La morale del racconto : Italo Calvion e "L'avventura di uno sciatore"

Autor(en): **Bardazzi, Giovanni**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **48 (2004)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-269342

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LA MORALE DEL RACCONTO. ITALO CALVINO E *L'AVVENTURA DI UNO SCIATORE*

1.1. Il sugo (avrebbe detto Manzoni) di tutta la storia, il significato che si condensa nell'epilogo, la morale insomma del racconto, si raccoglie più facilmente se ci si riferisce a un insieme articolato e coerente di valori, espressi anche altrove e in maniera più esplicita, senza il velame dell'invenzione narrativa. Partirei, genericamente, dal fatto che entro l'universo testuale di Calvino la parola «morale», «moralità» ricorre con una particolare frequenza. Seguiamone allora, in maniera sommaria, la traccia. «Il mondo», quello dell'anteguerra, leggiamo nell'*Autobiografia politica giovanile* dei primi anni Sessanta, «appariva un arco di diverse gradazioni di moralità e di costume», tra i due estremi costituiti dal «disadorno rigore antifascista o prefascista», rappresentato in primo luogo dalla madre, e dalla «assoluta pacchianeria e ignoranza e fanfaronaggine che era il fascismo beato dei suoi trionfi, privo di scrupoli, sicuro di sé»[1]. Del «mondo» dell'infanzia e dell'adolescenza si forniscono dunque le coordinate etiche di base, sufficienti per farci comprendere le

---

[1] In Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, tomo secondo, p. 2740. Si adopreranno, d'ora in poi, le seguenti sigle, per le opere di Calvino nei «Meridiani»: S per i due tomi dei *Saggi*; L per *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000; RR I, II e III per *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, volume primo (con Prefazione di Jean Starobinski), Milano, Mondadori, 1991, volume secondo 1992, volume terzo (con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli) 1994; FI per *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Prefazione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1993. Inoltre: LDA per Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1991. Alla sigla facciamo seguire il numero di pagina e, quando sia opportuno, l'anno di pubblicazione.

implicazioni che ha il tratto comportamentale dell'istintiva laconicità (per retaggio familiare e geografico, ma anche «per convincimento morale», perché la sobrietà è più efficace della scomposta effusione [L 397-398, 1954]), o il rifuggire dall'ostentazione di perentorie certezze. Un montalismo etico scabro ed essenziale, all'origine, diffidente – per riprendere le espressioni di un *osso* celebre – davanti all'uomo che se ne va sicuro o davanti a una parola pretenziosa che squadra da ogni lato e spiega tutto. Ecco allora, con lo «stoicismo» di Montale, un'altra indicazione, per quanto riguarda i punti di riferimento della giovinezza. «Le sue poesie chiuse, dure, difficili, senza alcun appiglio a una storia se non individuale e interiore, erano il nostro punto di partenza: il suo universo pietroso, secco, glaciale, negativo, senza illusioni, è stato per noi l'unica terra solida in cui potevamo affondare le radici» (S 64, «Conferenza letta [...] il 16 dicembre 1959»). Accanto, e via via, altri apporti: la conversazione con amici prediletti (Eugenio Scalfari soprattutto, non per nulla impegnato, in anni a noi vicini, nella ricerca di una «morale perduta»[2]), il magistero dei dirigenti politici (ad esempio Mario Montagnana, la cui «intransigenza "operaista"» era «tutta sostenuta da un moralismo d'inflessibilità quasi puritana» e che col «calore morale [...] riscattava il suo rigorismo da ogni freddezza programmatica»), la frequentazione dell'ambiente torinese sotto l'ombra di Gramsci[3], tra

---

[2] Vedi, di Eugenio Scalfari, *Alla ricerca della morale perduta*, Milano, Rizzoli, 1995. Sull'amicizia con Scalfari e la sua importanza per un'«educazione etico-letteraria» cfr. ancora l'*Autobiografia politica giovanile*, S 2743-2744, e le lettere degli anni '41-'43 (L 17-144, *passim*). Scalfari ha rievocato quella amicizia e quelle antiche conversazioni in varie occasioni : cfr., di lui, *Articoli*, vol. 2° (*La Repubblica* dal 1985 al 1995), Roma, La biblioteca di Repubblica, 2004, pp. 70-72 (20 sttembre 1985: interesse per la frase kantiana sulla legge morale dentro di noi), e vol. 3° (*La Repubblica* dal 1996 al 2004), pp. 558-559 (6 luglio 1999), 744-748 (6 ottobre 2000), 914-917 (21 novembre 2001), 1297-1299 (8 febbraio 2004).

