, almeno inizialmente, riescono a cogliere nella maniera migliore questo fervore e a dare il via ad una canonizzazione del genere sono il tedesco Ernst Hoffmann, che pubblica le proprie opere principali tra il 1810 e il 1820 e lo statunitense Edgar Allan Poe, attivo nel ventennio seguente. In Italia il fantastico approda con qualche decennio di ritardo rispetto alla tradizione europea, importato dagli scapigliati tra il 1860 e il 1880 pur senza grandi risultati; il nome principale è quello di Arrigo Boito, autore tra gli altri dei racconti *L'alfier nero* (1867) e *Il pugno chiuso* (1870).

Dal punto di vista contenutistico i *topoi* del modo fantastico sono “la follia e gli stati mentali e fisici estremi e patologici; le distorsioni spaziali e temporali; le coincidenze strane e inquietanti; i luoghi sinistri e infernali; [...] i fenomeni di animazione della natura e delle cose inanimate.”⁵⁷ Tra le procedure formali impiegate con maggior frequenza spiccano invece la narrazione in prima persona, l'uso del *climax* che introduce gradualmente il lettore all'evento soprannaturale e “il ricorso a manoscritti, lettere e documenti che [...] servono a certificare con la loro autorità gli eventi misteriosi e inspiegabili.”⁵⁸

Riavvolgendo il nastro si può notare come questi elementi fossero presenti già nel romanzo gotico, che vive il suo periodo d'oro in Inghilterra tra la fine dell'Settecento e l'inizio dell'Ottocento e da cui il fantastico attinge temi, simboli, forme e strutture narrative. Sempre nei modelli gotici si trovano le radici dell'opposizione todoroviana tra fantastico-strano (spiegazione razionale ad un evento che non è parte della quotidianità) e fantastico meraviglioso (il soprannaturale impedisce di trovare una spiegazione logica). Nonostante questi aspetti comuni sarebbe tuttavia inappropriato considerare come sinonimi gotico e fantastico, con le principali differenze che consistono nella “‘misura’

⁵⁷ *Ivi.*, p. 24

⁵⁸ *Ivi.*, p. 25

narrativa (romanzo vs racconto) e l'abbandono da parte del fantastico delle convenzioni più tipicamente gotiche"⁵⁹, come i castelli sinistri, le fanciulle perseguitate e gli eroi satanici.

Tornando infine nuovamente al realismo e al XIX secolo, nel Novecento la rappresentazione della realtà in letteratura si evolverà nelle forme del naturalismo (Émile Zola) e del verismo (Giovanni Verga); il realismo in quanto tendenza letteraria si svilupperà invece in altre declinazioni, come quella del realismo socialista, del neorealismo e del realismo magico.

Realismo magico: una panoramica generale

Come sottolineato in modo pregnante da Alberto Castoldi, "il Realismo [...] non genera realtà, ma immagini del reale"⁶⁰: è una sorta di specchio che riflette frammenti casuali di realtà, offrendo così al lettore solo l'illusione di avere una visione completa di ciò che lo circonda. Illusione che diventa il concetto ideale da cui prendere le mosse per trattare del realismo magico, una tendenza letteraria che può essere vista "come un sentimento più che un movimento" e che "non si serve di definizioni precise perché ha bisogno di essere avvertita più che capita."⁶¹

Il primo accostamento ossimorico tra il sostantivo 'realismo' e l'aggettivo 'magico' riguarda però l'ambito artistico ed è frutto degli studi condotti dal critico tedesco Franz Roh sulle opere realizzate al termine della Prima Guerra Mondiale, in cui nota che "elementi fantastici e irreali [...] si celano dietro alla realtà quotidiana."⁶² I pittori appartenenti alla corrente classica del movimento artistico tedesco *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività) mirano infatti al ritorno di un classicissimo armonioso attraverso il superamento delle estremizzazioni stilistiche dell'espressionismo.

Si tratta tuttavia di un'accezione diversa da quella che emergerà poi in seguito alla sua teorizzazione in ambito letterario, in cui uno dei lavori principali è l'articolo *Magical Realism in Spanish American Fiction* di Angel Flores, che definisce questa tendenza

⁵⁹ *Ivi.*, p. 35

⁶⁰ Alberto Castoldi, *Lo specchio realista in Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento* a cura di Francesco Fiorentino, Roma, Bulzoni Editore, p. 131

⁶¹ Luoghi Interiori Edizioni, consultato il 3 aprile 2024 <https://www.luoghinteriori.it/collane/collane/saggi-li/a-proposito-di-realismo-magico/>

⁶² Enciclopedia Treccani on line, consultato il 4 aprile 2024, <https://www.treccani.it/enciclopedia/realismo-realismi>

un’“amalgama di realismo e fantasia.”⁶³ Analizzando una serie di opere di autori latino-americani tra cui Jorge Borges, María Luisa Bombal, Silvina Ocampo e Enrique Albamonte, Flores nota che queste hanno in comune il fatto di “aggrapparsi alla realtà come per evitare che la ‘letteratura’ si intrometta, per impedire al loro mito di volare via, come nelle fiabe, verso regni soprannaturali.”⁶⁴ Nonostante gli studi di Flores mettano già in luce le principali caratteristiche del realismo magico, la paternità di questa tendenza letteraria spetta a Gabriel García Márquez e al romanzo *Cent’anni di solitudine*, pubblicato nel 1967. L’autore colombiano concretizza infatti le riflessioni presentate nell’articolo di Flores, inserendo nel proprio racconto caratteristici del realismo magico, come la presenza di elementi soprannaturali o paranormali nella quotidianità accettati normalmente dai personaggi, la distorsione temporale, la ricchezza di dettagli sensoriali e l’inversione dei rapporti causa effetto. Grazie alla spinta di Márquez i testi legati a questo filone abbondano in particolare in America Latina, dove emergono anche penne femminili, come Isabel Allende e Laura Esquivel.

Per quanto riguarda le altre letterature nazionali risulta complicato trovare un gruppo omogeneo e compatto come quello latinoamericano, dal momento che nella maggior parte dei casi a spiccare sono singoli autori o singole opere. Valicando i confini europei, al cui interno la produzione magico-realistica è maggiormente consistente in ambito pittorico, è interessante spostarsi verso Oriente, dove un autore degno di nota è l’indiano Salman Rushdie. Il suo realismo magico affiora in particolare in *I figli della mezzanotte* (1981), romanzo in cui narra le vicende dei mille (e uno) bambini nati allo scoccare della mezzanotte del 15 agosto 1947, giorno in cui l’India proclama la propria indipendenza dall’Impero britannico. I neonati possiedono doti straordinarie, dalla capacità di rendersi invisibili e viaggiare nel tempo, alla forza erculeo fino ad una bellezza soprannaturale. L’uso principale del realismo magico da parte di Rushdie coinvolge tuttavia le capacità telepatiche del protagonista Saleem Sinai, che consente a lui e agli altri mille di comunicare tra loro e, nel caso di Saleem, anche di leggere le menti di coloro che lo circondano. In uno dei primi capitoli lo stesso Saleem afferma che “Ciò che è reale e ciò che è vero non sono necessariamente la stessa cosa”⁶⁵, fornendo forse a sua insaputa

⁶³ Angel Flores, *Magical Realism in Spanish American Fiction in Hispania*, Vol. 38, No. 2, p. 189 [originale: *amalgamation of realism and fantasy*]

⁶⁴ *Ivi.*, p. 191 [originale: *cling to reality as if to prevent "literature" from getting in their way, as if to prevent their myth from flying off, as in fairy tales, to supernatural real*]

⁶⁵ Salman Rushdie, *I figli della mezzanotte*, Milano, Garzanti, p. 90

una definizione perfettamente aderente allo stile e agli obiettivi del realismo magico. Questa tendenza penetra infatti negli interstizi tra realtà e verità per agire sulla prima con l'inserimento di elementi perturbanti che, pur non creando pause nell'andamento narrativo, generano un senso di irrequietezza nel lettore.

Spostandosi ancora più a Est spicca la figura di Haruki Murakami, che ha avuto il merito di far conoscere la letteratura giapponese al mondo occidentale, innovandone le forme e i contenuti e slegandola dai rigidi schemi in cui era inquadrata. Il suo realismo magico, pur prendendo ispirazione da quello latinoamericano, si fonde con la ricchezza culturale delle credenze popolari e del folclore giapponese che garantiscono lo sfondo soprannaturale a narrazioni che mettono al centro lo sviluppo psicologico dei personaggi, analizzandone i percorsi di vita con un realismo freddo e distaccato. Una storia, scrive infatti l'autore giapponese, non è qualcosa di questo mondo e le leggende popolari sono un importante mezzo per garantire il 'battesimo magico' che consente di mettere in comunicazione "il mondo da questa parte con il mondo dall'altra parte."

In Italia il precursore del realismo magico può essere considerato Massimo Bontempelli, in attività nella prima metà del XX° secolo, a differenza di Murakami e Rushdie, il quale, partendo dal pensiero di Franz Roh, elabora una propria idea dei contenuti che lo caratterizzano: "precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire [...] quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta."⁶⁶ Tra i tratti salienti del realismo magico è presente anche la continua tensione tra la concretezza del quotidiano e il fiabesco di ambienti onirici, una caratteristica che influisce anche sullo stile di Bontempelli che afferma infatti che "la vera norma dell'arte narrativa è [...] raccontare il sogno come se fosse realtà, e la realtà come se fosse il sogno."⁶⁷ L'abilità dello scrittore comasco consiste dunque nel riuscire a narrare "la realtà come se essa fosse plausibile e spiegabile quando aveva invece tutti i caratteri di un sogno caotico e irrazionale."⁶⁸

Altri autori significativi del panorama nazionale sono Dino Buzzati, autore di racconti e romanzi in cui si nota la continua ricerca di una tensione fantastica, Anna Maria Ortese, che sviluppa "in direzione del tutto autonoma le sollecitazioni che, almeno

⁶⁶ Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, pp. 750-751

⁶⁷ Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, p. 251

⁶⁸ Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla Editore, p. 71

inizialmente, potevano essere derivate dalla poetica bontempelliana”⁶⁹ e Italo Calvino, che si avvicina al realismo magico in particolare ne *Le città invisibili* e nella trilogia de *I nostri antenati* (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*). Per quanto riguarda in particolare Buzzati la sua narrativa può essere definita anti-realista poiché sfrutta la carica oggettiva di descrizioni minuziose e puntigliose per dare credibilità al fantastico, creando un contrasto indispensabile per l’esistenza di entrambi.

L’abilità di questi scrittori consiste dunque nell’intessere con maestria elementi appartenenti al reale con dettagli fantastici, generando una continuità tra i due piani che, se da un lato non rispetta le aspettative tradizionali del lettore, dall’altro fa sì che questo connubio non entri in contrasto con lo sviluppo narrativo. I realisti magici non aspirano infatti a “creare esseri immaginari [...], ma a scoprire la relazione misteriosa tra l’essere umano e il mondo che lo circonda, cercando di giungere ad una comprensione più profonda della realtà.”⁷⁰ Un percorso di scoperta che non viene mai mediata dall’autore, che non chiarisce mai il perché della presenza degli eventi o degli oggetti soprannaturali dal momento che “verrebbero delegittimati agli occhi del lettore, che li classificherebbe immediatamente come elementi alieni rispetto al resto della storia.”⁷¹

Prima di procedere con l’analisi di Calvino e Márquez ritengo possa essere utile ribadire quelle che secondo Wendy Faris sono le cinque caratteristiche primarie del realismo magico e che anche a mio modo di vedere racchiudono, senza banalizzarla né sminuirla, la sua essenza. In primo luogo la docente americana evidenzia che “il testo contiene un ‘irriducibile elemento di magia’, qualcosa che non possiamo spiegare secondo le leggi dell’universo che conosciamo.”⁷² La seconda caratteristica rilevante è il fatto che il dettaglio della narrazione realista è liberato dal suo tradizionale ruolo mimetico, prendendo vita propria e affascinando il lettore con le sue venature magiche. Il terzo aspetto riguarda il fatto che “il lettore possa esitare [...] tra due interpretazioni contraddittorie degli eventi – e quindi sperimentare alcuni dubbi angoscianti.”⁷³ Il

⁶⁹ Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, p. 40

⁷⁰ Alessandro Baricco, *Gabriel García Márquez e il realismo magico – Il caffè letterario* n° 25, Milano, L’Espresso, p. 9

⁷¹ *Ibid.*, p. 11

⁷² Wendy B. Faris, *Magical Realism – Theory, History, Community*, Duke, Duke University Press, p. 169 [originale inglese: *The text contains an “irreducible element” of magic, something we cannot explain according the laws of the universe as we know them*]

⁷³ *Ibid.*, p. 171 [originale inglese: *The reader may hesitate between two contradictory understandings of events - and hence experiences some unsettling doubts*].

realismo magico può dunque essere in parte racchiuso nella definizione che Todorov dà del fantastico, presente quando un lettore esita tra lo strano, un evento spiegabile secondo le leggi naturali e il meraviglioso, un qualcosa che oltrepassa queste leggi. Il quarto connotato concerne sempre un binarismo poiché secondo Faris “la percezione magico-realista esiste all’intersezione tra due mondi, in un punto immaginario all’interno di uno specchio a due facce che riflette in entrambe le direzioni”⁷⁴, creando un flusso infinito di scambi tra i due. L’ultimo tratto distintivo fa riferimento alle idee di tempo, spazio e identità dei racconti, idee messe continuamente in discussione dalla precisione descrittiva o, viceversa, dalla carenza di dati, che portano dunque a formulare nuovi concetti di spazialità e temporalità.

In queste prime pagine mi sono concentrato su elementi teorici, che ho ritenuto utili per focalizzare l’attenzione sulle tappe salienti dell’evoluzione del realismo e sugli assi portanti del realismo magico. Tuttavia, considero altrettanto importante che questa base nozionistica sia integrata da esempi concreti, con testi che possano mettere in luce questi aspetti. Per quanto riguarda Calvino proverò ad estrapolare elementi magico-realisti da *Il barone rampante*, secondo romanzo della trilogia araldica, mentre con Márquez mi focalizzerò su *Cent’anni di solitudine*, cercando di trovare possibili punti di contatto tra le due opere. Un punto d’appoggio per un’ultima analisi del tema sarà inoltre *Le città invisibili*, da cui trarrò alcuni esempi in un’ottica di confronto con l’Ombrosa calviniana e la Macondo di Márquez.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 172 [originale inglese: *The magical realist vision exists at intersection of two worlds, at an imaginary point inside a double-side mirror that reflects in both directions*]

Capitolo II

Un'ascensione ribelle tra magia e realtà: *Il barone rampante*

Nel primo paragrafo sono approfondite le principali tappe biografiche dell'autore, prendendo in considerazione sia le esperienze legate all'ambito narrativo che quelle legate all'ambito storico-politico, in Calvino è profondamente coinvolto. Nel paragrafo seguente è analizzato il processo creativo che precede la stesura di ogni romanzo e dal quale non è esente nemmeno *Il barone rampante*, approfondito poi nella sezione successiva nella quale sono racchiusi i principali episodi legati al realismo magico. Il focus sul romanzo e sulle avventure di Cosimo è poi ulteriormente approfondito con una duplice riflessione sul suo rapporto con il periodo storico in cui vive e con l'amore. Nel paragrafo finale si analizza infine il ruolo di Ombrosa all'interno del romanzo e quello delle città descritte in *Le città invisibili*, luoghi che rivestono una funzione di primo piano in quanto capaci di riflettere le dinamiche sociali e culturali dell'epoca.

La vita

Italo Calvino nasce il 15 ottobre 1923 a Santiago de las Vegas, un piccolo paese presso L'Avana, dove la famiglia si è trasferita per motivi di lavoro del padre Mario che, dopo aver trascorso una ventina d'anni in Messico, ottiene l'incarico di responsabile di una stazione sperimentale di agricoltura e una scuola agraria a Cuba. Anche la madre Eva lavora in ambito scientifico, come assistente di botanica all'Università di Pavia e Calvino, pur intraprendendo una strada diversa da quella dei genitori, eredita questa *forma mentis*, riscontrabile nella cura e nella precisione con cui nelle sue opere descrive anche i minimi dettagli.

Nel 1925 la famiglia torna a Sanremo, paese d'origine del padre e a cui Calvino sarà sempre legato, definendosi sanremese prima ancora che ligure, serbando invece del luogo di nascita solamente quello che definisce un mero e ingombrante dato anagrafico. In Liguria frequenta prima le scuole valdesi (1929-1933), mal viste dalla curia cattolica, con il laicismo che è evidentemente insito nel DNA familiare dal momento che al momento dell'iscrizione al ginnasio-liceo G.D. Cassini i genitori chiedono che venga esentato dalle lezioni di religione, una scelta all'epoca insolita e anticonformista. L'inizio

del liceo coincide con le prime letture, tra cui spiccano il primo e il secondo *Libro della Giungla* di Rudyard Kipling, che lo spingeranno verso altri testi alla ricerca dello stesso piacere provato in quelle occasioni. Oltre alle opere letterarie lo interessano le riviste umoristiche come *Bertoldo*, *Marc'Aurelio* e *Settebello*, che gli consentono di evadere dalla retorica del regime che permea la società. Nel 1941, dopo aver conseguito la licenza liceale, si iscrive alla facoltà di Agraria dell'Università di Torino più per compiacere il padre agronomo che per un reale interesse verso la materia, tanto che non completerà il proprio percorso di studi. In questo periodo riveste una grande importanza l'amicizia con Eugenio Scalfari, che influisce sui suoi interessi politici e culturali, vivi ma ancora immaturi. Il compagno del liceo lo indirizza verso la lettura di Elio Vittorini, Eugenio Montale e Johan Huizinga, risvegliando inoltre in lui sentimenti antifascisti che prendono il posto dell'anarchismo confuso che fino ad allora aveva caratterizzato il suo orientamento politico.

Calvino inizia dunque a maturare una coscienza politica che lo porta, dopo l'8 settembre 1943, a passare alcuni mesi nascosto per non farsi arruolare nella leva della Repubblica di Salò. L'anno seguente entra nel PCI e milita in varie formazioni partigiane con il nome di Santiago: si tratta di una scelta che non è sostenuta da motivazioni ideologiche, ma dal fatto che in un momento in cui contava l'azione i comunisti erano la forza più attiva e organizzata.

Al termine della guerra si trasferisce a Torino, dove si iscrive alla facoltà di Lettere, entrando in contatto con il mondo politico e culturale della città e collaborando con il *Politecnico* di Vittorini. Calvino esce dall'esperienza della guerra partigiana con un forte desiderio di comunicare l'esperienza vissuta attraverso la forma narrativa, concependo una concezione orale della narrazione che consenta una comunicazione immediata tra lo scrittore e il suo pubblico. Nel 1947 Einaudi pubblica *Il sentiero dei nidi di ragno*, romanzo ambientato nella Liguria della Resistenza che lo consacra come grande scrittore. La tensione tra esperienza individuale e vissuto collettivo e il desiderio di raccontarsi per rilanciare un paese sprofondato per anni nel baratro della dittatura prima e della guerra civile poi lo portano a scrivere anche alcuni racconti brevi di argomento resistenziale, che confluiscono nella raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949).

Nell'estate del 1951, dopo il fallimento del romanzo *Il bianco veliero* e la difficile stesura del romanzo realistico-sociale *I giovani del Po*, scrive di getto *Il visconte*

dimezzato in un periodo considerato come “una vacanza” in cui si impegna in un libro che gli sarebbe piaciuto leggere piuttosto che a quello che doveva scrivere. Il Calvino ‘magico’ inizia dunque a muovere i primi passi sullo sfondo di una produzione realistica, dalla quale però sente la necessità di allontanarsi a causa degli insuccessi di questi libri e dal bisogno di esplorare nuove possibilità ed esperienze letterarie.