[3] Gramsci, il «fortissimo rivoluzionario sardo», è «il più grande esempio dell'uomo nuovo» nato dalla Resistenza (S 1500, 1949).

Partito e casa Einaudi[4], come risulta ancora dall'*Autobiografia politica giovanile* (S 2753-2758).

Positivismo di famiglia e marxismo generano, nel caso di Calvino, una moralità «realistica», «non paradisiaca», «fondata sulla pratica e sull'intervento attivo per cambiare il mondo», aliena da ebbrezze palingenetiche (L 287, 1950), non esterna ma immedesimata nel comportamento e nel sentire: «non credo nelle soluzioni raggiunte per sola via di ragionamento, [...] diffido delle soluzioni volontaristiche, di testa; si può dire che si è fatto un passo avanti morale solo quando lo si è realizzato nella vita» (L 306-307, 1950). La norma risolta nella condotta non ha bisogno di parole ingombranti (non la «fede», dunque, bensì «solo la necessità d'una morale»: che è «Qualcosa di molto meno, [...] ma forse anche qualcosa di più difficile» [L 411, 1954]); però esige un senso di responsabilità sempre all'erta («la nostra coscienza è educata ormai a respingere gli atteggiamenti che indulgono alla passività, che vogliono sgravarci», appunto, «di responsabilità» [S 2231, 1955]), perché è l'uomo l'artefice della storia: «La Storia la fanno gli uomini, cioè *noi*, perbacco!» (L 490, 1957)[5].

Il senso di responsabilità e l'onere della scelta risultano accresciuti quando, strappata la tessera[6], la coscienza si trova sola con se stessa, «di fronte alla storia per la prima volta senza intermediari» (L 510, 1957). Bisognerà poi fare i conti, nella seconda metà degli anni Cinquanta, oltre che con le delusioni che arrivano da Mosca e dal Partito, anche con l'assedio insensato delle cose e l'indebolirsi del soggetto, e imparare a muoversi in tempi di tensione carente e a disbrogliarsi entro una nuova, insidiosa topografia, tra acque morte,

---

[4] Per una rievocazione del clima culturale einaudiano tra anni Quaranta e Cinquanta, è d'obbligo il rinvio a Gabriele Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1990 e a Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

[5] Il corsivo è del testo. Così d'ora in poi (salvo indicazione contraria).

[6] Vedi la lettera di dimissioni dal Partito Comunista del 1° agosto 1957 in L 502-505.

bonacce e sabbie mobili; ma la domanda (e l'anelito) permane: «In mezzo alle sabbie mobili dell'oggettività potremo trovare quel minimo d'appoggio che basta per lo scatto di una nuova morale, d'una nuova libertà?» (S 59, 1960)[7]. E sia, il 1960, con questo interrogarsi che resta in sospeso, l'anno-limite della nostra rassegna, non troppo oltre la data di pubblicazione del racconto sul quale ci soffermeremo (1959).

1.2. Il tono, per quanto riguarda la morale dell'intellettuale e dell'uomo di lettere, è certo più baldanzoso – in ossequio ai dettami ufficiali –, alla fine degli anni Quaranta. Dato che la società socialista conferisce allo scrittore il ruolo di «ingegnere delle anime», egli dovrà «saper trasformare in poesia la nuova moralità dell'uomo comunista che si va delineando chiaramente in milioni di uomini di tutto il mondo», saldando così «la cultura degli intellettuali con quella del popolo» (S 1480-1481 e S 1486, 1948; S 1491, 1949). Che è «una grande consegna, una responsabilità grave, da esserne orgogliosi ma anche da sentirsene tremare vene e polsi» (S 1480). Compito immane e soverchiante, ridotto a misura più umana da un cambio di registro improvviso: «Una bella gatta da pelare, che potete lasciarci tranquillamente, o, se preferite, venire a pelare insieme a noi» (S 1491). Le formule di catechismo reggono poco, in Calvino. C'è sempre uno scarto che ne alleggerisce la monumentalità, anche se la tribuna è quella ufficiale di *Rinascita*. Calvino lo riconosciamo,

---

[7] Le «acque morte» sono quelle del clima politico-culturale degli anni Cinquanta, con il venir meno della tensione civile del dopoguerra: «La tensione che la realtà storica ci aveva trasmesso andò presto afflosciandosi. Da tempo navighiamo in acque morte» (S 2717, 1959). La «bonaccia» allude all'immobilismo del PCI nei suoi rapporti con la Democrazia Cristiana, come risulta dalla «allegoria politica» *La gran bonaccia delle Antille*, che verrà definita da Togliatti «novelletta per buttar fango» (RR III 221-225 e 1228-1231, 1957). Le «sabbie mobili» sono in relazione con la metafora del «mare dell'oggettività»: perdita dell'io, venir meno della tensione ideale e della fiducia nella possibilità di indirizzare il corso degli eventi, resa all'«alluvione oggettiva», autoreferenzialità della tecnica ecc. (cfr. *Il mare dell'oggettività*, «scritto nell'ottobre 1959», S 52-60).

piuttosto, nel rifiuto di «sdottorare»: «So di non avere le idee abbastanza chiare per mettermi a sdottorare: a un tempo insoddisfatto e partecipe di tutte le problematiche che vedo muovermi intorno, cerco di risolverle su un piano pratico, di vita e di attività creativa, ma di teorizzare soluzioni, – oppure angosce del secolo – non me la sento» (L 355-356, 1952). Si associa a questo la consapevolezza, per quanto riguarda l'avvicinamento dei giovani all'impegno e alla politica, che essi, «se annusano aria didascalica in giro, tagliano subito la corda», ma «rispondono se li si chiama a fare, a collaborare a qualcosa che si sta creando» (L 362, 1952, a proposito della rivista *Incontri oggi*).

La morale è tutta riassorbita all'interno, nell'oggetto e nell'opera che prende forma: «raccontare è raccontare; la narrativa, quando si occupa di raccontare ha già il suo daffare, e la sua morale, e il suo modo d'incidere nel mondo» (S 1513-1514, 1956-'57). E un anno più tardi, contro un dichiarare programmatico che resti inerte: «Uno scrittore creativo, poeta o narratore, è fatto dalle opere creative, *e basta*; le dichiarazioni culturali valgono se fanno corpo col lavoro creativo, se no sono un puro flatus vocis» (L 548, 1958). Oppure, con formulazione sentenziosa (L 564, 1958): «io credo sempre più fermamente alla morale dello stile: all'identificazione totale del contenuto (della verità del singolo) nello stile». A individuare anzitutto questa morale, che, per lo scrittore, è dunque una poetica compiutamente realizzata nel testo, deve volgersi il critico: «Credo [...] che ci sia bisogno più che mai di una critica *morale* prima che *ideologica*» (L 559, 1958). È la linea, ad esempio, su cui già si colloca, nel '55, il giudizio sopra la raccolta di racconti *Utopia e realtà*, di Silvio Guarnieri. Lo stile di Guarnieri, osserva Calvino, «con la sua lentezza, il suo rifinir le frasi con una diligenza che mai tradisce traccia di nervosismo, [...] è tutt'uno con la sua esigenza di realtà e di speranza»; e il lettore finisce il racconto «sempre con un senso di inesauribilità di questa ricchezza morale che lo scrittore fa