Nel dicembre 1956, interrotto il racconto lungo *La speculazione edilizia*, si dedica alla seconda delle “storie araldiche”, *Il barone rampante*, terminato tre mesi più tardi. Il 1956 è infatti anche l’anno della rivoluzione ungherese, repressa nel sangue dalle truppe sovietiche, che in Italia porta ad una spaccatura all’interno del PCI tra chi sostiene il modello sovietico e chi lo mette in discussione. Palmiro Togliatti, nonostante i fatti di sangue, segue la linea ufficiale del partito, mentre Calvino e altri intellettuali si schierano su una posizione più critica. L’anno seguente, dopo l’abbandono del PCI da parte di Giolitti, Calvino rassegna le proprie dimissioni, ricordando però l’importanza avuta dalla milizia nella sua formazione umana e intellettuale.

Nel 1959 completa la trilogia araldica scrivendo *Il cavaliere inesistente*, affermando in una lettera a Lanfranco Caretti che è il testo di cui si ritiene maggiormente soddisfatto. All’inizio degli anni Sessanta si trasferisce prima a Roma e poi a Parigi, dove conosce Esther Judtih Singer, traduttrice argentina con cui si sposerà nel 1964. Nella capitale francese termina la traduzione de *I fiori blu* di Raymond Queneau, nel cui stile letterario sono rintracciabili alcuni aspetti della produzione di Calvino come il gusto per una comicità paradossale, l’interesse per la scienza e un’idea di letteratura come ibridazione tra sperimentalismo e classicità, si avvicina agli studi semiotici ed entra in contatto con i membri dell’*Oulipo*, un gruppo letterario francese nato nella prima parte degli anni Sessanta con l’obiettivo di sfruttare a 360 gradi le potenzialità creative e strutturali della letteratura. In questo periodo dà alle stampe *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Gli amori difficili* (1970) e *Le città invisibili* (1972).

Nel 1980 torna nuovamente a Roma, accettando l’incarico della casa editrice Rizzoli di curare una scelta di testi di Tommaso Landolfi e una raccolta di scritti di Queneau (*Segni, cifre e lettere*). Nel 1985, mentre sta lavorando alle *Lezioni americane*, in cui riflette sui valori programmatici della letteratura futura, viene colpito da un ictus e viene ricoverato all’ospedale Santa Maria della Scala di Siena, dove muore il 19 settembre in seguito ad un’emorragia cerebrale.

In principio era un'immagine

Calvino considera la scrittura l'ultima tappa di un processo più articolato che parte da lontano, utile ad inserire in una sequenza ordinata immagini ed esperienze fino a quel momento sfocate e nebulose. Come afferma egli stesso nella prefazione a *I nostri antenati* "all'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa"⁷⁵, con l'immaginario visivo che riveste dunque un ruolo fondamentale nella genesi delle sue opere letterarie, nelle quali emerge la sua abilità nel tradurre semplici visioni mentali in storie architettonicamente complesse ed elaborate.

Quest'insistenza sul rilievo del processo immaginativo si registra anche nelle *Lezioni americane*, in particolare in quella relativa alla *Visibilità*, nella quale delinea due tipologie di sviluppo mentale della costruzione di un racconto. La prima è quella che avviene normalmente nella lettura e parte dalla parola per arrivare all'immaginazione visiva; la seconda opera in direzione opposta, partendo dall'immagine visiva per concludersi nell'espressione verbale. *Il barone rampante* non sfugge a questo *modus operandi* di Calvino, che adotta la seconda delle due tipologie proposte:

"Avevo anche qui da tempo un'immagine in testa: un ragazzo che sale su di un albero; sale, e cosa gli succede? sale, ed entra in un altro mondo; no: sale, e incontra personaggi straordinari; ecco: sale, e d'albero in albero viaggia per giorni e giorni, anzi, non torna più giù, si rifiuta di scendere a terra, passa sugli alberi tutta la vita."⁷⁶

Le parole di Calvino dicono che il secondo romanzo della trilogia araldica può essere considerata la sintesi migliore tra dimensione favolistica, privata e quella dell'impegno civile dal momento che si muove nell'ambito del fantastico, raccontando una vicenda altamente improbabile, ma umanamente possibile. In questo romanzo lo scrittore ligure tenta di armonizzare le contrapposizioni che lo attraversano poiché, nonostante presenti molti tratti fiabeschi e romanzeschi, è anche e soprattutto un romanzo impegnato, scritto nel periodo della Rivoluzione ungherese e dalla sua presa di distanza dal partito comunista.

⁷⁵ Postfazione a *I nostri antenati* (Nota 1960) in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, p. 1210

⁷⁶ Italo Calvino, Postfazione a *I nostri antenati* (Nota 1960) in *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, p. 1210

Prendendo come punto di riferimento la definizione di Todorov di fantastico, “ciò che crea un momento di esitazione, di incertezza, di disorientamento all’interno di quelle che sono le leggi della ragione, del mondo familiare del lettore, per poi far scattare i meccanismi della sorpresa, nonché spesso del turbamento e della paura”⁷⁷ si può notare che si tratta di una delimitazione ampia, che racchiude al suo interno numerose variazioni e sfumature. Considerando poi il fantastico come un mezzo per dimostrare la potenza della letteratura nel creare mondi diversi da quelli noti, ma pur sempre derivati dalla realtà e usando come bussola le riflessioni di Wendy Faris, si potrà considerare il realismo magico una delle molteplici applicazioni del modo fantastico, notando così la sua consistente presenza nelle pagine del romanzo calviniano.

Il barone rampante

“Fu il 15 di giugno del 1767 che Cosimo Piovasco di Rondò, mio fratello, sedette per l’ultima volta in mezzo a noi”⁷⁸ è l’incipit del romanzo, poche righe nelle quale Calvino fornisce però gli elementi fondamentali del racconto: l’indicazione temporale, il nome del protagonista e il personaggio a cui affida il ruolo di narratore. Sin dall’esordio si evince inoltre che la vicenda è “una vera e propria dipartita senza ritorno [...], una morte al mondo, un allontanamento irreversibile, come tutte le morti, anche se, nell’ottica rovesciata di Calvino, il ‘morto’ è in questo caso un vivo che sceglie di condurre per sempre la propria esistenza in una alternativa lontananza.”⁷⁹

Il periodo storico in cui lo scrittore ligure ambienta le vicende di Cosimo garantisce già un primo spunto per una duplice considerazione. La prima riguarda la precisione nella datazione dell’evento, utile ad ancorare il lettore alla realtà e a trasmettergli la concretezza dei fatti che saranno narrati; la seconda è legata al periodo storico scelto come sfondo, il Settecento, il secolo dell’avventura, ma anche dell’Illuminismo e dell’affermazione di una dimensione razionale e che “rispondeva alla sua predilezione per un’epoca di fermento e di cambiamenti, quando c’era ancora fiducia che il mondo e la società fossero governabili.”⁸⁰ Come afferma infatti Germana Pescio

⁷⁷ Antonella Russo, *La letteratura fantastica e l’importanza per la formazione integrale del bambino in Studi di Glottodidattica 2008*, Bari, Università degli studi di Bari Aldo Moro, p. 126

⁷⁸ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, p. 3

⁷⁹ Marina Paino, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, p. 41

⁸⁰ Antonio Serrano Cueto, *Italo Calvino – Lo scrittore che voleva essere invisibile*, Milano, Mondadori, p. 223

Bottino “la precisa ambientazione storica, la Liguria tra la fine del 1700 e la Restaurazione, riduce il margine più schiettamente favoloso [...] a vantaggio di un’esperienza di vita storicamente verosimile”⁸¹ in quella che è “un’epoca di passaggio dalla civiltà aristocratica-contadina a quella borghese-industriale, dalla Rivoluzione del 1789 alla Restaurazione, in cui Calvino avverte alcuni rapporti con la nostra”⁸². Questa ambiguità tra l’accuratezza di giorno, mese e anno e la scelta di un secolo distante da quello del pubblico a cui è destinato libro può dunque essere considerato un embrione di realismo magico per la sua capacità di delimitare e circoscrivere le avventure di Cosimo e allo stesso tempo di ambientarle in un periodo non contemporaneo a quello dei lettori, che vi possono comunque ritrovare riferimenti al proprio contesto storico dal momento che “nel famoso secolo dei Lumi [...] l’ideale illuministico dell’armonia tra uomo, natura e storia portava in sé, in embrione, anche il male di vivere della nostra epoca.”⁸³

Un altro assaggio di realismo magico ha per protagoniste le lumache, motore dell’intero romanzo, e una ribellione di Cosimo e Biagio nei confronti della sorella Battista, che tiene rinchiusi gli animali in un barile in cantina. I fratelli, mossi a compassione, creano un foro sul fondo del barile aprendo così una via di fuga per le lumache; tuttavia mentre la sorella è impegnata in una delle sue cacce notturne ai topi che infestano la casa, si accorge del danno subito e colpisce una lumaca con un colpo di fucile. La comica ricerca delle fuggitive da parte di Battista assume tinte magiche nel momento in cui “al chiaror delle torce tutti si misero a dar la caccia alle lumache per la cantina”⁸⁴, una magia attribuibile a quel “misterioso senso di appartenenza collettiva”⁸⁵ teorizzato da Farris che affiora in seguito ad un evento che modifica la normale linearità quotidiana e che coinvolge tutti i protagonisti.

Tuttavia, l’apice magico-realista del primo capitolo e probabilmente dell’intero romanzo è la drastica decisione presa da Cosimo dopo essersi rifiutato di mangiare una zuppa di lumache preparata dalla sorella e aver risposto a tono alle minacce del padre. Il giovane infatti si alza da tavola, prende il tricorno e lo spadino e inizia ad arrampicarsi sull’elce, che allungava i suoi rami fino all’altezza delle finestre della sala:

⁸¹ Germana Pescio Bottino, *Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 41-42

⁸² *Ibid.*, p. 42

⁸³ Giuseppe Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, p. 69

⁸⁴ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, p. 13

⁸⁵ Wendy B. Faris, *Magical Realism – Theory, History, Community*, Duke, Duke University Press, p. 183 [originale inglese: *mysterious sense of collective relatedness*]se

“Cosimo salì fino alla forcella d’un grosso ramo dove poteva stare comodo, e si sedette lì a gambe penzoloni, a braccia incrociate con le mani sotto le ascelle, la testa insaccata nelle spalle, il tricorno calcato sulla fronte. Nostro padre si sporse dal davanzale. – Quando sarai stanco di star lì cambierai idea! – gli gridò. – Non cambierò mai idea, - fece mio fratello, dal ramo. – Ti farò vedere io, appena scendi! – E io non scenderò più! - E mantenne la parola.”⁸⁶

La ribellione nei confronti della famiglia e in particolare del padre segna dunque l’inizio delle avventure aeree di Cosimo Piovasco di Rondò che, come testimonia Biagio (narratore interno e onnisciente) con la chiosa finale, caratterizzeranno tutta la vita del fratello. Il laconico commento di Biagio ha un importante peso specifico poiché spiega con una normalità sorprendente la scelta apparentemente impossibile del fratello di vivere sugli alberi, dando sin dall’inizio un tono magico alla storia.

Nel capitolo seguente l’elemento magico fa definitivamente breccia nel racconto con Biagio che comunica al lettore che

“quello che ora dirò, come molte delle cose di questo racconto della sua vita, mi furono riferite da lui in seguito, oppure fui io a ricavarle da sparse testimonianze e induzioni.”⁸⁷

Si tratta di un aspetto che amplia notevolmente le sfumature narrative dal momento che il fratello non ha la possibilità di essere testimone diretto delle avventure di Cosimo, riportate dunque in maniera non del tutto aderente al reale svolgimento dei fatti. L’atteggiamento del ragazzo inizia ad essere compreso anche dalla madre che, ricordandosi di quando alcuni soldati di vedetta sugli alberi riuscirono a sventare un’imboscata, accantona l’apprensione materna assumendo un contegno fiero e orgoglioso. Questo comportamento viene accettato dalla Generalessa Corradina anche perché grazie alla sua “attrezzatura da battaglia” (banderuole e cannocchiale) riesce a mantenere un contatto con il figlio:

⁸⁶ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, pp. 14-15

⁸⁷ *Ivi.*, p. 19

“Ma nostra madre, la più lontana da lui, forse, pareva la sola che riuscisse ad accettarlo com’era, forse perché non tentava di darsene una spiegazione.”⁸⁸

Il lettore e i personaggi non devono infatti cercare dei chiarimenti per ogni evento, che deve essere accolto così come viene presentato dall’autore, che a sua volta si limita a garantire solo le informazioni strettamente necessarie.

L’abilità e l’agilità con cui Cosimo si sposta di ramo in ramo senza mai toccare terra inizia ad essere vista con ammirazione anche dai ragazzini di Ombrosa, che rimangono incantati dalla naturalezza dei suoi movimenti, apparentemente impossibili da compiere per un loro coetaneo:

“Quelli, al vederlo girare per quei rami come fosse in piazza, capirono che dovevano tenergli subito dietro, se no prima di ritrovare la sua strada chissà quanto avrebbero penato.”⁸⁹

Sin dai primi momenti Cosimo si dimostra dunque a proprio agio tra le frasche, saltando “da un albero all’altro disegnando figure sospese che subito si dissolvono nell’aria”⁹⁰, acquisendo così una dimensione quasi eterea che preannuncia il sottile confine tra realtà e magia su cui procederanno molte delle sue vicende future. Con queste sue evoluzioni il giovane riflette inoltre alcuni aspetti del Calvino ragazzo, che spesso si lancia nelle stesse avventure che farà compiere a Cosimo, “saltando da un sasso all’altro dei torrenti, cercando di seguire sempre lo stesso itinerario o variandolo sullo stimolo di nuove disposizioni della mente” in un “gioco rituale e narrativo” che dimostra come “da sempre ha provato piacere a congiungere punti dispersi dello spazio”⁹¹, uno spazio sia reale che non.

Nella sua produzione letteraria Calvino dimostra più volte il bisogno che sente di osservare le cose da un punto di vista diverso da quello “ufficiale”, comunemente accettato, motivo per cui è sempre alla ricerca di uno sguardo laterale che gli consenta di affrontare i problemi da nuove prospettive e di cogliere determinati spaccati attraverso un registro magico-fiabesco che altrimenti non troverebbe spazio.

⁸⁸ *Ivi.*, p. 48

⁸⁹ *Ivi.*, p. 39

⁹⁰ Silvio Perrella, *Calvino*, Editori Laterza, Bari, p. 53

⁹¹ *Ibid.*, p. 53

Per raggiungere il proprio scopo mette in atto la tecnica dello straniamento, traduzione del termine russo *ostranenie*, cioè “rendere strano”, rappresentare oggetti familiari in modo da renderli non familiari. Secondo il teorico Viktor Sklovskij lo scopo dell’arte e della letteratura “è quello di trasmettere l’impressione dell’oggetto, come ‘visione’ e non come ‘riconoscimento’; [...] è il procedimento dello ‘straniamento’ degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà della percezione”⁹², consentendo così di cogliere da una nuova prospettiva e di osservare sotto una nuova luce aspetti familiari e ordinari. Proprio il fatto che lasci spazio per un parziale allontanamento dalla realtà lo rende un procedimento narrativo ampiamente utilizzabile anche nel realismo magico, con l’inserimento di elementi perturbanti che alterano la quotidianità. Ne *Il barone rampante* un esempio di de-familiarizzazione che rimette in discussione il già noto e conosciuto è riscontrabile nel primo incontro tra Cosimo e il suo primo “nemico”, incontro che avviene in un punto piuttosto fitto del bosco:

“Quel gatto, in tutto uguale a un gatto, era un gatto terribile, spaventoso, da mettersi a gridare al solo vederlo. Non si può dire cosa avesse di tanto spaventoso: era una specie di soriano, più grosso di tutti i soriani, ma questo non voleva dire niente, era terribile nei baffi dritti come aculei d’istrice, nel soffio che si sentiva quasi più con la vista che con l’udito uscire di tra una doppia fila di denti affilati come uncini; negli orecchi che erano qualcosa di più che aguzzi, erano due fiamme di tensione, guernite d’una falsamente tenue peluria; nel pelo, tutto ritto, che gonfiava attorno al collo rattratto un collare biondo, e di lì si dipartivano le strie che fremevano sui fianchi come carezzandosi da sé; nella coda ferma in una posa così innaturale da parere insostenibile [...]; le iridi gialle che lo fissavano tra le foglie ruotando intorno alla pupilla nera e [...] il bofonchio sempre più cupo e intenso; tutto questo gli fece capire di trovarsi davanti al più feroce gatto selvatico del bosco.”⁹³

In quest’occasione il ragazzo si trova davanti ad un gatto selvatico, non di molto più grande rispetto ad un gatto domestico, che tuttavia nel ritratto proposto da Cosimo assume tratti mostruosi e terrificanti. Il fatto che questo inaspettato faccia a faccia avvenga nel fitto del bosco, luogo fiabesco e simbolo dello smarrimento per eccellenza, influenza

⁹² Viktor Sklovskij, *L’arte come procedimento in I formalisti russi*, Torino, Einaudi, p. 82

⁹³ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, pp. 60-61

certamente l'esagerata descrizione del giovane, spaventato non solo dalla bestia, ma anche dalla paura di essersi allontanato troppo dai luoghi familiari.

Con il passare del tempo la simbiosi tra Cosimo e il suo nuovo habitat diventa però sempre più stretta tanto che, sfruttando i rami di un faggio, costruisce una rudimentale casupola il cui primo ospite è Biagio, che la presenta in maniera scettica, tanto che il fratello, ferito nell'orgoglio, non esita a spiegare che si tratta di una situazione provvisoria:

“Al chiarore d'una lanterna mi trovai in una specie di stanzetta, coperta e chiusa da ogni parte da tende e tappeti, attraversata dal tronco del faggio, con un piancito d'assi, il tutto poggiato ai grossi rami. Lì per lì mi parve una reggia, ma presto dovetti accorgermi di quant'era instabile, perché già l'esserci dentro in due ne metteva in forse l'equilibrio, e Cosimo dovette subito darsi da fare a riparare falle e cedimenti. [...] Però c'era ammassata una tale quantità di coperte che ci si poteva seppellire sotto lasciando fuori solo il capo. La lanterna mandava una luce incerta, guizzante, e sul soffitto e le pareti di quella strana costruzione i rami e le foglie proiettavano ombre intricate.”⁹⁴

In questo caso gli elementi attinenti alla sfera del realismo-magico si ritrovano nella descrizione di Biagio che, tra la tenue chiarore della lanterna e il diminutivo “stanzetta”, rivela contorni e profili incantati che per certi versi ricordano la tenda di Melquiades in *Cent'anni di solitudine*, all'interno della quale si alternano di anno in anno personaggi apparentemente fuori dal normale, ma che si calano perfettamente all'interno del contesto di Macondo (l'uomo-vipera, il gigante con il torace peloso). Anche con il mondo arboreo di Cosimo entreranno in contatto molte figure, alcune delle quali rappresentano per certi versi due facce della stessa medaglia. I ladruncoli di frutta, ad esempio, pur non esitando a saltare di ramo in ramo come il Barone, sono legati ad un ambiente concreto come quello di Ombrosa; dall'altro lato si trova invece un personaggio come l'abate Fauchelafleur che, nonostante il ruolo educativo, perde spesso il contatto con la realtà anche durante le lezioni, come quando

⁹⁴ *Ivi.*, p. 75

“s’era distratto ed era restato allocchito a guardare nel vuoto come al solito [...] guardava una farfalla bianca volare e la seguiva a bocca aperta.”⁹⁵

Le farfalle sono un elemento molto significativo anche in *Cent’anni di solitudine* poiché precedono le apparizioni spettrali di Mauricio Babilonia, apprendista meccanico nelle officine della compagnia bananiera che intesse una relazione segreta con Renata Remedios detta Meme. In seguito alla morte di Marquez le farfalle assumeranno inoltre un valore simbolico che travalica i confini del romanzo tanto da diventare un simbolo di Aracataca e di tutta la Colombia.