saltar fuori da ogni fatto, da ogni gesto» (S 1098)[8]. Il rovescio è il moralismo e il moraleggiare («L'unico elemento che [entro *La cantica* di Francesco Leonetti] non sento a me congeniale è il moraleggiare: ma più invecchio e più ogni atteggiamento moralistico o pure moralizzatore o anche forse solo morale mi dà fastidio» [L 598-599, 1959]): qualcosa di irrisolto, che non è riconducibile allo stile, che gli si pone accanto e gli resta estraneo. All'idea di un'etica tutta implicita Calvino è sensibile fin dagli anni delle conversazioni con Scalfari, come risulta da un accenno a Ungaretti in una lettera del '43: nel quale «è sempre immanente un'etica anche quando canta» (L 131). Il lasciarsi invece «puppare» dalla tesi, subordinando l'invenzione a una preordinata volontà di dimostrare, è il limite di *Sempre avanti* di Silvio Micheli; controbilanciato però da un altro racconto, *Pane duro*, dove riuscita estetica e significato politico felicemente coincidono e dove non si avverte il peso dell'intento dimostrativo (L 159, 1946). In effetti, il rischio di Micheli è proprio quello di abituarsi a «dimostrare delle tesi» anziché «scoprire delle verità» (L 161). Rischio inesistente, invece, in *La paga del sabato* di Beppe Fenoglio, dove non si danno «giudizi espliciti, ma, come dev'essere, la morale è tutta implicita nel racconto»; precetto unico e imprescindibile, questo, della buona *ars* narrativa: «ed è quanto io credo debba fare lo scrittore» (L 312, 1950).

L'espunzione del residuo secco, di quanto non si discioglie e non è esteticamente metabolizzato, rinvia, nella cultura italiana del Novecento, a Croce, alla sua esclusione, dalla sfera compiuta dell'arte, degli elementi allotri, oratori o didascalici. È un Croce che aleggia anche sulle pagine di Gramsci, quando si riflette, in *Letteratura e vita nazionale*, sul «concetto che l'arte è arte e non propaganda politica "voluta" e proposta», nella convinzione che il contenuto

---

[8] Alla recensione di Calvino a *Utopia e realtà* di Guarnieri fa riferimento Pietro De Marchi, *L'apprendistato letterario e l'approdo all'autobiografia. Sugli esordi di Silvio Guarnieri*, in Id., *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2003, pp. 181-201 (cfr. p. 190).

astratto, politico-morale, debba fondersi e immedesimarsi nella forma, evitando che si costituisca «un mondo fittizio e posticcio»[9]. Anche Vittorini, nella sua relazione alle «Rencontres Internationales» di Ginevra del 1948 dedicata all'*engagement*, mette in guardia contro lo «sforzo velleitario» e astrattamente intellettualistico, negando che lo scrittore o l'artista «possa impegnarsi a lavorare in un senso piuttosto che in un altro, e poi averne qualche risultato valido»[10]. La calviniana professione di fede nella «morale dello stile», che attraverso gli anni si va precisando, nasce appunto dal bisogno di evitare tanto il pericolo dell'eterodirezione, cui si trova per forza di cose sottoposto l'intellettuale più o meno organico che esegue il suo *pensum* ideologico, quanto il pericolo opposto dell'esercizio vacuo e immotivato, nel segno di un'arte che si compiace di se stessa. Ed è un equilibrio difficile, mai garantito *a priori*, ma solo a operazione compiuta, quando le parole si sono allineate nel testo, il punto finale sopraggiunge, e l'*explicit* è davvero come un bilancio conclusivo.

1.3. È opportuno rivolgersi ora allo scrittoio di Calvino, ai momenti in cui egli parla di sé, dei suoi progetti o di quel che è riuscito a mandare ad effetto, nell'arco di un ventennio. Una delle prime esperienze narrative del giovane scrittore verte, stando a una lettera del '43, su «una visione dell'umanità giunta all'ultimo gradino della sua parabola discendente, l'umanità-formicaio, cui dell'antica individualità rimane solo un ricordo latente e confuso»; mentre l'argomento della vagheggiata commedia *Filippo e l'universo* sarebbe «l'aspirazione dell'uomo a fondersi con l'assoluto», in contrasto col pensiero della umana limitatezza che spinge «verso l'attività, i doveri

---

[9] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 11-12 (corrispondenti a Id., *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, volume terzo, Quaderno 15, § 38, pp. 1793-1794).