Riprendendo le fila del romanzo calviniano, ma rimanendo in qualche modo sempre in ambito entomologico, una persona con cui al contrario dell’abate stringe un rapporto sempre più stretto è lo zio: il Cavalier Avvocato Enea Silvio Carrega, la cui presenza era segnalata dal brulichio di sciame di api. Come Mauricio Babilonia, anche lo zio di Cosimo è ammantato di un’aura misteriosa dal momento che coltiva la propria passione per l’apicoltura in maniera riservata e al di fuori delle proprietà familiari. Mentre si occupa degli alveari sembra inoltre diventare un tutt’uno con le api di cui si occupa, tanto che il ragazzo afferma che

“pareva avesse zampette d’ape al posto delle mani, anche perché le teneva talvolta, per non essere punto, calzate in mezzi guanti neri.”⁹⁶

Il fascino esercitato dall’Avvocato è determinato anche dal fatto la cura delle arnie sembri agli occhi di Cosimo un grande trucco di magia poiché

“tutto, brulichio d’api, veli, nuvola di fumo, pareva a Cosimo un incantesimo che quell’uomo cercava di suscitare per scomparire di lì, essere cancellato, volato via, e poi rinascere altro, o in altro tempo, o altrove.”⁹⁷

Tornando alla definizione di realismo-magico presentata da Wendy Faris, un episodio traduce concretamente l’esitazione del lettore di fronte a due interpretazioni discordi dello

⁹⁵ *Ivi.*, p. 77

⁹⁶ *Ivi.*, p. 98

⁹⁷ *Ibid.*, p. 98

stesso evento è legato al brigante Gian dei Brughi. Cosimo infatti, sentendo il parere degli Ombrosotti, che lo descrivono come nero, barbuto e sempre con il fucile spianato, e quello indifferente dei calderai accampati nel bosco

“aveva capito che la paura di Gian dei Brughi che c’era giù a valle, più si saliva verso il bosco più si tramutava in un atteggiamento dubbioso e spesso apertamente derisorio.”⁹⁸

Al lettore è preclusa dunque almeno in un primo momento la possibilità di conoscere chi sia veramente il brigante, anche considerando il fatto che molti banditi della zona si presentavano con il suo nome vista la cattiva fama di cui gode; decisivo per rivelarne l’identità è l’incontro con Cosimo, che lo protegge da due sbirri che lo stanno inseguendo. Conosciuto il giovane, Gian dei Brughi si interessa alla lettura e sfogliando le pagine dei libri inizia a provare un desiderio di giornate abituarie e tranquille, disprezzando i malvagi e il brigantaggio. La conferma del suo mutato atteggiamento avviene in occasione della sua ultima rapina, nella quale viene incastrato da due giovani banditi che non accettavano il suo nuovo stile di vita. Gian dei Brughi si lascia convincere solo per poter completare la lettura di *Clarissa*, a cui Bel-Loré e Ugasso strappano le pagine tentando di corromperlo; tuttavia il brigante ha perso la brillantezza di un tempo e viene facilmente catturato dalle guardie che lo arrestano, condannandolo all’impiccagione. Prima che il cappio gli si stringa intorno al collo Cosimo rivela il finale del romanzo di Fielding *Jonathan Wild*, di cui aveva iniziato la lettura in sostituzione a *Clarissa* e in cui il protagonista muore allo stesso modo del brigante. Il capitolo si chiude con il giovane che veglia sul cadavere dell’amico, testimonianza eloquente del magico potere dei libri, capaci di unire criminali e giovani sognatori.

Quest’atteggiamento premuroso è il primo segnale di un crescente desiderio di collettività, che Cosimo realizza attraverso azioni concrete per la comunità come la potatura degli alberi e lo spegnimento degli incendi. Come fa notare Contardo Calligaris la ribellione del Barone inizia ad assumere i tratti di un “distacco critico, condizione necessaria non solo per un’analisi, ma anche e soprattutto per un intervento sulla realtà, e non come separazione del consorzio umano.”⁹⁹ Si tratta dunque di una fase decisiva del

⁹⁸ *Ivi.*, p. 107

⁹⁹ Contardo Calligaris, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, p. 54

processo di maturazione del ragazzo, che inizia a sviluppare una propria coscienza civica che lo porta a capire che

“le associazioni rendono l’uomo più forte e mettono in risalto le doti migliori delle singole persone, e danno la gioia che raramente s’ha restando per proprio conto, di vedere quanta gente c’è onesta e brava e capace e per cui vale la pena di volere cose buone (mentre vivendo per proprio conto capita più spesso il contrario, di vedere l’altra faccia della gente, quella per cui bisogna tener sempre la mano alla guardia della spada).”¹⁰⁰

Dietro la collaborazione con gli altri cittadini si cela infatti un riferimento alla Resistenza partigiana, vissuta in prima persona da Calvino ed è anche questa per certi aspetti una spia di realismo magico poiché, come sostiene Wendy Faris, “molti di questi testi assumono una posizione antiburocratica, utilizzando spesso la propria magia per sovvertire l’ordine sociale precostituito”¹⁰¹. L’ordine sociale in questione è sia quello imposto dai nazifascisti in seguito la fondazione della Repubblica di Salò, sia quello del periodo della Guerra Fredda in cui è immerso Calvino scrittore, caratterizzato da immobilità e pesantezza. Confrontando questi due contesti con la Resistenza, Calvino nota come l’ambiente partigiano sia caratterizzato da una propensione al fare, all’azione, al rimboccarsi le maniche e da un sistema di valori non riscontrabili negli altri due. L’impegno verso la comunità e la posizione sopraelevata di Cosimo, che gli consente sia di non perdere il contatto con la realtà e con la storia che di tenere viva la propria capacità di osservazione critica, sono dunque due modalità con cui, attraverso il giovane, l’autore ha la possibilità di conservare gli ideali che hanno guidato il suo percorso nelle file degli schieramenti parigiani.

Poco più avanti Biagio, quando deve riportare la storia relativa ai sotterfugi messi in atto dallo zio con i pirati riferitagli da Cosimo, ribadisce l’inaffidabilità del fratello affermando che

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 129

¹⁰¹ Wendy B. Faris, *Magical Realism – Theory, History, Community*, Duke, Duke University Press, p. 172 [originale inglese: *Many of these texts take a position that is antibureaucratic, and so they often use their magic against the established social order.*]

“se pur è certo che mio fratello raccontando le sue avventure ci aggiungeva molto di sua testa, io, in mancanza d’altre fonti, cerco sempre di tenermi alla lettera di quel che lui diceva.”¹⁰²

Emerge qui dunque la prospettiva del narratore testimoniale, che tuttavia è spesso lontano dai fatti ed è costretto a riferire al lettore ciò che gli è stato comunicato da altre persone, contribuendo così ad assottigliare il confine tra verità e finzione. Quest’episodio, che visti i personaggi coinvolti presenta già di per sé contorni poco chiari che lasciano spazio a possibili inserimenti di elementi scarsamente aderenti alla realtà, assume quindi tinte ancor più fosche in virtù delle molteplici versioni proposte da Cosimo. Scoperti i loschi affari dello zio, il ragazzo chiama a raccolta i carbonai bergamaschi che ingaggiano uno scontro senza esclusione di colpi con i Barbareschi. A stretto giro di posta lo stesso Cosimo è protagonista di un duello con tre Mori, condotto dall’albero di una delle imbarcazioni pirata, al termine del quale esce vincitore nonostante l’inferiorità numerica e le precarie condizioni di equilibrio in cui combatte. Nel frattempo l’Avvocato ha raggiunto il nipote e inizia a remare in direzione della flotta pirata, parlando in turco e ripetendo il nome di una donna che Cosimo non aveva mai udito, ma che immagina essere il motivo per cui lo zio desidera fare ritorno verso i paesi d’oltremare. Tuttavia, una volta raggiunta la lancia pirata viene accusato di tradimento e brutalmente giustiziato con un colpo di scimitarra con Cosimo, unico testimone, che si fa carico di annunciare la notizia della morte alla famiglia e alla popolazione di Ombrosa. Dal racconto dell’esecuzione dello zio emerge la capacità affabulatoria di Cosimo che sfrutta le proprie abilità retoriche per intrattenere gli Ombrosotti attraverso la narrazione di episodi verosimili e ricchi di spunti magico-realisti. La gente apprezza questi momenti di svago tanto che non è mai stanca di ascoltare il Barone di Rondò, che ormai

“aveva un pubblico che stava a sentire a bocca aperta tutto quel che lui diceva. Prese il gusto di raccontare, e la sua vita sugli alberi, e le cacce, e il brigante Gian dei Brughi, e il cane Ottimo Massimo diventarono pretesti di racconti che non avevano più fine.”¹⁰³

¹⁰² Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, p. 134

¹⁰³ *Ivi.*, p. 148

Si tratta di un periodo chiave della vita del ragazzo che ha da poco ereditato il titolo di Barone di Rondò in seguito alla morte del padre entrando dunque nella fase della maturità, una maturità che coincide anche “con l’acquisizione che vero e falso nel racconto non devono distinguersi e che attraverso il racconto si possono piegare gli animi dell’uditorio”¹⁰⁴. Tra gli episodi rievocati in cui si possono riscontrare tracce di realismo magico e di mescolanza tra vero e falso uno dei più significativi riguarda, ad esempio, la sua “arrampicata” sulle corna di un cervo che, sentita la presenza di Cosimo, inizia a fuggire per il bosco tentando di liberarsi. Il giovane riesce a salvarsi, proponendo però sempre una conclusione diversa della sua avventura, che una volta si conclude dopo che ha abbattuto cinquanta cervi (un numero spropositato per la zona), un’altra dopo essersi aggrappato ad un pino con il cervo lanciandosi in un burrone per uccidersi e un’altra ancora saltando su una quercia dopo che l’ungulato aveva iniziato una battaglia con un altro cervo. Biagio giustifica questa smania di raccontare e di essere al centro dell’attenzione spiegando che Cosimo

“era ancora nell’età in cui la voglia di raccontare dà voglia di vivere, e si crede di non averne vissute abbastanza da raccontarne, e così partiva a caccia, stava via settimane, poi tornava sugli alberi della piazza reggendo per la coda faine, tassi e volpi, e raccontava agli Ombrosotti nuove storie che da vere, raccontandole, diventavano inventate, e da inventate, vere.”¹⁰⁵

Il fratello si accorge però che dietro quest’atteggiamento si cela in realtà una debolezza, una mancanza di Cosimo, che ancora non aveva conosciuto l’ingrediente principale della vita, quello che le dà un tocco in più: l’amore, sentimento in cui è sempre presente anche una buona dose di magia. L’occasione per esplorare questo nuovo mondo, ben più intricato del suo universo boschivo, gli viene offerta dalla notizia portata da un signore di Olivabassa giunto ad Ombrosa nel giorno del mercato, che lo informa che nel suo paese c’è una comunità di Spagnoli che vive sugli alberi.

Cosimo, si mette dunque in viaggio verso Olivabassa, curioso di conoscere chi sono le persone che hanno avuto la sua stessa idea di vivere sugli alberi, ormai sempre

¹⁰⁴ Cristina Benussi, *Introduzione a Italo Calvino*, Bari, Editori Laterza, p. 46

¹⁰⁵ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, p. 148

più vicina al mondo reale che a quello magico. Se da un lato infatti chi non conosceva la sua storia lo guarda meravigliato, dall'altro invece avvicinandosi ad Olivabassa

“s'accorse che se qualche boscaiolo o bifolco o raccoglitrice d'olive lo vedeva, non mostrava alcuno stupore, anzi gli uomini lo salutavano cavandosi il cappello, come se lo conoscessero [...]”¹⁰⁶

Gli abitanti non sono stupiti della presenza del giovane dal momento che già da qualche mese sono abituati a convivere con un gruppo di Spagnoli esiliati che ha trovato riparo sugli alberi del paese. Tra questi il Barone di Rondò si innamora di una ragazza, Ursula, con cui trascorre le giornate primaverili sugli alberi fioriti; tuttavia quando finisce il suo periodo di esilio sono costretti a porre fine alla relazione poiché Cosimo preferisce rimanere fedele a sé stesso, ai propri ideali e alla propria scelta di vita.

Cosimo e la storia

L'episodio degli Spagnoli esiliati è un ottimo punto di partenza per affrontare il tema della Storia nei romanzi magico-realisti, in cui gli eventi realmente accaduti sono raccontati introducendo elementi fantastici o reinterpretandoli in modo surreale creando così una narrazione che mescola realtà e immaginazione. Nel 1767, anno della ribellione di Cosimo, scatta infatti realmente in Spagna la prima fase dell'espulsione dei membri dell'Ordine gesuita per volere del re Carlo III; credibile è inoltre il fatto che gli esuli non potessero trovare ospitalità o attraversare determinati territori. Appare invece del tutto frutto dell'invenzione della penna calviniana il fatto che i gesuiti abbiano trovato riparo tra platani e olmi a causa del fatto che

“la lettera del trattato prescriveva che gli esuli non dovessero «toccare il suolo» di quel territorio, quindi bastava che se ne stessero sugli alberi e si era in regola.”¹⁰⁷

Un altro episodio legato all'intreccio tra trame storiche e avventure di Cosimo riguarda il rapporto epistolare con Diderot, di cui legge i tomi dell'Enciclopedia e a cui invia un riassunto del suo *Progetto di Costituzione d'uno Stato ideale fondato sopra gli alberi*,

¹⁰⁶ *Ivi.*, p. 152

¹⁰⁷ *Ivi.*, p. 154

uno zibaldone in cui descrive l'immaginaria Repubblica d' Arborea. La conferma che la fama di Cosimo ha raggiunto la Francia è data da Biagio che, durante un viaggio a Parigi, conosce Voltaire il quale, saputo che viene da Ombrosa, gli domanda se sia lui il famoso filosofo che vive sugli alberi. Il Barone di Rondò si avvicina inoltre alla massoneria, movimento nato il 24 giugno 1717 quando quattro logge londinesi di massoni si federarono per creare una Gran loggia (menzionata anche da Biagio) e dunque storicamente pertinente con il periodo delle sue avventure. Il fratello ci informa che Cosimo, nonostante la sua continua fuga dal mondo civile, era già stato affiliato ad altre associazioni o confraternite e nella Massoneria ripropone l'idea di società universale che da tempo lo affascina, presentata nel corso di incontri dai contorni enigmatici:

“Era un'idea di società universale, che aveva in mente. E tutte le volte che s'adopero per associar persone, sia per fini ben precisi come la guardia contro gli incendi o la difesa dai lupi, sia in confraternite di mestiere come i Perfetti Arrotini o gli Illuminati Conciatori di Pelli, siccome riusciva sempre a farli radunare nel bosco, nottetempo, intorno a un albero, dal quale egli predicava, ne veniva sempre un'aria di congiura, di setta, d'eresia, e in quell'aria anche i discorsi passavano facilmente dal particolare al generale e dalle semplici regole d'un mestiere manuale si passava come niente al progetto d'instaurare una repubblica mondiale di uguali, di liberi e di giusti.”¹⁰⁸

I momenti più eclatanti in cui la Storia fa la propria comparsa nelle pagine del romanzo sono però legati alle guerre rivoluzionarie francesi e hanno per protagonisti sia soldati austro-sardi che usseri francesi, oggetto di scherzi da parte di Cosimo e presentati in maniera grottesca dallo stesso Barone, ora narratore in prima persona delle proprie avventure. Oltre ai fantasiosi intrecci tra eventi storici e finzione letteraria, questi episodi sono caratterizzati da aspetti magico-realisti anche per il modo con cui Cosimo descrive sia i soldati che i propri agguati. Gli austro-sardi sono infatti colpiti da pigne da mezzo chilo, porcospini appallottolati, centinaia di bruchi pelosi e azzurri e da una famiglia di gatti selvatici che tuttavia non rallentano la loro marcia poiché

¹⁰⁸ *Ivi.*, p. 229

“Tutto nel bosco gli era così estraneo, che non distingueva quel che v’era d’insolito, e proseguiva con gli effettivi decimati, ma sempre fieri e indomabili. [...] Gli austriaci medicavano i feriti. La pattuglia, biancheggiante di bende, riprese la sua marcia.”¹⁰⁹

I francesi sono invece presentati in una sorta di fusione panica, raggiunta al termine di una trasformazione negli elementi naturali che li circondano con Cosimo che riesce a distinguerli solo a fatica dal resto del bosco:

“Aguzzando gli occhi nella penombra, vidi che quella soffice vegetazione era composta soprattutto di colbacchi pelosi e folti baffi e barbe. Era un plotone di usseri francesi. Impregnatosi d’umidità durante la campagna invernale, tutto il loro pelo andava a primavera fiorendo di muffe e muschio.”¹¹⁰

Questo consente ai repubblicani di arrestare l’avanzata austriaca poiché come fa notare l’“uomo-uccello”, così viene chiamato Cosimo dal tenente Papillon,

“Gli usseri, sparsi nel bosco, mal si distinguevano da cespi di verzura, e il tenente austriaco certo era il meno adatto ad afferrare questa differenza. [...] Gli usseri, silenziosi, propagando intorno solo rumori naturali come stormir di fronde e frulli d’ali, si disposero in manovra aggirante. Dall’alto degli alberi io segnalavo loro con il fischio della coturnice o il grido della civetta gli spostamenti delle truppe nemiche e le scorciatoie che dovevano prendere. Gli austriaci, all’oscuro di tutto, erano in trappola.”¹¹¹

Si tratta tuttavia di un’azione isolata da parte dei francesi, dal momento che nel resto del fronte non si registravano eventi degni di nota; quest’immobilità dell’esercito consente a Calvino di mettere ancor più in evidenza con toni magici l’intreccio tra foresta e soldati, che accettano passivamente questa condizione:

Muschi e licheni crescevano sulle divise dei soldati, e talvolta anche eriche e felci; in cima ai colbacchi facevano il nido gli scriccioli, o spuntavano e fiorivano piante di mughetto; gli stivali si saldavano col terriccio in uno zoccolo compatto: tutto il plotone

¹⁰⁹ *Ivi.*, p. 240

¹¹⁰ *Ivi.*, p. 241

¹¹¹ *Ivi.*, p. 242

stava per mettere radici. L'arrendevolezza verso la natura del tenente Agrippa Papillon faceva sprofondare quel manipolo di valorosi in un amalgama animale e vegetale.¹¹²

L'incontro più rilevante e paradossale è però quello con Napoleone, da poco proclamato a Milano imperatore d'Italia (incoronazione realmente avvenuta il 26 maggio 1805), dopo essere stato uno dei generali d'artiglieria dell'esercito repubblicano che ha affrontato gli austro-sardi nelle vicinanze di Ombrosa. Bonaparte in un primo momento si dimostra freddo e scostante, rivolendo frasi di circostanza a Cosimo e preoccupandosi solamente di essere riparato dal sole; tuttavia appena prima di congedarsi afferma che

“se io non era l'Imperator Napoleone, avria voluto ben essere il cittadino Cosimo Rondò!”¹¹³

segno che se a Ombrosa la sua presenza e la sua storia sono ormai accettate come normali, all'estero è ancora una storia ricca di fascino.

Cosimo e l'amore

Il critico letterario Domenico Scarpa propone diverse possibili definizioni per etichettare il romanzo (utopia ironica, fiaba visionaria e geometrica, *pastiche* storico tra gli altri), tuttavia afferma che “l'energia che lo anima ha il suo Nord magnetico nella donna, nella storia d'amore tra Cosimo e Viola che si consuma in tre soli capitoli”¹¹⁴. Tornando dunque al rapporto tra il Barone e l'amore, un punto di svolta cruciale è il ritorno ad Ombrosa di Viola, la figlia dei vicini di casa con cui aveva fatto conoscenza il giorno stesso in cui si era ribellato e di cui in una certa misura si era invaghito. Il Barone le riassume brevemente tutte le proprie avventure, tuttavia quest'inaspettata comparsa porta Cosimo, sempre razionale e attento al lato pratico delle cose, a perdere il filo del discorso e lasciarsi sedurre dalla ragazza:

¹¹² *Ivi.*, p. 244

¹¹³ *Ivi.*, p. 251

¹¹⁴ Domenico Scarpa, *Calvino fa la conchiglia – La costruzione di uno scrittore*, Milano, Hoepli, p. 198

“Si conobbero. Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s’era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s’era potuta riconoscere così.”¹¹⁵

Presto però emerge come dominante nel rapporto tra i due la gelosia che, unita alla dimensione di orgoglio e vanità causata dal bisogno di fornire spiegazioni razionali al proprio amore, ostacola la relazione. Nel rapporto si alternano dunque periodi di grande disperazione ad attimi di gioia incontenibile, durante i quali il Barone proclama a gran voce le doti della propria donna in un linguaggio stravagante che garantisce un ulteriore tocco di magia alla sua figura:

“Ecco che lo si scorgeva venire a salti per i lecci, declamare: *Zu dir, zu dir, gunàika, Vo cercando il mio ben, En la isla de Jamaica, Du soir jusqu’au matin!* oppure: *Il y a un pré where the grass grows toda de oro Take me away, take me away, che io ci moro!* e scompariva. Il suo studio delle lingue classiche e moderne [...] gli permetteva d’abbandonarsi a questa clamorosa predicazione dei suoi sentimenti, e più il suo animo era scosso da un’intensa emozione, più il suo linguaggio si faceva oscuro.”¹¹⁶

I momenti di sconforto e abbattimento sono invece determinati dal fatto che Viola si diverte a mettere alla prova l’onestà dei sentimenti che Cosimo prova nei suoi confronti. L’episodio più eclatante riguarda il doppio appuntamento concordato contemporaneamente con due marinai, Sir Osbert Castlefight e Salvatore di San Cataldo, a cui Cosimo assiste da un castagno d’India, in attesa che si compia la vendetta che ha orchestrato, vendetta che tuttavia ha come unica conseguenza la fuga definitiva dell’amata:

“- Allora addio. Parto stasera stessa. Non mi vedrai più. - Corse alla villa, fece i bagagli, partì senza neppure dire niente ai luogotenenti. Fu di parola. Non tornò più a Ombrosa.”¹¹⁷

In seguito alla partenza definitiva della ragazza, il Barone si chiude in sé stesso e riduce al minimo indispensabile i contatti, già radi, con le altre persone, con la conseguenza

¹¹⁵ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, p. 191

¹¹⁶ *Ivi.*, p. 198

¹¹⁷ *Ivi.*, p. 213

negativa che “la sua maturazione amorosa resta in bilico, condannata [...] eternamente ad una condizione di sospensione propria della giovinezza e non della maturità”¹¹⁸: una condizione di solitudine legata all’incapacità di amare che ricorda da vicino quella sperimentata dalla famiglia Buendía in *Cent’anni di solitudine*. Il Barone trascorre le giornate nel rimorso di aver perduto per sempre quella che considerava la donna della sua vita e si dispera per non essere stato capace di tenerla legata a sé. Questo struggimento interiore lo porta ad assumere atteggiamenti ancor più fuori dall’ordinario, anche se non del tutto improbabili, tanto che lo stesso Biagio afferma che

“Cosimo era diventato matto davvero. Se prima andava vestito di pelli da capo a piedi, ora cominciò ad adornarsi la testa di penne, come gli aborigeni d’America, penne d’upupa o di verdone, dai colori vivaci, ed oltre che in testa ne portava sparse sui vestiti. Finì per farsi delle marsine tutte ricoperte di penne, e ad imitare le abitudini di vari uccelli, come il picchio, traendo dai tronchi lombrichi e larve e vantandoli come gran ricchezza. Pronunciava anche delle apologie degli uccelli, alla gente che si radunava a sentirlo e a motteggiarlo sotto gli alberi: e da cacciatore si fece avvocato dei pennuti e si proclamava ora codibugnolo ora barbagianni ora pettirosso, con opportuni camuffamenti, e teneva discorsi d’accusa agli uomini, che non sapevano riconoscere negli uccelli i loro veri amici, discorsi che erano poi d’accusa a tutta la società umana, sotto forma di parabole.”¹¹⁹

Il Barone cerca dunque di diventare uccello travestendosi con piume e penne, entrando nella vita degli animali che vivono sugli alberi invertendo quasi i ruoli poiché se lui cinguetta, ragni, farfalle, ghirri e scoiattoli si divertono con il torchio e i caratteri a stampa che si è procurato per scrivere ebdomadari e trattati. La sua follia è dunque “la diversione verso l’alto, verso la libertà fantastica, di una sofferenza tenuta a livello razionale”.¹²⁰

Questo stato di “elevazione” e di tensione verso l’alto, caratteristica precipua della sua vita resa ancor più evidente da questa metamorfosi ornitologica, lo accompagna per tutta la vita e forse anche oltre. Nonostante sia ormai anziano e pressoché impossibilitato a muoversi preferisce infatti trascorre gli ultimi giorni di vita sul noce al centro della piazza di Ombrosa, da uno dei cui rami un giorno spicca un balzo e si aggrappa all’ancora

¹¹⁸ Marina Paino, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, p. 33

¹¹⁹ *Ivi.*, pp. 216-217

¹²⁰ Germana Pescio Bottino, *Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 41-42

di una mongolfiera di passaggio, venendo poi trascinato dal vento verso il mare in un addio avvolto nel mistero:

“La mongolfiera, attraversato il golfo, riuscì ad atterrare poi sull’altra riva. Appesa alla corda c’era solo l’ancora. Gli aeronauti, troppo affannati a cercar di tenere una rotta, non s’erano accorti di nulla. Si suppose che il vecchio morente fosse sparito mentre volava in mezzo al golfo. Così scomparve Cosimo, e non ci diede neppure la soddisfazione di vederlo tornare sulla terra da morto.”¹²¹

Quest’immagine di leggerezza, caratteristica cruciale del romanzo, che precede la sua scomparsa lo lega in maniera indissolubile alla madre, l’unica che aveva accettato fino in fondo la scelta di Cosimo senza provare a darsi una spiegazione. La venatura malinconica della morte della Generalessa è infatti smorzata dalla presenza di elementi più “leggeri” e connessi all’aria, come il volo delle farfalle o le bolle di sapone. La donna muore “con un bacio-bolla di sapone impresso sulle labbra, fissata a una poetica immagine di levità che lega la sua figura a un amore finalmente dato e ricevuto”¹²² tanto che “anche quest’ultima forma di contatto tra i due sembra essere un’estrema condivisione di leggerezza da parte di colui che aveva sfidato per tutta la vita la forza di gravità, nonché le grevi regole imposte dal vivere sociale.”¹²³

Nel volo finale compiuto da Cosimo madre e figlio sono legati anche dalla figura dei due aeronauti che “sembrano incarnare un punto d’incontro tra il rigore militaresco e una leggerezza fuori dalle regole, in una salvifica confusione tra il mondo della madre e quello del figlio”¹²⁴. In questo passaggio risalta inoltre un tratto distintivo dello stile di Calvino, ovvero una “sorta di propensione mistica a considerare, nell’impossibilità di prefigurare una meta finale, il processo verso l’acquisizione di una nuova coscienza come un percorso in cui a contare è un atteggiamento di vita”¹²⁵ e la posizione assunta da Cosimo da questo punto di vista è emblematica dell’unione tra realtà e magia poiché

¹²¹ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, pp. 261-262

¹²² Marina Paino, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, p. 56

¹²³ *Ibid.*, p. 56

¹²⁴ *Ivi.*, p. 57

¹²⁵ Cristina Benussi, *Introduzione a Italo Calvino*, Bari, Editori Laterza, p. 48

“le cose che voleva dire lui non sono lì, è altro che lui intendeva, qualcosa che abbracciasse tutto, e non poteva dirla con parole ma solo vivendo come visse.”¹²⁶

Ombrosa e le città calviniane

Nei propri testi e in particolare in *Le città invisibili*, Calvino conferisce grande importanza ai luoghi che descrive, affermando che, il quale afferma che “la città è sempre trasmissione di messaggi, è sempre discorso. [...] La città ideale è quella su cui aleggia un pulviscolo di scrittura che non si sedimenta né si calcifica”¹²⁷ e anche Ombrosa assume un valore significativo nelle avventure di Cosimo, valore che sarà paradossalmente ancor più evidente dopo la sua scomparsa. Una volta che il Barone sparisce infatti la vegetazione di Ombrosa cambia e Biagio si chiede se il paesino e i suoi boschi non avessero che lo scopo di accogliere Cosimo e ospitare la sua avventurosa vita:

“Si direbbe che gli alberi non hanno retto, dopo che mio fratello se n’è andato, o che gli uomini sono stati presi dalla furia della scure. Poi, la vegetazione è cambiata: non più i lecci, gli olmi, le roveri: ora l’Africa, l’Australia, le Americhe, le Indie allungano fin qui rami e radici. Le piante antiche sono arretrate in alto: sopra le colline gli olivi e nei boschi dei monti pini e castagni; in giù la costa è un’Australia rossa d’eucalpti [...] e tutto il resto è palme, coi loro ciuffi scarmigliati, alberi inospitali del deserto. Ombrosa non c’è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c’era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla [...].”¹²⁸

La prima presentazione del paese, immaginario ma modellato sui paesini liguri dell’infanzia dell’autore, mette in luce sia la sua anima lavoratrice e commerciale sia quella più umile e popolare, aspetti che verranno ampliati nelle descrizioni successive:

“il dosso era scuro di oliveti, e, dietro, l’abitato d’Ombrosa sporgeva i suoi tetti di mattone sbiadito e ardesia, e ne spuntavano pennoni di bastimenti, là dove sotto c’era il porto.”¹²⁹

¹²⁶ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, pp. 258-259

¹²⁷ Italo Calvino, *La città scritta: epigrafi e graffiti* in *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, p. 107

¹²⁸ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, p. 262

¹²⁹ *Ivi.*, p. 16

Una rappresentazione più dettagliata della città viene fatta a partire dall'episodio picaresco della fuga dei ladri di frutta, con cui Cosimo ha appena fatto conoscenza, dai proprietari terrieri. I ragazzi sono seguiti nella loro fuga rocambolesca che li porta all'ingresso della città, i cui spazi e abitanti sono descritti con toni neorealisti:

“Attorno a Porta Capperi, in casupole e baracche d'assi, carrozzoni zoppicanti, tende, era assiepata la gente più povera d'Ombrosa, così povera da essere tenuta fuori dalle porte della città e lontana dalle campagne, gente sciamata via da terre e paesi lontani, cacciata dalla carestia e dalla miseria che s'espandeva in ogni Stato. Era il tramonto, e donne spettinate con bimbi al seno sventolavano fornelli fumosi, e mendicanti si stendevano al fresco sbendando le piaghe, altri giocando ai dadi con rotti urli. I compagni della banda della frutta ora si mischiavano a quel fumo di frittura e a quegli alterchi, prendevano manrovesci dalle madri, s'azzuffavano tra loro rotolando nella polvere. E già i loro stracci avevano preso il colore di tutti gli altri stracci, e la loro allegria da uccelli invischiata in quell'aggrumarsi umano si sfaceva in una densa insulsaggine.”¹³⁰

La descrizione dell'Ombrosa “bassa” è in netto contrasto con quella dell'Ombrosa “alta”, abitata dalle famiglie nobili, tra cui quelle di Cosimo e Viola, con eleganti ville circondate da ampi spazi verdi, filari di viti e limoneti. Questa contrapposizione ricorda per certi aspetti quella di Zemrude, una delle “Città degli occhi” incluse nella raccolta di racconti *Le città invisibili* in cui le città sono descritte con tratti fantastici e onirici, ben distanti dunque dalla concretezza di Ombrosa, ma non per questo inadeguate per un possibile confronto. Se si attraversa Zemrude di buon umore e con lo sguardo rivolto verso l'alto si può infatti ammirare un ambiente curato ed elegante; se invece si abbassano gli occhi la stessa città si presenta sotto una luce del tutto diversa, trascurata, abbandonata a sé stessa e su cui grava una profonda malinconia.

Prendendo invece spunto dal regno aereo di Cosimo si possono invece riscontrare delle similitudini con Zenobia, la seconda delle “Città sottili”, costruita su alte palafitte e con case di bambù e zinco

¹³⁰ *Ibid.*, p. 53

“[...] poste a diversa altezza, su trampoli che si scavalcano l’un l’altro, collegate da scale a pioli e marciapiedi pensili, sormontate da belvederi coperti da tettoie a cono, barili di serbatoi d’acqua, girandole marcavento, e ne sporgono carrucole, lenze e gru.”¹³¹

Così come gli abitanti di Zenobia si ingegnano per vivere sospesi, anche il Barone deve infatti imparare ad adattarsi e modificare le proprie abitudini in funzione dell’ambiente sopraelevato, motivo per cui chiede al fratello di procurargli corde, ganci, chiodi e carrucole, impegnandosi inoltre in campo idraulico con la costruzione di una fontana pensile.

Un’altra città che ricorda l’universo di Cosimo è Bauci, la terza delle “Città e gli occhi”, raggiungibile solo dopo una settimana di cammino tra i boschi che si innalza tra gli alberi sostenuta solo da sottili trampoli. Gli abitanti di Bauci raramente mettono piede a terra poiché, come il Barone, hanno già tutto ciò che gli serve per vivere e tra le varie ipotesi proposte riguardo questa loro scelta la prima riguarda l’odio verso la Terra, un’avversione che da un certo punto di vista sente anche il giovane Cosimo quando si ribella al padre.

Considerazioni finali su *Il barone rampante*

In conclusione sono dunque molti gli elementi de *Il barone rampante* riconducibili alla tendenza del realismo magico che contribuiscono a trasformare la vita di Cosimo in un’avventura che si regge su una sospensione epica tra realtà e fantasia, con Calvino che in questo romanzo e “nell’invenzione del Barone ha esaurito il meglio della sua vena fantastica”¹³². Attraverso il realismo magico l’autore crea un’atmosfera affascinante e meravigliosa che consente al lettore di volare con i piedi per terra, esplorando possibilità che si aprono al di fuori della concretezza della realtà quotidiana, ma che mantengono con essa un rapporto inscindibile. L’autore sfrutta inoltre questa tendenza letteraria e le sue molteplici sfaccettature per indagare temi profondi e universali, come la sfida nei confronti di convinzioni e pregiudizi sociali aprioristicamente accettati come veritieri e la ricerca di una libertà individuale, incentivando il proprio pubblico a continuare ad interrogarsi su questi aspetti attraverso la leggerezza, solo apparente, del realismo magico.

¹³¹ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, p. 34

¹³² Cesar Cases, *Calvino e il “pathos” della distanza* in *Patrie lettere*, Padova, Liviana Editrice, p. 63

Attraverso questa disamina si può infine ritenere che *Il barone rampante* è il romanzo in cui Calvino “ha cercato di dare l’immagine più completa del mondo degli uomini come lui lo vedeva. In quest’immagine convivono il desiderio anarchico di un’assoluta libertà individuale e la necessità di rispettare regole di convivenza sociale e amorosa”¹³³, ambiti per certi versi riconducibili al realismo (rispetto delle regole e ragionamento) e al magico (libertà individuale e istinto del fare).

¹³³ Silvio Perrella, *Calvino*, Editori Laterza, Bari, p. 56

Capitolo III

L'eccezionale nell'ordinario: *Cent'anni di solitudine*

Come per Italo Calvino il capitolo si apre con una breve panoramica sulla biografia dell'autore colombiano, utile a comprendere il suo percorso di formazione, le opere principali e i contesti in cui ha vissuto, alcuni dei quali influenzeranno i suoi lavori. A seguire ho ritenuto opportuno fornire una visione d'insieme degli sviluppi del realismo magico in America Latina attraverso la presentazione di alcuni degli autori e dei testi che hanno maggiormente influenzato la diffusione di questo genere anche all'esterno del continente sudamericano. Successivamente il focus si sposta su *Cent'anni di solitudine*, il romanzo più importante di Gabriel García Márquez, che ha garantito un riconoscimento internazionale sia all'autore che al realismo magico. Nel paragrafo, dopo un iniziale confronto con *Il barone rampante* incentrato sugli aspetti formali, sono presentati alcuni degli episodi più significativi riconducibili a questa corrente del realismo, come la misteriosa ascesa al cielo di Remedios la bella. La scansione dei paragrafi successivi si muove in parallelo a quella seguita per il romanzo di Calvino dal momento che anche per *Cent'anni di solitudine* ho ritenuto interessante approfondire i temi della storia, dell'amore e del contesto in cui si svolgono le vicende. L'analisi di alcuni passi e un confronto con la trattazione dei medesimi temi ne *Il barone rampante* consente di esaminare ancora più a fondo le molteplici tessere che rendono *Cent'anni di solitudine* uno specchio dell'America latina e delle sue popolazioni, nonostante, come segnalato nelle pagine finali, Márquez sia debitore anche di alcune esperienze letterarie extra-continentali.

La vita

Gabriel Garcia Marquez nasce nel 1927 ad Aracataca, un piccolo villaggio nel nord della Colombia, da un telegrafista e da una chiaroveggente. Trascorre gran parte della sua infanzia nella casa dei nonni materni, riconoscendo questa tappa della sua vita un fondamentale punto di partenza per gli sviluppi del suo universo narrativo dal momento che in molte dei suoi testi, incluso il suo capolavoro *Cent'anni di solitudine*, compaiono elementi legati alla sua famiglia e alla sua infanzia. Nel 1937, in seguito alla morte del

nonno cui aveva stretto un forte legame, si trasferisce a Barranquilla, dove nel 1946 si diploma al *Colegio Liceo de Zipaquirá*. L'anno seguente si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche dell'Università di Bogotá, abbandonata tuttavia prima di concludere il percorso di studi per dedicarsi alla carriera giornalistica, che affiancherà per tutta la vita a quella di romanziere.

Nel 1955 pubblica il suo primo romanzo, *Foglie morte*, in cui si inizia a delineare il fantastico mondo di Macondo. Negli anni Sessanta, dopo una breve esperienza in Europa tra Roma e Parigi, si sposta tra Cuba, New York e il Messico, dove lavora come sceneggiatore, riprendendo inoltre dopo una lunga pausa la propria attività letteraria. Nel 1967 vede infatti la luce *Cent'anni di solitudine* e negli anni successivi, vissuti tra Spagna e America Latina, dà alle stampe altri capolavori tra cui *L'autunno del patriarca* (1975) e *Cronaca di una morte annunciata* (1981). L'autore gode ormai di fama internazionale, suggellata dal Premio Nobel per la Letteratura conferitogli nel 1982.

A partire dagli anni Novanta torna a vivere in Colombia, ma il clima di instabilità politica lo induce ad abbandonare il Paese per tornare a condurre una vita itinerante. Nel 2002 pubblica la propria autobiografia *Vivere per raccontarla*, in cui rende testimonianza ai lettori degli anni della giovinezza trascorsi sulla costa caraibica della Colombia, a contatto con una realtà in cui il magico è un elemento insito nel quotidiano, con cui forma un legame indissolubile. Muore nel 2014 a Città del Messico a causa di alcune complicazioni dovute alla polmonite.