[10] Della relazione (*L'artiste doit-il s'engager?*) Vittorini riporterà un brano, sotto il titolo *Un «engagement» naturale*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957. Si cita dalla ristampa del *Diario* presso Einaudi («Gli struzzi»), 1980, pp. 293-295.

sociali, le responsabilità» (L 124-125). Intenzioni letterarie, e al tempo stesso filosofico-morali, che si condensano anche in «racconti-ni o apologhi a morale vagamente politica, anarcoide e pessimista» (L 165-166; S 2744). Dopo la guerra e la resistenza, i valori etici si precisano, attraverso l'idea di «un grosso saggio» che, partendo da Hemingway, Malraux e Koestler, e toccando Sartre e Vittorini, dovrebbe affrontare «il problema della responsabilità dell'uomo di fronte alla storia» ed enunciare «una *moralità nell'impegno*», «una *libertà nella responsabilità*», la sola moralità e la sola libertà possibili (L 209, 1947). Escono i primi libri. Il 1949 è l'anno di *Ultimo viene il corvo*. Riferendosi all'esperienza pregressa di quei racconti: «Vorrei dire che a rodermi dentro è un'esigenza morale, l'immagine di un atteggiamento morale che spesso ho intravisto, qualcosa in cui la nostra generazione dovrebbe in qualche modo riconoscersi, qualcosa a cui ci si deve riferire per evocare un certo modo nell'affrontare i problemi e le giornate, qualcosa che ha anche a che vedere con la politica, e in modo più sostanziale e profondo, qualcosa che ho incontrato in certi momenti e persone del mio Partito [...]» (RR I 1269, 1950). L'altro elemento del binomio, che si colloca accanto all'«esigenza morale», è quello del «gioco». *Il visconte dimezzato* (1952) ha un «carattere di gioco» e nasce da una «vacanza fantastica»; ma certo è che i libri di cui si avverte di più il bisogno, afferma Calvino scrivendo a Salinari, sono quelli «veri» (L 354, 1952). Romanzo «vero», in contrappeso rispetto al *Visconte*, e cronologicamente in parallelo, vorrebbe essere *I giovani del Po* (1950-'51). L'ideale sarebbe infatti «di riuscire a scrivere in pari misura [...] cose "utili" e cose "divertenti"»; anzi: «"utili" e "divertenti" insieme» (L 354-355, 1952). I due fili sembrano intrecciarsi nel «libriccino» *L'entrata in guerra* (1954), dove il lirismo autobiografico prende le vie di una «narrativa di moralità e d'avventura» (RR I 1317), e nella lettura retrospettiva (sempre 1954) del *Sentiero dei nidi di ragno*, uscito nel 1947, dove l'autopresentazione in terza persona vale anche come profilo generale, al di là del primo romanzo: «comuni», infatti, «a ogni sua prova sono la tendenza alla trasfigurazione favolosa e

avventurosa della realtà, e l'interesse morale, la ricerca d'una completa integrazione dell'uomo nel mondo» (RR I 1207).

L'idea di una moralità immanente nel testo, di un significato che non è a sé stante né si lascia meccanicamente estrapolare, prende campo – 1957 – con *Il barone rampante* e con *La speculazione edilizia*. Il tono è liquidatorio e quasi infastidito, per il *Barone*, in una lettera dell'ottobre di quell'anno: «non ho voglia né pretesa d'insegnare niente; cerco di capire e rappresentare qualcosa, e poi ognuno se la veda da sé, ne tragga gli insegnamenti che vuole» (LDA 237). Più argomentata e complessa una presa di posizione di poco successiva: «Hai ragione nel sostenere che il *Barone rampante* non è soltanto un puro gioco fantastico ma che ho voluto dire qualcosa di più. Ma questo qualcosa non si può cercare di definirlo con delle semplici identificazioni di un'immagine del racconto a un fatto attuale o a un concetto teorico come cerchi di fare tu. Non è un racconto allegorico. Secondo me le vere creazioni poetiche rappresentano una concezione della vita, ma la rappresentano in modo che non può essere definita in altro modo che con quelle immagini, con quella vicenda, con quelle parole» (L 536-537, 1958). Analogamente, per *La speculazione edilizia*: «ho pensato che io non ho niente che mi stia a cuore di dire e che la mia maniera di dire le cose è scrivere racconti e che gli altri le interpretino e ognuno ci può trovare quello che gli interessa» (L 529, 1957). Ma con il correttivo, però, che lì è evocata «un'epoca di bassa marea morale» (RR I 1340, 1958). «Da un'epoca in cui si perde il senso dell'*eschaton*» trae del resto ispirazione *La nuvola di smog* (1958), dove la lieta e operosa immagine finale delle lavandaie, in qualche modo consolatoria rispetto all'inquietante incombere della nube, allude a «uno dei volti della classe operaia sulla quale si concentra tutta la tensione morale del racconto» (L 563, 1958). Nei racconti si tratta, in generale (LDA 301, 1959), di «dare stile – cioè senso e morale – ai pretesti e alle insoddisfazioni della vita».