Il realismo magico nella letteratura latino-americana

Nonostante le prime teorizzazioni del concetto di realismo-magico vengano sviluppate in Europa alla metà degli anni Venti del Novecento in relazione alla pittura, il terreno più fertile in cui questa tendenza trova spazio per svilupparsi è quello letterario dell'America Latina, in particolare a partire dagli anni Sessanta del XX secolo. La produttività dell'ambiente latinoamericano è garantita dal fatto che intorno a questa regione geografica ha aleggiato da sempre, nella percezione dei visitatori europei, un alone di magia e di mistero, come testimoniato dalle descrizioni e dai commenti raccolti nei diari e nei resoconti di viaggio degli esploratori a partire dal 12 ottobre 1492 che parlano di "paesi e popoli favolosi e immaginari, confondendo verità e menzogna e utilizzando tutti gli elementi che offrono il luogo comune, il quotidiano, la storia, la geografia, la

letteratura e il mito.”¹³⁴ L’ibridazione tra reale e meraviglioso che emerge dai resoconti di viaggio dei *conquistadores* è la stessa alla base delle opere di Gabriel Garcia Márquez, che 490 anni dopo la scoperta dell’America riceve il premio Nobel per la letteratura proprio “per i suoi romanzi e racconti, nei quali il fantastico e il realistico sono combinati in un modo riccamente composto che riflette la vita e i conflitti di un continente”¹³⁵.

Il premio ricevuto da Márquez è il coronamento di un percorso iniziato quasi un ventennio prima, come testimonia l’intervista realizzata dal giornalista spagnolo Miguel Fernández-Braso nel 1969 in cui lo scrittore afferma che il romanzo ideale è quello che “inquieta non solo per il suo contenuto politico e sociale, ma anche per la sua capacità di penetrare la realtà; e ancor meglio se è in grado di capovolgere la realtà per mostrare com’è dall’altra lato.”¹³⁶ La sua rilevanza nel panorama letterario mondiale è testimoniata anche dalle parole del critico letterario britannico Gerald Martin, curatore della sua biografia, il quale afferma che “forse non esiste un altro scrittore moderno nella cui opera la relazione tra verità, finzione, verosimiglianza e sincerità si presenti altrettanto irresistibile e misteriosa quanto in quella di García Márquez.”¹³⁷

Le opere dello scrittore colombiano sono tuttavia debitrice degli studi e delle prove realizzate all’inizio del secolo da narratori ispanoamericani all’inizio del secolo sulla base di alcuni innovativi procedimenti letterari ideati da Edgar Allan Poe, adattati al proprio contesto storico, sociale e culturale. Questi autori, tra cui gli uruguayani Horacio Quiroga e Felisberto Hernández e l’argentino Jorge Luis Borges, si sono infatti impegnati a “cercare, attraverso ciò che è normale e comune nella vita di tutti i giorni, questioni e problemi presenti nel continente americano rappresentati da qualcosa di straordinario, meraviglioso, magico e mitico”¹³⁸. Questo stimolo è stato poi concretizzato in maniera

¹³⁴ Iris Zavala, *Cien años de soledad: Crónica de Indias*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 6 [originale: *países y gente fabulosos e imaginarios, confundiendo verdades y mentiras, y utilizando todos los elementos que ofrecen el lugar común, lo cotidiano, la historia, la geografía, la literatura, el mito.*]

¹³⁵ The Nobel Prize, consultato il 12 maggio 2024, <https://www.nobelprize.org/prizes/lists/all-nobel-prizes-in-literature/1989-1980/> [originale: *for his novels and short stories, in which the fantastic and the realistic are combined in a richly composed world of imagination, reflecting a continent's life and conflicts*]

¹³⁶ Miguel Fernández-Braso, *La soledad de Gabriel García Márquez: una conversación infinita*, Barcelona, Planeta, p. 95 [originale: *no sólo inquieta por su contenido político y social, sino por su poder de penetración de la realidad; y mejor aún si es capaz de voltear la realidad al revés, para mostrar cómo es del otro lado*]

¹³⁷ Gerald Martin, *Vita di Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, p. 68

¹³⁸ Eduardo Pachón Padilla, *El “realismo mágico” en la narrativa hispanoamericana* in *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 6, No. 8, Bogotá, Banco de la República, p. 1170 [originale: *Se han propuesto buscar,*

ancor più efficace da Alejo Carpentier, in particolare nel romanzo *I passi perduti* (1953) in cui “interpreta perfettamente gli elementi essenziali che personificano l’autentico cosmo americano, all’interno di una raffinata espressione artistica che si contraddistingue per un linguaggio elevato e ricco di simboli che rappresentano la nostra mitologia, storia e cultura.”¹³⁹ Lo stesso scrittore cubano afferma inoltre che “quella che chiamiamo ‘realtà’ non è altro che una costruzione mentale che varia da un’epoca all’altra, in accordo con la concezione del mondo predominante in ognuna di esse”¹⁴⁰, dando così la possibilità al magico di fluire liberamente e di adattarsi ad ambienti e situazioni che non sono mai rigide e prestabilite.

Tra gli altri autori di rilievo del panorama letterario latinoamericano contemporanei a Márquez spiccano poi molte scrittrici, tra cui la messicana Laura Esquivel, la nicaraguense Gioconda Belli e la cilena Isabel Allende. Uno dei testi di Esquivel in cui sono presenti evidenti tratti di realismo magico è *Dolce come il cioccolato* (1989), in cui la storia d’amore tra i protagonisti Tita e Pedro ha come sfondo la Rivoluzione messicana, includendo però anche molti episodi riconducibili al ricco serbatoio folcloristico ispanoamericano e difficilmente spiegabili razionalmente, ma abilmente calati nel contesto per non rallentare la lettura. Un esempio lampante è la preparazione delle quaglie ai petali di rosa, durante la quale alcune lacrime di Tita cadono nel pentolone. Quando la sorella Gertrudis le assaggia la sua temperatura corporea aumenta improvvisamente e il suo sudore comincia a profumare di rose. Nonostante la ragazza cerchi di farsi una doccia per rinfrescarsi ogni volta che l’acqua la tocca evapora immediatamente e poco dopo l’intera doccia prende fuoco con Gertrudis che scappa nuda. Tra le opere nate dalla penna di Gioconda Belli merita una menzione speciale *La donna abitata* (1988), in cui la protagonista Lavinia agisce guidata dallo spirito della guerriera indigena Itzà, entrato nel suo corpo dopo che ha mangiato un’arancia, che la spinge a

a través de lo ordinario, lo cotidiano, lo corriente, una problemática simbolizada en lo extraordinario, lo maravilloso, lo mágico, lo mítico, que existe en el Continente Americano.]

¹³⁹ *Ivi.*, p. 1171 [originale: *por haber realizado una perfecta interpretación de los elementos esenciales que personifican el auténtico cosmo americano, dentro de una depurada expresión artística, que se distingue mediante un lenguaje elevado pleno de símbolos que representan nuestra mitología, historia y cultura*]

¹⁴⁰ Darío Villanueva, José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual del “realismo mágico” a los años ochenta*, Madrid, Espasa-Calpe, p.42 [originale: *lo que llamamos «realidad» no es sino una construcción mental variable de una época a otra, de acuerdo con la concepción del mundo imperante en cada una de ellas.*]

ribellarsi alla dittatura della famiglia Somoza in un romanzo in cui, come afferma Isabel Allende, “la leggenda e la realtà si mescolano armonicamente”.

Il testo più rilevante dell'autrice cilena è invece *La casa degli spiriti* (1982), opera che già dal titolo mette in luce il lato magico di un racconto in cui la scena è quasi totalmente occupata da personaggi femminili come Clara che

“abitava un universo inventato da lei, protetta dalle avversità della vita, dove la verità prosaica delle cose materiali si confondeva con la verità tumultuosa dei sogni, nei quali non sempre funzionavano le leggi della fisica e della logica.”¹⁴¹

Tutti i precedenti sono certamente romanzi di assoluto spessore, che consentono di immergersi a fondo nelle atmosfere incantate dell'America Latina e di esplorare il connubio tra realtà e magia insito nel patrimonio genetico di queste popolazioni e delle loro leggende. Nonostante ciò l'opera maestra del realismo magico tanto a livello ispanoamericano quanto a livello internazionale è senz'altro *Cent'anni di solitudine* di Gabriel Garcia Márquez.

Cent'anni di solitudine

Il romanzo narra la vita di diverse generazioni della famiglia Buendía, a cominciare dai fondatori del villaggio Macondo, José Arcadio Bunedía e la moglie Ursula che, essendo cugini, vivono nel terrore di generare un figlio con la *cola de puerco*, una punizione leggendaria per chi si rende colpevole di incesto. I loro discendenti si uniranno poi in unioni sia legittime che illegittime, in un ciclo apparentemente senza fine di nascite, amori e tragedie prima che la loro vitalità diminuisca e la stirpe dei Buendía giunga al termine in seguito ad una serie di eventi tragici e catastrofici.

Prendendo in esame l'incipit, se Calvino ne *Il barone rampante* esordisce fornendo precise indicazioni temporali e geografiche, lo stesso non si può dire per Márquez che nelle prime righe di *Cent'anni di solitudine*, oltre ad anticipare il finale, si limita a descrivere brevemente il luogo in cui saranno ambientate le vicende del romanzo e, per quanto riguarda il periodo storico, afferma che

¹⁴¹ Isabel Allende, *La casa degli spiriti*, Milano, Feltrinelli, p. 78

“il mondo era così recente, che molte cose erano prive di nome, e per citarle bisognava indicarle con il dito”¹⁴².

Un altro aspetto che differenzia i due testi riscontrabile sin dalle battute iniziali è la figura del narratore. In Calvino è infatti presente una focalizzazione interna poiché Biagio non è un narratore onnisciente e apprende i fatti a mano a mano che si verificano, garantendo così che si formi un alone di mistero intorno alla figura del fratello. In Márquez invece il narratore è onnisciente con il suo sguardo che “abbraccia tutti i fenomeni, garantendo con la sua naturalezza espressiva la credibilità di quanto viene narrato in terza persona [...] e invertendo la relazione pragmatica del lettore con il meraviglioso e la realtà oggettivabile.”¹⁴³ Il narratore marqueziano garantisce dunque che si realizzi una perfetta sintesi tra magico e reale dal momento che da un lato “i prodigi più straordinari sono raccontati con l'aggiunta di dati realistici e quotidiani, senza che i personaggi mostrino segni di stupore [...]; dall'altro lato invece sono descritti fatti normali o oggetti reali davanti ai quali i personaggi rimangono affascinati o sconcertati”.¹⁴⁴

Restando in ambito narrativo-cronologico se ne *Il barone rampante* le vicende di Cosimo tendono a seguire una scansione lineare, ripercorrendo la vita del protagonista dalla decisione di non scendere dagli alberi alla morte, in *Cent'anni di solitudine* il narratore è incline ad anticipare eventi futuri intrecciandoli ad episodi già avvenuti creando così una struttura temporale circolare. Uno dei molti esempi di questa narrazione oscillante è presente sin dall'incipit del romanzo che si apre anticipando un evento che sarà poi ripreso in seguito in maniera più dettagliata:

“Molti anni dopo, davanti al plotone di esecuzione, il colonello Aureliano Buendía avrebbe ricordato quel pomeriggio remoto in cui suo padre l'aveva portato a conoscere il ghiaccio.”¹⁴⁵

¹⁴² Gabriel Garcia Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 3

¹⁴³ Darío Villanueva, José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual del “realismo mágico” a los años ochenta*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 296 [originale: *cuya mirada abarca la totalidad de los fenómenos y garantiza con su naturalidad expresiva la credibilidad de lo narrado en tercera persona, [...] invierte la relación pragmática del lector con lo maravilloso y con la realidad objetivable*]

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 296 [originale: *los prodigios más extraordinarios se relatan con incorporación de datos realistas y cotidianos, sin que los personajes den muestras de asombro ante ellos; por el contrario, se ofrecen otra veces hechos normales u objetos reales ante los cuales los personajes quedan fascinados o desconcertados.*]

¹⁴⁵ Gabriel Garcia Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 3

Dal punto di vista dello stile Márquez dimostra grande cura e attenzione nella scrittura, necessarie per consentire al lettore di calarsi pienamente in un mondo che potrebbe inizialmente sembrargli ostile: per questo motivo abbandona il linguaggio sobrio, conciso e “dominato da un bisogno di efficacia di derivazione giornalistica”¹⁴⁶ adottato nelle opere precedenti a favore di “un linguaggio più ricco per dare accesso a quell’altra realtà che abbiamo stabilito di chiamare mitica o magica.”¹⁴⁷ Anche Calvino dà prova di essere particolarmente interessato all’aspetto linguistico, interesse “legato al fatto che la letteratura, il suo mestiere, è essenzialmente confronto con il linguaggio, un linguaggio che deve riuscire a dire il mondo, mettendo in relazione questo mondo non scritto con il mondo scritto.”¹⁴⁸ Una differenza tra i due può invece si origina invece dalla *forma mentis* più scientifica e razionale dell’autore italiano e “dall’interesse rivolto dal Calvino saggista ai fenomeni linguistici e allo studio di essi, in un’attenzione costante che, proprio perché fatta di osservazione e deduzione, rende implicito nel discorso calviniano un tipo di approccio all’ingaggio inteso esso stesso come scienza.”¹⁴⁹

Considerando invece l’aspetto contenutistico, *Cent’anni di solitudine* offre un numero decisamente maggiore di episodi ascrivibili alla categoria del realismo magico rispetto a *Il barone rampante* in cui questi, pur presenti, sono meno impattanti. Le continue analessi e prolessi impiegate dall’autore rendono tuttavia complicato seguire un ordine cronologico nella presentazione di questi episodi come fatto per l’opera di Calvino, motivo per cui seguirò un filo rosso che possa unire i principali senza risultare dispersivo. Nelle sue chiacchierate con il giornalista colombiano Plinio Mendoza raccolte poi in *Odor di guayaba*, Márquez afferma orgogliosamente che nei suoi romanzi “non c’è una riga che non sia basata sulla realtà”¹⁵⁰ e alla provocazione del giornalista sugli episodi riguardanti Mauricio Babilonia e l’ascesa al cielo di Remedios la bella replica che “tutte queste cose hanno una base reale”¹⁵¹.

¹⁴⁶ Plinio Mendoza, *Odor di guayaba – Conversazioni con Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, p. 75

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Marina Paino, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, p. 142

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 141

¹⁵⁰ Plinio Mendoza, *Odor di guayaba – Conversazioni con Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, p. 46

¹⁵¹ *Ibid.*

Nel romanzo *Mauricio Babilonia* è un apprendista meccanico che lavora nelle officine della compagnia bananiera e di cui si innamora la giovane Renata Remedios detta Meme, figlia di Fernanda e Aureliano Secondo. La figura del manovale è sempre accompagnata da quella di un misterioso sciame di farfalle gialle che aleggia intorno alla sua presenza in occasione dei concerti, delle messe e al cinema. I lepidotteri se da un lato affasciano la ragazzina, dall'altro turbano la madre che la prima volta che le vede

“lanciò un grido di spavento e fece spostare Meme dal punto in cui si trovava, che era lo stesso punto del giardino dove era salita al cielo Remedios la bella. Aveva avuto per un istante l'impressione che il miracolo si sarebbe ripetuto con sua figlia, perché l'aveva inquietata un repentino svolazzio.”¹⁵²

Quando Mauricio si presenta ufficialmente per la prima volta a casa di Meme viene però bruscamente respinto da Fernanda che

“Non gli lasciò aprire bocca. Non gli lasciò nemmeno varcare la porta che un attimo dopo dovette richiedere perché la casa era piena di farfalle gialle.”¹⁵³

Tuttavia, nonostante la donna non dia il proprio benessere alla relazione, Meme e Mauricio continuano a vedersi segretamente grazie anche alla complicità di Aureliano Secondo e Pilar Ternera che proteggono i loro incontri fino a quando Fernanda non li scopre al cinema e rinchiude la figlia in camera. La ragazza però non dà segni di pentimento, anche perché nonostante il confinamento riesce ad incontrare Mauricio la sera quando fa il bagno, almeno fino a quando

“Una sera, mentre Meme era in bagno, Fernanda entrò per caso in camera sua, e c'erano così tante farfalle che quasi non si poteva respirare. Afferrò uno straccio qualunque per scacciarle, e il cuore le si gelò di paura quando collegò i bagni notturni della figlia ai cataplasmi di mostarda che rotolarono a terra.”¹⁵⁴

¹⁵² Gabriel Garcia Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 249

¹⁵³ *Ivi.*, p. 246

¹⁵⁴ *Ivi.*, p. 252

La madre assolda dunque una guardia con il pretesto di controllare il pollaio, ma con il reale scopo di sorprendere Mauricio Babilonia che viene sorpreso e colpito alla colonna vertebrale ed è costretto a letto per il resto della sua vita fino al momento della morte, segnata come il resto della sua vita dalla funesta presenza delle farfalle gialle che seguiranno anche Meme dopo che è costretta a lasciare Macondo per nascondere il disonore. La costante comparsa delle farfalle in relazione al meccanico, pur inserendosi nella narrazione in maniera realistica, è apparentemente inspiegabile da un punto di vista logico e assume per questo connotati magici. Quest'alone di mistero è però dissolto dalla spiegazione dell'autore che rivela l'aneddoto reale che l'ha portato a creare il personaggio di Mauricio:

“Nella mia casa di Aracataca, quando avevo circa cinque anni, venne un giorno un elettricista per cambiare il contatore. [...] Ritornò diverse volte. Durante una di queste, trovai mia nonna che cercava di scacciare una farfalla con uno straccio e diceva: ‘Ogni volta che quest’uomo viene, a casa entra questa farfalla gialla’. Da questo episodio è nato Mauricio Babilonia.”¹⁵⁵

Márquez riesce a fornire una spiegazione ragionevole perfino alla ben più enigmatica ascesa al cielo di Remedios la bella, associandola al fatto reale di “una signora la cui nipote era fuggita all'alba e che per nascondere la fuga aveva fatto circolare la voce che costei era stata assunta in cielo.”¹⁵⁶ Remedios, figlia di Arcadio e Santa Sofia de la Piedad, appartiene alla quarta generazione dei Buendía e fin dall'infanzia si contraddistingue per una bellezza straordinaria, ma allo stesso tempo inquietante tanto che la bisnonna Ursula la tiene segregata in casa, consentendole di uscire solo per andare a messa con Amaranta e con la faccia coperta da uno scialle nero. Le precauzioni di Ursula si rivelano però inutili dal momento che in occasione di un concorso di bellezza organizzato per la festa di carnevale Remedios viene proclamata regina. La sua bellezza diventa così visibile a tutti, pur rimanendo ammantata di un'aura angosciante tanto che perfino

¹⁵⁵ Plinio Mendoza, *Odor di guayaba – Conversazioni con Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, p. 46

¹⁵⁶ *Ivi.*, p. 47

“uomini esperti nei turbamenti d’amore, provatisi nel mondo intero, affermavano di non aver mai sofferto un’ansia simile a quella che scatenava l’odore naturale di Remedios la bella.”¹⁵⁷

Nonostante la giovane non se ne renda conto il suo profumo non è un alito d’amore, ma un fluido mortale che in breve tempo miete quattro vittime: un forestiero giunto a cavallo da terre lontane, il comandante della guardia, un operaio impegnato nella riparazione del tetto della casa che la scorge nuda mentre fa il bagno e un lavoratore delle piantagioni di banane che, dopo essersi vantato di averla aggredita, muore colpito dal calcio di un cavallo. L’atteggiamento indifferente e distaccato di Remedios nei confronti della vita e delle sofferenze d’amore che causa negli uomini l’accompagna fino agli ultimi istanti trascorsi a Macondo, in un pomeriggio di marzo in cui la madre Fernanda chiede aiuto alle donne di casa per piegare le lenzuola.

“Amaranta notò che un pallore intenso rendeva Remedios la bella sempre più trasparente. [...] Fernanda sentì che un delicato vento di luce le strappava le lenzuola di mano e le spiegava in tutta la loro ampiezza. Amaranta sentì un fremito misterioso nei pizzi delle sottogonne e cercò di afferrarsi al lenzuolo per non cadere nell’istante in cui Remedios la bella cominciava a sollevarsi, Úrsula, già quasi cieca, fu l’unica abbastanza lucida da capire la natura di quel vento irreparabile, e lasciò il lenzuolo alla mercé della luce, e vide Remedios la bella che le diceva addio con la mano, nell’abbagliante aleggiare delle lenzuola che salivano con lei [...], e si perdevano per sempre con lei nelle arie alte, dove non potevano raggiungerla nemmeno i più alti uccelli della memoria.”¹⁵⁸

Quest’episodio ricorda molto da vicino quello di Cosimo, che si lascia trascinare via dalla mongolfiera senza opporre resistenza, due immagini di leggerezza che rispecchiano il carattere dei due personaggi, mai completamente a proprio agio negli anni trascorsi sulla terra e liberi solamente quando prendono il volo. Cosimo e Remedios, pur accomunati dalla stessa sorte finale e da un marcato anticonformismo, conducono una vita diversa sotto molti aspetti, con il primo ben integrato nella comunità di Ombrosa, mentre Márquez afferma della seconda che

¹⁵⁷ Gabriel Garcia Márquez, *Cent’anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 202

¹⁵⁸ *Ivi.*, pp. 206-207

“In realtà, Remedios la bella non era un essere di questo mondo. Pur molto avanti nella pubertà, Santa Sofía de la Piedad doveva ancora farle il bagno e vestirla. Anche quando seppe badare a sé stessa bisognava sorvegliarla perché non disegnasse pupazzetti sui muri con un bastoncino intinto nella sua stessa cacca. Compì i vent'anni senza sapere né leggere né scrivere, né servirsi delle posate a tavola, e girava nuda per la casa, perché la sua natura si opponeva a qualsiasi tipo di convenzionalismo.”¹⁵⁹

Come nel caso di Remedios le tessere di realismo magico, sapientemente inserite da Márquez in quasi la totalità delle pagine del romanzo senza che la lettura diventi farraginoso, sono spesso collegate alla scomparsa di un personaggio di rilievo oppure a eventi luttuosi e catastrofici. Alcuni esempi sono la peste dell'insonnia, la morte del José Arcadio marito di Rebeca e quella del padre omonimo.

Nel primo caso “la peste dell'insonnia e della perdita di memoria sono conseguenza della prima trasformazione socio-economica di Macondo, dell'ondata di immigrati che arriva attraverso la strada scoperta da Ursula: così compaiono Visitación e Manuare, portatori del flagello.”¹⁶⁰ Gli abitanti del villaggio non riescono quindi ad andare a dormire perché non sentono la stanchezza e rimangono svegli per oltre cinquanta ore consecutive, elemento che connota in maniera magica la realistica malattia dell'insonnia, e a nulla serve il beverone di aconito preparato da Úrsula poiché i macondini

“passarono semplicemente la giornata a sognare da svegli, In quello stato di allucinata lucidità non vedevano solo le immagini dei propri sogni, ma gli uni vedevano le immagini sognate dagli altri.”¹⁶¹

Grazie al tempestivo intervento di José Arcadio la peste rimane circoscritta al villaggio, tuttavia, come previsto dall'india Visitación l'insonnia si aggrava diventando presto

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 173-174

¹⁶⁰ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcellona, Monte Avila Editores, p. 568 [originale: *Las pestes del insomnio y la de olvido son consecuencia de la primera transformación socio-económica de Macondo, de la oleada de inmigrantes que llega por la ruta descubierta por Úrsula, y así aparecen Visitación y Cataure, los transmisores del flagelo.*]

¹⁶¹ Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 41

perdita di memoria finché un giorno un visitatore misterioso, che si rivelerà poi Melquíades tornato dalla morte

“diede da bere a José Arcadio Buendía una sostanza dal colore tenue, e nella sua memoria si fece luce. Gli occhi si bagnarono di pianto, prima ancora di vedersi in un salotto assurdo dove gli oggetti dove gli oggetti erano indicati con il loro nome, e prima di vergognarsi delle solenni sciocchezze scritte sulle pareti, e perfino prima di riconoscere il nuovo arrivato in un abbagliante splendore di gioia.”¹⁶²

La morte di José Arcadio figlio avviene in circostanze poco chiare ed è l'unico mistero rimasto irrisolto a Macondo. La moglie Rebeca racconta di aver sentito uno sparo e di aver visto il sangue uscire da sotto la porta, sangue che raggiunge la casa di Úrsula la quale, dopo un iniziale spavento,

“seguì il filo di sangue in senso contrario [...] e sbucò in piazza e varcò la porta di un'abitazione dove non era mai stata, e spinse la porta della camera e quasi soffocò per l'odore di polvere da sparo bruciata, e trovò José Arcadio per terra a pancia in giù sulle ghette che si era appena tolto, e vide l'inizio del filo di sangue che ormai aveva smesso di fluire dal suo orecchio destro. Non gli scoprirono alcuna ferita sul corpo né riuscirono a recuperare l'arma. Non fu nemmeno possibile eliminare dal cadavere il penetrante odore di polvere da sparo.”¹⁶³

Secondo l'ispanista Martha Canfield si tratta di un episodio affascinante soprattutto perché legato al cliché dei 'legami di sangue', del rapporto tra madre e figlio dal momento che “si dice, infatti [...] che 'il sangue non mente' e, naturalmente, che 'un cuore di madre non si sbaglia'. La forza propulsiva dell'immaginario in questo episodio nasce dunque da quest'immagine: il legame di sangue, riferito in particolare a quello tra madre e figlio.”¹⁶⁴ Il legame tra Úrsula e José Arcadio è un legame profondo e il fatto che sia lei la prima a

¹⁶² *Ivi.*, p. 45

¹⁶³ *Ivi.*, p. 117

¹⁶⁴ Martha Canfield, *Parodia, paradoja, cliché y fabulación en la obra de García Márquez*, Centro Virtual Cervantes (https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/07/07_357.pdf), pp. 368-369 [originale: *Se dice, en efecto [...] que "la sangre no mente" y, por cierto, que "un corazón de madre no se equivoca". La fuerza propulsora del imaginario en este episodio, entonces, nace de esta imagen: el lazo de sangre, particularmente referido a los lazos entre madre e hijo.*]

seguire a ritroso il sangue, quasi calamitata verso il figlio, rimanda alla fuga di José Arcadio insieme ai romaní, quando anche in quell'occasione la madre si allontana per mesi dalla famiglia per cercarlo:

“Úrsula domandò da che parte erano andati gli zingari. Continuò a chiedere sulla strada che le era stata indicata e, credendo di fare in tempo a raggiungerli, continuò ad allontanarsi dal villaggio, finché si rese conto di essere così lontana che non pensò più a rientrare.”¹⁶⁵

La morte del José Arcadio fondatore di Macondo è invece una delle poche pacifiche e non violente e in questo caso l'elemento magico e perturbante è legato alla misteriosa pioggia di fiori gialli che

“caddero tutta la notte sul paese in una tempesta silenziosa, e ricoprirono i tetti e bloccarono le porte, e soffocarono gli animali che dormivano all'aperto. Caddero così tanti fiori dal cielo che le strade al mattino erano tappezzate da una coltre compatta, e dovettero sgomberarle con pale e rastrelli perché potesse passare il funerale.”¹⁶⁶

Si tratta di un'immagine dalla forte carica emotiva, tanto che il giorno dei funerali di Márquez sono in molti a ricordarlo con riproduzioni cartacee delle farfalle gialle di Mauricio Babilonia e dei fiori gialli che accompagnano le esequie del fondatore di Macondo.

Prendendo dunque in considerazione questi esempi si nota come ci sia una grande abbondanza di elementi magico-realisti, determinata anche dal fatto che questa continua ibridazione è parte della quotidianità dei popoli sudamericani, concetto sottolineato da Márquez anche nelle conversazioni con Mendoza, nel corso delle quali ribadisce che “La vita di tutti i giorni in America latina ci dimostra che la realtà è piena di cose straordinarie”¹⁶⁷ e che conosce “molte persone semplici che hanno letto *Cent'anni di*

¹⁶⁵ Gabriel Garcia Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 32

¹⁶⁶ *Ivi.*, p. 124

¹⁶⁷ Plinio Mendoza, *Odor di guayaba – Conversazioni con Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, p. 45

solitudine con entusiasmo, con molta attenzione, ma senza alcuna sorpresa, perché, tutto sommato, non racconta nulla che non somigli alla vita che loro vivono.”¹⁶⁸

Cent'anni di solitudine e la storia

Tanto Calvino quanto Márquez sono profondamente legati alla Storia e alle vicissitudini politiche dei propri Paesi, che sia ne *Il barone rampante* che in *Cent'anni di solitudine* vengono presentate con una chiave di lettura da cui emerge il forte impegno civile di entrambi. Calvino sfrutta la seconda metà del Settecento e la Rivoluzione francese per parlare degli avvenimenti che, in Europa e poi di riflesso in Italia, hanno per protagonista il PCI. Márquez interseca invece alle travagliate vicende della famiglia Bunedía due eventi in particolare, episodi che non ha vissuto in prima persona, ma di cui sono testimonianza diretta i racconti del nonno.

In *Cent'anni di solitudine* Márquez riesce a fondere “le due caratteristiche principali e contraddittorie di un continente poco conosciuto ma straordinario [...]: alla sua cupa storia di conquista e violenza, tragedia e fallimento, sovrappose l'altra faccia dell'America latina, lo spirito del carnevale, la musica e l'arte del suo popolo, la sua capacità di rendere omaggio alla vita anche negli aspetti più cupi e di trarre piacere dalle cose più semplici [...]”¹⁶⁹ La ‘cupa storia’ dell'America Latina è esemplificata attraverso due eventi centrali della storia colombiana: la Guerra dei mille giorni (1899-1902) e il massacro dei lavoratori nelle piantagioni di banane a Ciénaga nel 1928.

Il primo scontro è una guerra civile iniziata a causa di una ribellione dei liberali contro il governo gerontocratico del conservatore *nacionalista* Manuel Sanclemente, destituito nel 1900 dal conservatore *histórico* José Manuel Marroquín, durante il cui regime continuano però gli abusi e le ingiustizie. Inizialmente i liberali riportano alcune vittorie, tuttavia il regime conservatore riesce poi ad avere la meglio il conflitto che si chiude con la firma del trattato di pace definitivo il 21 novembre 1902. Il principale teatro di guerra è la zona nord della Colombia e dunque anche la regione di Aracataca vive in prima persona la violenza della Guerra dei mille giorni, a cui partecipano molti dei suoi abitanti tra cui il colonnello liberale Nicolás Márquez, nonno di Gabriel. Grazie ai racconti del nonno, Márquez rivive “gli episodi più violenti, gli atti eroici e le sofferenze

¹⁶⁸ *Ivi.*, p. 46

¹⁶⁹ Gerald Martin, *Vita di Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, p. 304

di questa guerra, materiale che gli servirà per elaborare, nella storia di Macondo, le trentadue guerre civili iniziate e perse dal colonnello Aureliano Buendía.”¹⁷⁰ Il tema della guerra civile è già ripreso da Márquez in racconti precedenti, dove viene però trattato come “una mera successione di aneddoti vivaci, pittoreschi e sconclusionati, impossibili da situare dentro un ordine.”¹⁷¹ Le cose cambiano in *Cent’anni di solitudine* nel capitolo delle sollevazioni di Aureliano, dove l’argomento ricopre un ruolo ben definito, nonostante o forse proprio perché Márquez sacrifica in parte la verità storica per poter dare vita ad una narrazione dal forte impatto emotivo. Come spiega Vargas Llosa, Márquez ha infatti “disfatto e rimodellato la sua materia prima con la massima libertà affinché quest’episodio si armonizzi con gli altri elementi della realtà fittizia e abbia un potere di persuasione proprio, [...] restituendo però al tempo stesso una verità profonda della realtà storica che gli è servita da modello.”¹⁷² Le prime avvisaglie dell’instabilità politica del Paese si registrano già prima dello scoppio del conflitto, quando in occasione delle elezioni del 1898 arrivano a Macondo sei soldati armati che

“andarono di casa in casa a requisire armi da caccia, machete e perfino coltelli da cucina, prima di consegnare agli uomini maggiori di ventun anni le schede azzurre con i nomi dei candidati conservatori, e le schede rosse con i nomi dei candidati liberali.”¹⁷³

La guerra raggiunge Macondo nel dicembre dell’anno seguente, nonostante i primi scontri avvengano ad ottobre, con i soldati conservatori appoggiati dal Governo Nazionale che colgono il paese di sorpresa, entrando

“senza far rumore prima dell’alba, con due pezzi d’artiglieria leggera trainati da mule, e destinarono a caserma la scuola. Venne imposto il coprifuoco alle sei del pomeriggio. Fu

¹⁷⁰ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcellona, Monte Avila Editores, p. 22 [originale: *los episodios más explosivos, los heroísmos y padecimientos de esta guerra, y ese material le serviría para elaborar, en la historia de Macondo, las treintidos guerras civiles que inicia y pierde el coronel Aureliano Buendía*]

¹⁷¹ *Ivi.*, p. 128 [originale: *son [...] una sucesión de anécdotas vivaces, pintorescas, deshilvanadas, que es imposible situar dentro de un orden*]

¹⁷² *Ivi.*, pp. 131-132 [originale: *ha deshecho y su materia prima con la máxima libertad para que este episodio congenie con los otros elementos de la realidad ficticia y tenga un poder de persuasión propio. Pero, al mismo tiempo [...] ha conseguido en esas páginas, precisamente, restituir una verdad profunda de la realidad histórica que le sirvió de modelo*]

¹⁷³ Gabriel Garcia Márquez, *Cent’anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 86

fatta una requisizione più drastica della precedente, casa per casa, e stavolta portarono via perfino gli attrezzi agricoli.”¹⁷⁴

Tuttavia, fino al mese di febbraio non si registrano scontri a fuoco e

“la guerra, che fino ad allora non era stata altro che una parola per indicare una circostanza vaga e remota, si concretizzò in una realtà drammatica.”¹⁷⁵

Lo scontro tra i soldati conservatori e la resistenza liberale guidata da Arcadio si conclude in meno di mezz’ora, con una sconfitta per quest’ultima e senza che nemmeno uno degli uomini riesca a sopravvivere all’assalto. Questa disfatta invita a riflettere sulla composizione dello schieramento di Arcadio e di una guerra che, almeno per il fronte liberale, è vista dalla “prospettiva del provinciale, della massa che servì da carne da cannone per quelle guerre che capiva a malapena o che non capì mai, le cui motivazioni ufficiali sfuggivano completamente alla sua comprensione, perché erano confuse e assurde di per sé, e perché coloro che, in ultima istanza, sapevano perché e per cosa si combatteva, erano un pugno di uomini, molti dei quali, inoltre, furono sempre lontani dal campo di battaglia.”¹⁷⁶ Una guerra dunque dall’esito scontato che viene però rappresentata con una vivacità straordinaria nel romanzo di Márquez, capace di trasmettere con grande coinvolgimento, nonostante non l’abbia vissuta in prima persona, “l’oscura tragedia di quegli uomini di provincia che, nel corso di anni di sofferenze incredibili, uccisero e si fecero uccidere per una bandiera rossa o blu, oltre alla confusione, la miseria e la stupida bestialità che significarono quelle guerre.”¹⁷⁷

Il secondo significativo episodio storico descritto in *Cent’anni di solitudine* è legato all’arrivo in Colombia della *United Fruit Company*, che acquista estese porzioni di territorio, rendendo l’area, alla metà degli anni venti del Novecento, il terzo maggior

¹⁷⁴ *Ivi.*, p. 90

¹⁷⁵ *Ivi.*, p. 102

¹⁷⁶ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcellona, Monte Avila Editores, p. 132 [originale: *la perspectiva del provinciano, de la masa que sirvió de carne de cañón a esas guerras que entendía apenas o que nunca entendió, cuyas motivaciones oficiales escapaban totalmente a su comprensión, porque eran confusas y absurdas de por sí, y porque quienes, en última instancia, sabían por qué y para qué se peleaba, eran un puñado de hombres, muchos de los cuales, además, siempre estuvieron lejos del campo de batalla.*]

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 132 [originale: *La oscura tragedia de esos hombres de provincia que, a lo largo de años de padecimientos increíbles, mataron y se hicieron matar por una bandera roja o azul, la confusión, la miseria y la bestial estupidez que significaron esas guerras*]

esportare di banane al mondo. Nel romanzo l'arrivo della multinazionale avviene nelle persone di Mr Hebert e del signor Brown che, accompagnati da ingegneri, agronomi e topografi, trasformano Macondo

“in un accampamento di case di legno coi tetti lamiera, popolato di forestieri che arrivavano da mezzo mondo col treno, non solo sui sedili e sulle piattaforme, ma anche sul tetto dei vagoni. I gringos [...] si costruirono un paese a parte dall'altro lato della ferrovia, con strade bordate di palme, case con zanzariere metalliche alle finestre, tavolineti bianchi sulle verande e ventilatori appesi al soffitto, e grandi prati azzurri con pavoni e quaglie. [...] Modificarono il regime delle piogge, accelerarono il ciclo dei raccolti e tolsero il fiume di là dove era sempre stato e lo misero con le sue pietre bianche e le sue gelide correnti all'altro capo del paese, dietro il cimitero.”¹⁷⁸

Macondo finisce così invischiata nella febbre bananiera e i nordamericani iniziano ad assumere un atteggiamento autoritario e dispotico, sostituendo i funzionari locali con forestieri e le guardie di polizia con sicari armati di machete e instaurando un regime di terrore, prova ne è il barbaro omicidio di un bambino colpevole di aver rovesciato una bibita sulla divisa di un ufficiale di polizia. Le condizioni dei lavoratori della compagnia bananiera non sono certo migliori e, incitati da José Arcadio Segundo, passato dalla loro parte dopo essere stato uno dei capisquadra, iniziano una serie di scioperi pacifici. Tuttavia, qualche mese più tardi

“José Arcadio Segundo e altri dirigenti sindacali che fino allora erano rimasti in clandestinità ricomparvero improvvisamente un fine settimana e promossero manifestazioni nei paesi della zona bananiera.”¹⁷⁹

Le rivendicazioni dei braccianti rimangono però inascoltate dal momento che “nonostante i lavoratori fossero pagati dalla compagnia e spendessero i propri guadagni nei negozi nella compagnia stessa, tecnicamente non lavoravano per la *United Fruit* e la compagnia non offriva benefici”¹⁸⁰, motivazione storicamente documentata e fedelmente ripresa da

¹⁷⁸ Gabriel Garcia Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 198

¹⁷⁹ *Ivi.*, p. 259

¹⁸⁰ Jon Lee Anderson, *The power of García Márquez*, *The New Yorker* - <https://www.newyorker.com/magazine/1999/09/27/the-power-of-garcia-marquez> (consultato il 20/06/2024)

Márquez poiché la causa dello ‘sciopero grande’ è la sentenza dei tribunali che affermano che

“la compagnia bananiera non aveva, né aveva avuto né avrebbe mai avuto lavoratori alle sue dipendenze, poiché li reclutava occasionalmente e in modo temporaneo.”¹⁸¹

I lavoratori replicano con la violenza tanto che si rende necessario l’intervento dell’esercito; anche in questo caso Márquez fa riferimento alla storia reale del momento che cita le parole del Decreto Numero 4 del generale Carlos Cortés Vargas e del maggiore Enrique García Isaza, che