Il decennio si chiuderà con il progetto di una collana proprio tutta incentrata sulla morale, in un tentativo di risposta alla domanda, sulla possibilità di uno «scatto» in mezzo alle sabbie mobili dell'odierna condizione, formulata – come sopra si è visto – in *Il mare dell'ogget-*

tività. Che è intervento apparso sul n. 2 del *Menabò*, 1960, ma redatto nell'ottobre del '59 (cfr. S 52); e dunque anteriore appena di un mese alla lettera da New York a Giulio e Renata Einaudi, del 22 novembre, dove il programma della nuova collana comincia a prendere forma: «una collana (o un'antologia) di morale dell'uomo moderno, di testi che esemplifichino nella vita e nella morale pratica tutto ciò che serve all'uomo moderno per dirsi completo e che l'ideologia e l'organizzazione non gli dà o gli nega» (L 617). Sezioni e articolazioni si delineeranno nelle tre pagine dattiloscritte «Appunti e idee generali per una piccola collezione di testi di ricerca morale per l'uomo moderno», datate «Chicago 18 gennaio 1960» (S 1705-1709). I capitoli che andrebbero sviluppati, con l'inserzione dei libri opportuni, riguardano, nell'ordine, la morale del fare (attenzione all'attività pratica, al lavoro, al fare tecnico ed economico), del confronto con la natura (testimonianze di esploratori, morale del limite umano, ivi compresa l'«etica e la poesia dello sport»), della ricerca (libri di scienziati, etica del metodo), dell'agire storico (testimonianze di rivoluzionari, lettere dal carcere, etica del potere e della guerra, testimonianze di semplici spettatori di eventi storici), dell'eros e dell'amore (il rapporto amoroso è il «nodo di tutti i rapporti tra l'io e il prossimo»), della persona umana (realizzarsi dandosi agli altri nella filantropia e dandosi a se stessi attraverso l'esperienza religiosa e la scoperta dell'interiorità), della filosofia (soprattutto la morale pratica del filosofo), della poesia e dell'arte (conoscenza poetica di se stessi attraverso diari e epistolari, morale del fare poetico, poesia «morale di per sé», poesia come prima voce umana nelle fiabe e nella poesia primitiva). Un sistema anche utile, forse, a definire per via combinatoria i testi dello stesso Calvino, a seconda della pertinenza dei vari aspetti. La carta d'identità *sub specie morali* del racconto *L'avventura di uno sciatore* potrebbe essere (se, per gusto di *contrainte*, dovessimo scegliere tre soli elementi): morale del fare, dello sport, dell'amore. Cercheremo di dimostrarlo nelle pagine seguenti.

Resta fuori la "morale" del critico. Ma essa è ricavabile da altri *loci*. Il rischio di uno sguardo ristretto, formalistico, riduttivo rispetto

alle molte implicazioni culturali e sociali del fatto letterario (la critica muore se perde in «ampiezza» [S 1503, 1950]) si rovescia nel rischio opposto, quello dello sguardo troppo ideologizzato, che privilegia in maniera preordinata e esclusiva «il rapporto dei testi con la società e la storia». Inconveniente non da poco, per chi antepone la testualità ai programmi astratti. Subentra la «paura del testo», ci si limita «a discorsi che non riescono mai a entrare nel merito, che girano attorno al libro e non lo acchiappano mai» (S 1503). Anche qui, una motivazione di ordine familiare. È l'essere «figlio di scienziati» a determinare «quest'esigenza d'analisi completa», di sviscerare l'oggetto. «Io poi», asserisce Calvino, «di fronte a un libro non sono contento se non lo sviscero fino in fondo» (L 161, 1946). «Notazioni marginali» e «vaghi echi» (L 273, 1950) non fanno per lui.