“dichiarava gli scioperanti una ‘banda di malviventi’ e dava facoltà all’esercito di ucciderli a colpi di arma da fuoco.”¹⁸²

Nella realtà il massacro ha luogo a Ciénaga, nel dipartimento della Magdalena, nella notte tra il 5 e il 6 dicembre del 1928; tuttavia “la verità ufficiale cancellò quei morti, fino a negare tutto, mentre invece a Macondo la leggenda e la letteratura restituirono alla Colombia la sua realtà storica.”¹⁸³ Márquez infatti ha il merito di non chiudere gli occhi davanti alle atrocità del governo e nel romanzo descrive in maniera dettagliata le atrocità commesse dal governo:

“Il capitano diede ordine di aprire il fuoco e quattordici nidi di mitragliatrici gli risposero immediatamente. [...] Una forza sismica, un respiro vulcanico, un ruggito da cataclisma scoppiarono al centro della folla con una straordinaria potenza espansiva. [...] Erano in trappola, presi in un vortice gigantesco che via via che ruotava si riduceva al suo epicentro perché l’esterno veniva sistematicamente tagliato, come gli strati di una cipolla, dalle forbici insaziabili e metodiche della mitraglia.”¹⁸⁴

¹⁸¹ Gabriel Garcia Márquez, *Cent’anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 260

¹⁸² *Ivi.*, pp. 263-264

¹⁸³ Gennaro Carotenuto, *Il massacro delle bananiere in Colombia*, Roma, RaiRadio 3 - Wikiradio <https://www.raiplaysound.it/audio/2021/11/WIKIRADIO-435ac8b4-d96b-453c-8c10-2f69a214fa20.html> (consultato il 21/06/2024)

¹⁸⁴ Gabriel Garcia Márquez, *Cent’anni di solitudine*, Milano, Mondadori, pp. 263-264

José Arcadio Segundo è uno dei pochi sopravvissuti e, dopo essere stato calpestato dalla folla in fuga, si risveglia nel vagone di un treno circondato dai cadaveri dei lavoratori massacrati poche ore prima. Decide dunque di scendere dalla locomotiva e si incammina in senso contrario rispetto alla marcia del treno per tornare a Macondo, dove però sembra non esserci stato nessun massacro. Márquez riporta dunque anche la versione riduzionista sostenuta a lungo dal governo colombiano che sminuisce la portata dell'attacco, nonostante fosse pienamente consapevole della sua gravità:

“La versione ufficiale, mille volte ripetuta e martellata in tutto il paese da ogni mezzo di diffusione che avesse avuto il governo alla sua portata, finì per imporsi: non c'erano stati morti, i lavoratori soddisfatti erano tornati dalle loro famiglie, e la compagnia bananiera sospendeva le attività finché non passava la pioggia.”¹⁸⁵

Nella narrazione di questo episodio all'autore interessa dunque mettere in luce “come si possa imporre una verità ufficiale, la sostanziale negazione di un massacro di quelle proporzioni, ma come allo stesso tempo la memoria popolare si difenda elaborando una sorta di versione leggendaria, [...] quella di *Cent'anni di solitudine*”¹⁸⁶, in cui il numero totale dei morti è probabilmente sovradimensionato per poter stimolare maggiormente il lettore, senza però che venga sminuito quello che è avvenuto.

Come nel caso delle guerre civili, anche la presenza della Compagnia bananiera a Macondo e nel dipartimento di Magdalena è già accennata in precedenti opere di Márquez tra cui *La hojarasca* e *El coronel no tiene quien le escriba*, tuttavia è solo in *Cent'anni di solitudine* che questo “‘demone storico’ si riflette con la massima nitidezza nel destino di Macondo: qui viene collocato nel tempo con ancora maggior precisione rispetto alle guerre civili, mostrando la penetrazione economica straniera determinata dalla febbre delle banane e la straordinaria, ma temporanea prosperità portata nella regione.”¹⁸⁷ La *bonanza bananera* si spengerà infatti pochi anni dopo, in concomitanza con la Grande depressione degli anni Trenta e lo scoppio della Seconda guerra mondiale, che

¹⁸⁵ *Ivi.*, pp. 267-268

¹⁸⁶ Gennaro Carotenuto, *Il massacro delle bananiere in Colombia*, Roma, RaiRadio 3 - Wikiradio <https://www.raiplaysound.it/audio/2021/11/WIKIRADIO-435ac8b4-d96b-453c-8c10-2f69a214fa20.html> (consultato il 21/06/2024)

¹⁸⁷ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcellona, Monte Avila Editores, p. 140

costringono la *United Fruit Company* a ridurre drasticamente la produzione, ponendo così fine ad una lunga scia di sangue e sfruttamento.

Cent'anni di solitudine e l'amore

L'amore in *Cent'anni di solitudine* è un fenomeno pervasivo e carsico allo stesso tempo, capace di permeare tutto il racconto agendo anche furtivamente, per poi sprigionare improvvisamente tutta la propria forza, lasciando una traccia indelebile sia nei personaggi che nel lettore. Si tratta dunque di una sostanziale differenza rispetto alla trattazione dello stesso motivo ne *Il barone rampante*, in cui il tema dell'amore si declina quasi unicamente nella relazione tra Cosimo e Viola, narrata nella parte centrale del romanzo. L'amore tra il Barone e la Marchesa è inoltre un amore raffinato e borghese, un *divertissement* che si apre anche alla dimensione del gioco e che si allontana dalla passione carnale, dalla violenza e dalla tragicità che caratterizzano lo stesso sentimento in Márquez.

Emblemi dell'amore tragico sono le relazioni tra Pietro Crespi e Amaranta Buendía e tra Mauricio Babilonia e Meme. Pietro Crespi è un ragazzo italiano chiamato a Macondo da Úrsula per installare una pianola nella nuova casa della famiglia Buendía. I modi affettati e il portamento ossequioso del giovane sembrano stridere con il contesto vivace di Macondo, ma è proprio la sua deferenza a far innamorare Amaranta, figlia di Úrsula e José Arcadio, e Rebeca che, giunta nel villaggio in maniera misteriosa quando era una bambina portando con sé un sacco di tela in cui contenente le ossa dei suoi genitori, viene accolta nella famiglia e diventa dunque sorella acquisita di Amaranta. Al momento del ritorno di Crespi, Rebeca sembra essere la più addolorata delle due tanto che piange per giorni e riprende a mangiare la terra come quando era bambina, attività che rendeva

“meno remoto e più concreto l'unico uomo che meritava quella degradazione, come se il suolo che lui calpestava altrove nel mondo con i suoi stivaletti di vernice trasmettesse a lei il peso e la temperatura del suo sangue in un sapore minerale che lasciava un retrogusto aspro in bocca e un sedimento di pace nel cuore.”¹⁸⁸

¹⁸⁸ Gabriel Garcia Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, pp. 57-58

Questo stato di prostrazione è momentaneamente alleviato dalle lettere che Rebeca inizia a ricevere dal Vecchio Continente, tuttavia un giorno in cui la mula della posta non arriva nella data prevista la ragazza, dopo aver mangiato terra, lombrichi e chioccioline,

“sprofondò in uno stato di prostrazione febbrile, perse conoscenza e il suo cuore si aprì in un delirio senza pudore.”¹⁸⁹

Úrsula rinviene poi le lettere inviate da Crespi che rivelano la passione del ragazzo nei confronti di Rebeca, ritrovamento che provoca un attacco di febbre ad Amaranta poiché anche lei è innamorata del giovane italiano come scopre la madre quando

“trovò le lettere legate con nastri rosa, gonfie di gigli freschi e ancora umide di lacrime, indirizzate e mai spedite a Pietro Crespi.”¹⁹⁰

Alle questioni di cuore delle due sorelle si intrecciano poi le vicende amorose del loro fratello Aureliano, che si innamora di Remedios, figlia minore della famiglia Moscote, che ha appena nove anni. Il padre di Aureliano, José Arcadio Buendía è inizialmente scettico, ma si lascia poi convincere dall'entusiasmo della moglie, ponendo però come condizione che Rebeca si sarebbe sposata con Pietro Crespi. Il fidanzamento si protrae per diversi anni sia a causa della morte di parto di Remedios Moscote che della lentezza nei lavori di costruzione del tempio voluto da padre Nicanor Reyna nel quale dovrebbero celebrarsi le nozze. L'ostacolo ultimo che impedisce il rito nuziale è il ritorno del quarto fratello Buendía, José Arcadio, la cui virilità conquista Rebeca che annulla le nozze con Crespi per sposarsi con lui. Il giovane mantiene la propria compostezza e continua a frequentare la casa dei Buendía, imparando a conoscere meglio e ad apprezzare le doti di Amaranta fino a che

“Un martedì, quando ormai nessuno dubitava che prima o poi sarebbe accaduto, Pietro Crespi le chiese di sposarlo. Lei non interruppe il suo lavoro. Aspettò che le passasse il caldo rossore alle orecchie e impresse alla voce una serena enfasi di maturità. ‘Certo,

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 60

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 62

Crespi’, disse, ‘ma quando ci si conoscerà meglio. Non va mai bene precipitare le cose.’”¹⁹¹

I due trascorrono insieme molti momenti spensierati, tuttavia quando l’italiano le propone di fissare la data per le nozze Amaranta lo respinge in maniera scortese affermando che non lo sposerebbe nemmeno morta tanto che il giovane, che non si aspettava un simile rifiuto, dopo aver provato invano a far cambiare idea alla ragazza si toglie la vita:

“Il due di novembre, giorno dei morti, suo fratello aprì il magazzino e trovò tutte le lampade accese e tutte le scatole musicali aperte e tutti gli orologi bloccati su un’ora interminabile, e in mezzo a quel concerto assurdo trovò Pietro Crespi alla scrivania del retrobottega, i polsi tagliati col rasoio e tutt’e due le mani infilate in una bacinella di benzoino.”¹⁹²

La passione autentica e genuina della seconda coppia, come già visto, è invece ostacolata dalla madre della ragazza che nutre forti pregiudizi nei confronti dell’uomo a causa del suo lavoro da manovale, riflettendo così la rigidità della mentalità e delle convenzioni sociali del periodo in cui scrive Márquez.

Un esempio di amore carnale e violento è quello che ha come protagonista maschile lo stesso José Arcadio che si sposerà con Rebeca. Il figlio primogenito del padre omonimo e di Úrsula, nonché primo bambino che nasce nel villaggio, venendo alla luce come ogni altro bambino, senza la coda di maiale con cui i parenti avevano terrorizzato Úrsula, conosce per la prima volta “il meccanismo dell’amore” con Pilar Ternera, una giovane donna che lavora in casa Buendía. Il rapporto tra i due si conclude quando Pilar gli riferisce di essere incinta, con José Arcadio che per trovare conforto e sollievo dalla propria angoscia

“una notte, uscì dal letto come al solito, ma invece di andare a casa di Pilar Ternera si confuse nella baraonda della fiera. Dopo aver vagato in mezzo ad ogni genere di macchina ingegnosa, senza interessarsi a nessuna, notò qualcosa che non c’entrava con i giochi: una

¹⁹¹ *Ivi.*, p. 85

¹⁹² *Ivi.*, p. 98

zingara molto giovane, quasi una bambina, stracarica di perline, la donna più bella che José Arcadio avesse mai visto in vita sua.”¹⁹³

Il giovane si apparta poi con la ragazza nella tenda, mostrando i primi segni di una mascolinità animalesca e selvaggia:

“Andarono nella tenda di lei, dove si baciaron con un’ansia disperata mentre si toglievano i vestiti. [...] Al primo contatto, le ossa della ragazza sembrarono disarticolarsi con uno scricchiolio disordinato, come tessere di domino, e la pelle si sciolse in un sudore pallido e gli occhi le si riempirono di lacrime e tutto il corpo esalò un lamento lugubre e un vago odore di fango. [...] José Arcadio si sentì allora sollevare in aria verso uno stato di ispirazione serafica, dove il suo cuore si disfece in un torrente di oscenità tenere che entravano nelle orecchie della ragazza e le uscivano dalla bocca tradotte nella sua lingua. Era giovedì. La sera del sabato José Arcadio si legò uno straccio rosso in testa e se ne andò con gli zingari.”¹⁹⁴

Quando poi dopo molti anni torna inaspettatamente al villaggio è un uomo adulto, con un corpo interamente coperto dai tatuaggi temprato dai sessantacinque giri del mondo e un fisico taurino che turba, ma allo stesso tempo attrae Rebeca che un pomeriggio lo raggiunge in camera sua e

“si fermò accanto all’amaca, sudando freddo, sentendo che le si annodavano le viscere, mentre poi i polpacci e poi le cosce [...]. Lei dovette fare uno sforzo soprannaturale per non morire quando una forza ciclonica meravigliosamente regolata la sollevò per la vita e la privò della sua intimità con tre zampate, e la squartò come un uccellino.”¹⁹⁵

La principale storia d’amore è però quella tra José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, cugini

“cresciuti assieme nel vecchio villaggio che gli antenati di entrambi avevano trasformato grazie al lavoro e alle buone usanze in uno dei migliori della provincia.”¹⁹⁶

¹⁹³ *Ivi.*, p. 30

¹⁹⁴ *Ivi.*, pp. 31-32

¹⁹⁵ *Ivi.*, p. 83

¹⁹⁶ Gabriel Garcia Márquez, *Cent’anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 20

La loro relazione è dunque la più duratura del romanzo nonostante la coppia debba affrontare numerose vicissitudini, prima tra tutte l'opposizione dei parenti, convinti che l'incesto porti alla nascita di bambini con la coda di maiale. L'amore tra i due non impedisce però il matrimonio, anche se a un anno dalle nozze inizia a circolare la voce che la donna fosse ancora vergine. Sei mesi più tardi, in seguito ad un combattimento di galli vinto da José Arcadio, lo sfidante Prudencio Aguilar lo provoca, scatenando l'ira di José che lo uccide. Il fantasma di Prudencio inizia a perseguitare la coppia che si mette dunque in viaggio attraverso la selva fino a quando

“Una sera, dopo vari mesi che vagavano smarriti fra i pantani, ormai lontani dagli ultimi indigeni che avevano incontrato lungo il cammino, si accamparono sulla riva di un fiume sassoso le cui acque sembravano un torrente di vetro gelato. [...] Durante la notte José Arcadio sognò che in quel luogo sorgeva una città rumorosa con case dai muri di specchio. [...] Il giorno dopo [...] diede ordine di abbattere gli alberi per aprire una radura vicino al fiume, nel punto più fresco della riva, e là fondarono il villaggio.”¹⁹⁷

Il matrimonio inizia ad incrinarsi in coincidenza dell'arrivo dei romaní le cui invenzioni incantano José Arcadio che inizia a trascorrere intere giornate chiuso nel suo laboratorio nel tentativo di imitare i prodigi di cui sono capaci i gitani fino a quando qualche anno più tardi, preso da un improvviso raptus di violenza,

“fece a pezzi fino a ridurli in polvere gli strumenti da alchimista, l'attrezzatura dei dagherrotipi, il laboratorio di oreficeria, gridando come un indemoniato in una lingua altisonante e incomprensibile. [...] Ci vollero dieci uomini per gettarlo a terra, quattordici per immobilizzarlo, venti per trascinarlo fino al castagno del patio, dove lo lasciarono legato, che sbraitava in uno strano idioma con una schiuma verde alla bocca.”¹⁹⁸

José Arcadio rimarrà legato al castagno fino a poco prima della morte, quando viene portato nella sua camera da letto; Úrsula, dopo la pazzia del marito, assume il controllo della casa, dimostrando di saper gestire con grande cura e fermezza le numerose questioni

¹⁹⁷ *Ivi.*, p. 23

¹⁹⁸ *Ivi.*, p. 71

domestiche. Nella relazione tra Úrsula e José Arcadio si nota dunque in maniera evidente quella visione storica dei sessi di Márquez, esposta nel corso delle sue conversazioni con Plinio Mendoza, secondo cui “le donne sostengono l’ordine della specie con il pugno di ferro, mentre gli uomini vanno per il mondo impegnati in tutte le infinite follie che sospingono la storia.”¹⁹⁹

Il pugno di ferro di Úrsula si nota ad esempio quando Arcadio, diventato governatore di Macondo dopo la partenza del colonnello Aureliano Buendía, assume un atteggiamento dispotico e tirannico, arrivando ad addestrare un plotone di esecuzione nella pubblica piazza. Un giorno il plotone è incaricato di fare fuoco contro don Apolinar Moscote, colpevole di aver definito Macondo un “paradiso liberale” e salvato solo dal tempestivo e impetuoso intervento della donna che irrompe nella piazza gridando

“E ora ammazza anche me, brutto figlio di buonadonna. Così non avrò occhi per piangere la vergogna di aver allevato un mostro.’ Frustandolo senza misericordia, lo inseguì fino in fondo al cortile, dove Arcadio si ritirò tutto come una chiocciola. [...] Lasciò Arcadio con l’uniforme sbrindellata, che urlava di dolore e di rabbia, e slegò don Apolinar Moscote per riportarlo a casa. [...] Da allora in poi fu lei a comandare in paese.”²⁰⁰

Se a primo impatto Úrsula può dunque sembrare energica e gagliarda, dentro di sé è invece afflitta dal destino infausto toccato alla sua famiglia e nemmeno le conversazioni con il marito aiutano a sollevarle il morale dal momento che José Arcadio è ormai immerso in un mondo proprio, fuori dalla portata di ogni preoccupazione terrena e l’unica entità con cui mantiene un contatto è il fantasma di Prudencio Aguilar che incontra due volte al giorno. Úrsula mantiene invece la propria lucidità mentale e la propria autorevolezza fino al diluvio universale che funesta Macondo per quattro anni, undici mesi e due giorni quando, in particolare durante il terzo anno di piogge,

“a poco a poco aveva perso il senso della realtà, e confondeva il tempo presente con epoche remote della sua vita [...]. Sprofondò in uno stato confusionale così esagerato che credeva che il piccolo Aureliano fosse suo figlio, il colonnello, ai tempi in cui l’avevano

¹⁹⁹ Plinio Mendoza, *Odor di guayaba – Conversazioni con Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, p. 133

²⁰⁰ Gabriel Garcia Márquez, *Cent’anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 94

portato a conoscere il ghiaccio, e che il José Arcadio che in quel momento era in seminario fosse il primogenito che se n'era andato con gli zingari. Parlò così tanto della famiglia che i bambini impararono ad organizzarle visite immaginarie di esseri che non solo erano morti da molto tempo ma esistiti in epoche diverse.”²⁰¹

In questo periodo infatti trisnipoti Amaranta Úrsula e Aureliano, approfittando della sua condizione, iniziano a trattarla come un giocattolo, considerandola

“una grossa bambola decrepita che piazzavano di qua e di là negli angoli, dopo averla mascherata con stracci colorati e dipinta in faccia con fuliggine e anatto e una volta furono sul punto di cavarle gli occhi con le cesoie come facevano i rospi. Nulla li divertiva tanto come i suoi vaneggiamenti.”²⁰²

È inoltre il personaggio più longevo del romanzo (nel finale calcola di avere tra i centoquindici e i centoventidue anni), l'unico in grado di conoscere tutte le generazioni dei Buendía e dunque di rendersi conto che le caratteristiche della famiglia, tra cui l'incapacità di amare, si ripetono in maniera ciclica. La solitudine del titolo fa dunque riferimento anche a quest'incompetenza dei Buendía nell'arte dell'amore e dell'amare di cui, nonostante provino ad esplorarla percorrendo diverse strade, non riescono a cogliere fino in fondo e a conservare la purezza e la genuinità.

Come emerge da questi esempi, Márquez concepisce dunque l'amore “come un sentimento travolgente, che fa perdere il senso della realtà e che quando si realizza pienamente distrugge l'ordine, la morale e la società che chiede all'individuo di arrendersi e dimenticare tutto ciò che non è la coppia e l'amore stesso”²⁰³ per poi sfociare inevitabilmente nella solitudine che attanaglia i Buendía per oltre un secolo.

²⁰¹ *Ivi.*, p. 283

²⁰² *Ibid.*, p. 283

²⁰³ María Cristina Barros Valero, *El amor en 'Cien años de soledad'*, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 6 [originale: *Amor que García Márquez concibe como sentimiento avasallador, que hace perder el sentido de la realidad y que cuando se da plenamente arrasa con el orden, la moral y la sociedad. No hay términos medios, o es la pasión más desatada o la calma más absoluta. Pide del individuo la entrega y el olvido de todo lo que no sea la pareja y el amor mismo.*]

Macondo

Così come Calvino tratteggia in maniera dettagliata gli spazi arborei abitati e vissuti da Cosimo, anche per Márquez la descrizione dei luoghi in cui ambienta le vicende di *Cent'anni di solitudine* assumono un valore rilevante. Macondo, il villaggio che fa da sfondo alla storia della famiglia Buendía, nell'idea iniziale dell'autore corrisponde al paese di Aracataca, dove era nato e aveva trascorso l'infanzia, anche se come sottolinea Alberto Bile Spadaccini "Macondo non è Aracataca, tutt'al più il ricordo dell'Aracataca dei primi anni di vita [...], misto alle storie di Ciénaga, agli aneddoti di Barranquilla, agli incontri di Sucre e così via."²⁰⁴ Grazie al successo del romanzo, il piccolo paese diventa infatti in breve tempo "una metafora dell'intera America latina [...], un simbolo di ogni piccola comunità alla mercé di forze storiche che non solo non era in grado di controllare ma nemmeno di comprendere"²⁰⁵. Nonostante ciò, l'immagine del continente sudamericano che giunge al lettore europeo attraverso la descrizione di quello che accade nel villaggio è spesso edulcorata e parziale poiché "ci si dimentica che Macondo, oltre che un susseguirsi di grotteschi aneddoti, è anche massacro, stupro, guerra civile."²⁰⁶

Nel romanzo un esempio lampante di questo lato più crudo e doloroso è il momento in cui nel villaggio giunge la notizia dello scoppio della guerra civile e il conseguente arrivo di un plotone dell'esercito che fucila senza processo nella piazza principale il dottor Noguera, si rende colpevole di un'aggressione a Padre Nicanor e del massacro in strada di una donna morsa da un cane rabbioso. Nonostante l'improvvisa comparsa dell'esercito che scuote la tranquillità di Macondo la reazione dei suoi abitanti non si fa attendere e

"ventun uomini sotto i trent'anni al comando di Aureliano Buendía, armati di coltelli da tavola e ferri affilati, presero di sorpresa la guarnigione, si impadronirono delle armi e fucilarono nel cortile il capitano e i quattro soldati che avevano assassinato la donna."²⁰⁷

Gli episodi di violenza, tra cui anche l'omicidio di José Arcadio e il massacro dei lavoratori nelle piantagioni di banane, occupano dunque una porzione significativa del

²⁰⁴ Alberto Bile Spadaccini, *In Colombia con Gabriel García Márquez*, Giulio Perrone Editore, p. 102

²⁰⁵ Gerald Martin, *Vita di Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, p. 305

²⁰⁶ Alberto Bile Spadaccini, *In Colombia con Gabriel García Márquez*, Giulio Perrone Editore, p. 29

²⁰⁷ Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 91

romanzo, motivo per cui “In Colombia molto spesso il termine ‘Macondo’ è usato con un sospiro di rassegnazione, quando, ad esempio, si viene a speri dell’ennesima storia di violenza e abbandono: ‘la solita Macondo’.”²⁰⁸

Il villaggio riveste inoltre un ruolo di primo piano in quanto è lo sfondo di tutte le vicende che si intrecciano nel racconto, vicende nelle quali anche il lettore è sempre più coinvolto in prima persona trasportato dalla magia della scrittura marqueziana, motivo per cui nonostante Macondo sia “uno spazio immaginario, con evidenti caratteristiche americane, le esperienze umane che vi hanno luogo assumono un carattere universale e lo trasformano in un insediamento mitico, specchio dell’umanità intera.”²⁰⁹ In ultima istanza la fine apocalittica a cui Márquez destina Macondo, predetta da Melquíades nelle sue pergamene cent’anni prima, può essere interpretata come un ultimo, estremo tentativo di ricordare che le radici proprio continente non sono solo le pittoresche leggende che animano gran parte del romanzo, ma anche la violenza e il dolore, che attanagliano l’America latina in una morsa spietata e senza fine. Macondo viene spazzata via da un uragano biblico, rasa al suolo dal vento e, come lascia intendere Calvino per Ombrosa, esiliata per sempre dalla memoria, in questo caso

“perché le stirpi condannate a cent’anni di solitudine non avevano una seconda opportunità sulla terra.”²¹⁰

Considerazioni finali su *Cent’anni di solitudine*

In *García Márquez: historia de un deicidio* lo scrittore peruviano Mario Vargas Llosa afferma in maniera concisa, ma esaustiva che “questo romanzo fonde in una sintesi superiore i racconti precedenti, costruendo un mondo di straordinaria ricchezza, sfinendo questo mondo e sfinendosi con esso.”²¹¹ Grazie alla variegata gamma di personaggi che si alternano sulla scena e alla stravaganza di gran parte degli episodi, il testo è stato infatti

²⁰⁸ Alberto Bile Spadaccini, *In Colombia con Gabriel García Márquez*, Giulio Perrone Editore, p. 29

²⁰⁹ Darío Villanueva, José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual del “realismo mágico” a los años ochenta*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 297 [originale: *Aunque Macondo sea un espacio imaginario con notas características americanas, las experiencias humanas que allí se sitúan abarcan un ámbito universal y lo convierten en una población mítica, cifra de la humanidad entera.*]

²¹⁰ Gabriel García Márquez, *Cent’anni di solitudine*, Milano, Mondadori, p. 359

²¹¹ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcellona, Monte Avila Editores, p. 553 [originale: *esta novela integra en una síntesis superior a las ficciones anteriores, construye un mundo de una riqueza extraordinaria, agota este mundo y se agota con él.*]

considerato “un’allegoria della tragica condizione umana, in cui il confine tra reale e immaginario, insito nella tradizione mitologica dei racconti popolari, si sgretola [...] in una struttura ciclica che reinterpreta in chiave americana l’antico mito del paradiso perduto.”²¹² I frequenti episodi in cui spiccano contenuti magico-realisti si inseriscono perfettamente nel filo discorsivo del romanzo in quanto per l’autore appartengono alla quotidianità, sono “storie semplici della vita colombiana e la perplessità del pubblico mi induceva a credere che fossero storie meravigliose.”²¹³ L’ascesa al cielo di Remedios, la peste dell’insonnia e le farfalle gialle sono dunque narrazioni che per Márquez sono parte integrante del proprio bagaglio esperienziale, con Márquez che ribadisce questo concetto nel discorso di assegnazione del Nobel, quando afferma che “tutte noi creature di quella realtà eccessiva abbiamo dovuto chiedere molto poco all’immaginazione, perché la sfida maggiore per noi è stata l’insufficienza delle risorse convenzionali per rendere credibile la nostra vita.”²¹⁴

Un altro aspetto interessante messo in luce da Vargas Llosa è il vasto bacino letterario da cui Márquez prende spunto, riuscendo a declinarlo nello scenario colombiano. Dal periodo del *Siglo de Oro* spagnolo e in particolare dai racconti cavallereschi come *Il cavaliere Cifar* e *l’Amadigi di Gaula*, trae il gusto per “incorporare nella finzione tutto ciò che esiste nella vita”²¹⁵, con l’elemento immaginario che tanto in Márquez quanto “nelle finzioni cavalleresche, non è esclusivo: è integrato ad altre esperienze dell’umano, coesiste con altre dimensioni del reale.”²¹⁶

Dirigendosi verso l’Inghilterra, il Premio Nobel per la letteratura del 2010 mette a confronto il destino degli abitanti di Macondo e quelli della Londra di *Diario dell’anno della peste* di Daniel Defoe. Tanto la peste che affligge i londinesi, quanto l’epidemia di insonnia, il diluvio di quasi cinque anni e il vento finale che tormentano i macondini consentono infatti di notare che tra Márquez e Defoe c’è un punto di incontro “nella natura

²¹² Darío Villanueva, José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual del “realismo mágico” a los años ochenta*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 295 [originale: *una alegoría de la trágica condición humana, en donde se diluyen las fronteras entre lo real y lo imaginario, inscrita en la tradición mitológica de los cuentos populares [...] dotada de una estructura cíclica que reinterpreta en ambiente americano el viejo mito del paraíso perdido.*]

²¹³ Gabriel García Márquez, *Dall’Europa e dall’America, 1955-1960*, Milano, Mondadori, p. 523

²¹⁴ Alberto Bile Spadaccini, *In Colombia con Gabriel García Márquez*, Giulio Perrone Editore, p. 43

²¹⁵ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcellona, Monte Avila Editores, pp. 199-200 [originale: *incorporar a la ficción cuanto existe en la vida.*]

²¹⁶ *Ibid.*, p. 200 [originale: *en las ficciones caballerescas, no es excluyente: está integrado a otras experiencias de lo humano, coexiste con otras dimensiones de lo real.*]

simbolica di un elemento concreto della materia narrativa, ‘la peste’, che presenta una determinata concezione della storia e del destino umano.”²¹⁷

Spostandosi infine verso Oriente, l’autore peruviano riscontra delle similitudini anche con *Le mille una notte* in cui, accanto agli esseri soprannaturali tipici dei romanzi di cavalleria, “compaiono anche, trasformati in chiave fantastica, gli oggetti più comuni come tappeti, lampade, bottiglie, chiavi, scatole e vestiti. In *Cent’anni di solitudine* l’attribuzione di proprietà inconsuete ad oggetti quotidiani è forse il procedimento utilizzato nel modo migliore per creare una realtà fantastica.”²¹⁸ Grazie a queste contaminazioni più o meno evidenti *Cent’anni di solitudine* si rivela essere dunque un libro multietnico e per questo ricco di molteplici spunti di riflessione.

²¹⁷ *Ivi.*, p. 218 [originale: *en la naturaleza simbólica de un elemento concreto de la materia narrativa, ‘la peste’, que ilustra una cierta concepción de la historia y del destino humano.*]

²¹⁸ *Ivi.*, p. 209 [originale: *aparecen también, metamorfoseadas en fantásticas, las cosas más corrientes: alfombras, lámparas, botellas, llaves, cajas, vestidos. En «Cien años de soledad» este es el procedimiento tal vez más perfectamente utilizado para crear una realidad fantástica: la atribución de propiedades real imaginarias a los objetos más cotidianos.*]

Conclusione

Questo lavoro ha offerto una panoramica complessiva sul realismo e sul realismo magico, esplorando diverse declinazioni di questi due importanti tendenze letterarie attraverso l'analisi di opere e autori significativi con l'approfondimento particolareggiato de *Il barone rampante* di Italo Calvino e *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez.

Il percorso di ricerca è iniziato con un'analisi dettagliata di *Mimesis* di Erich Auerbach, utile a comprendere le connotazioni del realismo e di come questo sia stato offerto al pubblico nei vari periodi storici della letteratura europea. Questo studio ha permesso di vedere come la realtà viene rappresentata nei testi letterari, fornendo un solido punto di partenza per poter poi esplorare una delle sue possibili forme: quella del realismo magico.

Successivamente, è stata presentata una panoramica del realismo magico, filone del realismo che ha trovato terreno fertile per il suo sviluppo in particolare in America Latina. Questa sezione ha avuto la funzione di introdurre le caratteristiche distintive del realismo magico, permettendo di individuare e apprezzare le sue influenze e declinazioni principali affinché potessero essere più facilmente riconoscibili nelle opere degli autori successivamente analizzati.

Nel capitolo dedicato a Italo Calvino si è esplorato il processo creativo dell'autore, con particolare attenzione a quanto precede la fase di scrittura e all'immagine che si presenta nella mente dell'autore prima che inizi a scrivere. L'analisi de *Il barone rampante* ha seguito la vita del protagonista, Cosimo, in ordine cronologico, esaminando prima i rocamboleschi episodi della sua vita per cogliere le tracce di realismo magico e studiando poi il suo rapporto con l'amore e con la storia. La vita del barone si sviluppa nei boschi che circondano la città di Ombrosa, paese che assume un ruolo primario e che per questo ha meritato un paragrafo a parte nel quale è stato confrontato con le città di Zemrude, Zenobia e Bauci descritte in *Le città invisibili* per individuarne similitudini, differenze ed elementi ascrivibili al realismo magico.

Il capitolo su Gabriel García Márquez ha offerto un excursus sulla storia del realismo magico in America Latina in un percorso che ha messo in luce autori e opere

principali, seguito da un'analisi di *Cent'anni di Solitudine*. Alcuni degli episodi di realismo magico sono stati esaminati a partire da dichiarazioni dell'autore stesso, mentre altri sono stati approfonditi, così come per Calvino, partendo dai temi dell'amore, della storia e del villaggio di Macondo, il quale rappresenta un microcosmo dell'universo narrativo di Márquez.

In conclusione, questo lavoro ha messo in luce come il realismo e il realismo magico non siano semplicemente due approcci distinti alla narrazione, quanto piuttosto due modalità interconnesse di rappresentazione del mondo. Le opere di Italo Calvino e Gabriel García Márquez, pur appartenendo a contesti culturali differenti, hanno messo in luce come il confine tra realtà e magia possa essere sottile e permeabile, offrendo così al lettore una visione del mondo che è al contempo concreta e fantastica. La combinazione di elementi magici e realistici permette inoltre una comprensione più profonda della condizione umana, offrendo nuove prospettive su temi universali quali l'amore, la morte, la storia e il senso di appartenenza a un luogo.

Ringraziamenti

La nostra lingua conta un numero di parole che si aggira intorno alle duecentomila. Tra queste la mia preferita è ‘grazie’ perché quando esce dal cuore e non dalla bocca è capace di illuminare il volto di una persona, di farla sentire felice, di farle capire che conta e che vale.

E quindi grazie.

Grazie alla mia famiglia, alla mamma Francesca, al papà Federico, a mio fratello Tommaso e a mia sorella Elena, alla nonna Anna e alla nonna Maria, al nonno Walter e al nonno Mario, che mi ha guidato dall’alto, per non avermi fatto mai mancare il loro sostegno durante tutto il mio percorso scolastico e universitario.

Grazie al Professore Marco Malvestio per i consigli, la disponibilità e la fiducia che ho sentito riposta nei miei confronti sin dalla prima mail in cui gli ho proposto il non facile ruolo di relatore.

Grazie alle Professoresse Silvia Rigotto e Lisa Leonardi per avermi trasmesso la passione per la letteratura in lingua spagnola e in particolare per quella latinoamericana negli anni del Liceo.

Grazie ai collaboratori della Biblioteca Beato Pellegrino per aver reso questo spazio un’oasi di pace e serenità in cui preparare al meglio gli esami.

Grazie infine a chi in un modo o nell’altro mi ha camminato con me per tratti più o meno lunghi in questo viaggio faticoso, ma ricco di soddisfazioni, consapevole che quello di oggi non è un punto di arrivo, ma solo di partenza.

Bibliografia

- Allende, Isabel, *La casa degli spiriti*, Milano, Feltrinelli, 2013
- Anderson, Jon Lee, *The power of García Márquez*, New York, The New Yorker, 19 settembre 1999
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956
- Baldacci, Luigi, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla Editore, 1967
- Barenghi, Mario, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009
- Baricco, Alessandro, *Gabriel García Márquez e il realismo magico – Il caffè letterario n° 25*, Milano, L'Espresso, 2010
- Barros Valero, María Cristina, *El amor en 'Cien años de soledad'*, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, Facoltà di Filosofia e Lettere, 1970
- Benussi, Cristina, *Introduzione a Italo Calvino*, Bari, Editori Laterza, 2001
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura – Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007
- Bile Spadaccini, Alberto, *In Colombia con Gabriel García Márquez*, Roma, 2021
- Bontempelli, Massimo, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938
- Bontempelli, Massimo, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978
- Bonura, Giuseppe, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, p. 67
- Calligaris, Contardo, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1985
- Calvino, Italo, *I nostri antenati*, Milano, Mondadori, 2003
- Calvino, Italo, *La città scritta: epigrafi e graffiti* in *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984
- Canfield, Martha, *Parodia, paradoja, cliché y fabulación en la obra de García Márquez*, Centro Virtual Cervantes

Carotenuto, Gennaro, *Il massacro delle bananiere in Colombia*, Roma, RaiRadio 3 - Wikiradio, 6 dicembre 2021

Cases, Cesare, *Calvino e il "pathos" della distanza in Patrie lettere*, Padova, Liviana Editrice, 1974

Castoldi, Alberto, *Lo specchio realista in Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento* a cura di Francesco Fiorentini, Roma, Bulzoni Editore, 1993.

De Balzac, Honoré, *Prefazione alla prima edizione del Cabinet des Antiques* (1839), in ID., *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, a cura di M. Bongiovanni Berlini, Firenze, Sansoni, 2000.

Faris, B. Wendy, *Scheherazades' Children: Magical Realism and Postmodern Fiction* in *Magical Realism - Theory, History, Community*, Duke, Duke University Press, 1997

Farnetti, Monica, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998

Fernández-Braso, Miguel, *La soledad de Gabriel García Márquez: una conversación infinita*, Barcellona, Planeta, 1972

García Márquez, Gabriel, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, 2021

García Márquez, Gabriel, *Dall'Europa e dall'America, 1955-1960*, Milano, Mondadori, 2001

George Becker, *Modern Realism as a Literary Movement in Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, Princeton University Press, 1963

Goodman, Nelson, *Realism, Relativism, and Reality* in *New Literary History*, Vol. 14, No. 2, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1983

Houellebecq, Michel, *Piattaforma: Nel centro del mondo*, Milano, Bompiani, 2001

Jakobson, Roman, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968

Lazzarin, Stefano, *Il modo fantastico*, Bari, Editori Laterza, 2000

Lukács, György, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970

Martin, Gerald, *Vita di Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, 2011

- Mazzoni, Guido, *Auerbach: una filosofia della storia* in *Allegoria* n° 56 (luglio-dicembre 2007), Palermo, Palumbo Editore, 2007
- Mendoza, Plinio, *Odor di guayaba – Conversazioni con Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, 1983
- Pachón Padilla, Eduardo, *El “realismo magico” en la narrativa hispanoamericana* in *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 6, No. 8, Bogotá, Banco de la República, 1963
- Paino, Marina, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019
- Perrella, Silvio, *Calvino*, Bari, Editori Laterza, 1999
- Pescio Bottino, Germana, *Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, 1976
- Rushdie, Salman, *I figli della mezzanotte*, Milano, Garzanti, 1989
- Russo, Antonella, *La letteratura fantastica e l'importanza per la formazione integrale del bambino* in *Studi di Glottodidattica*, Bari, Università degli studi di Bari Aldo Moro, 2008
- Scarpa, Domenico, *Calvino fa la conchiglia - La costruzione di uno scrittore*, Milano, Hoepli, 2023
- Serrano Cueto, Antonio, *Italo Calvino - Lo scrittore che voleva essere invisibile*, Milano, Mondadori, 2023
- Sklovksij, Viktor, *L'arte come procedimento* in *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968
- Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1988
- Vargas Llosa, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcellona, Monte Avila Editores, 1971
- Zavala, Iris, *Cien años de soledad: Crónica de Indias*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021