2.1. *L'avventura di uno sciatore*, entro il volume *Gli amori difficili*, del 1970, è edita per la prima volta sul n. 1 della rivista *Successo* del maggio 1959, con il titolo *La ragazza celeste-cielo*. Ancora diverso il titolo sul manoscritto, privo di indicazioni cronologiche: *Il cappuccio da sci celeste-cielo* (vedi RR II 1453). Sul titolo del manoscritto e della prima edizione rinvio a quanto verrà detto nel paragrafo 2.7. Per il titolo del 1970 vale invece quanto espresso nella *Nota introduttiva* a *Gli amori difficili*: «questa definizione di "avventura" ricorrente nei titoli dei singoli testi [...] nella maggior parte dei casi indica soltanto un movimento interiore, la storia d'uno stato d'animo, un itinerario verso il silenzio» (RR II 1289). Un avvicinamento ai limiti del dicibile, come cercheremo di dimostrare alla fine della nostra lettura (2.9.).

Il termine *post quem* per la composizione può forse essere fissato al novembre del 1958, quando, nei «Supercoralli» Einaudi, viene pubblicata la raccolta *I racconti*, in cui il nostro testo non compare. Assenza dalla silloge non indica necessariamente inesistenza; ma è probabile che, se il racconto, al tempo dell'allestimento della raccolta del '58, fosse stato disponibile, sarebbe stato menzionato nelle due lettere del settembre a Citati e a Vittorini (dove si parla a lungo della struttura del libro in cantiere [LDA 262-264; L 555-559]), nonché

inserito nel volume, come in effetti succede in *Gli amori difficili* del 1970. Lì trova il suo posto, secondo l'ordine cronologico che presiede alla seriazione, dopo *L'avventura di un poeta*, del 1958, e prima di *L'avventura di un automobilista*, del 1967 (vedi RR II 1448)[11].

Si tratta del fortuito incontro, sui campi di sci, tra un ragazzo con gli occhiali verdi e una ragazza dal cappuccio «celeste-cielo». L'allontanarsi di lei, nella discesa finale, coincide con una sorta di illuminazione, innescata dal nascente sentimento amoroso. Esile trama: ma quel che conta è la variazione di registri, il virtuosismo dello stile.

Primo paragrafo. Davanti all'ingresso dello skilift si affollano i ragazzi arrivati in pullman, con la loro gestualità maldestra, scoordinata, ciascuno alle prese con oggetti che fanno resistenza: gli attacchi da aggiustare, le giacche a vento da togliere. Tutto risulta molto complicato, anche cercare il fazzoletto in tasca o far scorrere la cerniera per prendere i soldi o la tessera. La registrazione è anche sintatticamente mimetica: un flusso senza punti fermi e gerarchie davanti a una sequenza disarticolata di spostamenti, di «piccoli gesti scomposti». L'accumulo dei gerundi registra il tentativo di tenere sotto controllo oggetti e attrezzi, con atti che non riescono ad essere sincroni, armonizzati tra loro[12]:

> Allo skilift c'era la coda. La comitiva dei ragazzi venuti col pullman s'era messa in fila, affiancandosi a sci paralleli, e, a ogni passo avanti che la coda faceva – una lunga coda che invece d'andar dritta, come pure avrebbe potuto, seguiva una casuale linea a zig-zag, un po' in salita un po' in discesa – pesticciando in su oppure scivolando giù di fianco

---

[11] Il racconto è, per dichiarazione d'autore, «del 1959». Cfr. la *Nota introduttiva* di Calvino a *Gli amori difficili*, RR II 1290, nota 2.

[12] Si tengano presenti le precisazioni del curatore, Bruno Falcetto, sulle varianti del testo in volume rispetto al testo in rivista: «Diversi ritocchi subisce anche la descrizione iniziale della coda per lo skilift (anche qui mutamenti di numero: gli oggetti passano dal singolare al plurale aumentando l'animazione caotica della scena, dove vengono così a pullulare "racchette", "attacchi", "giacche", "sbuffi di camicie", "nasi rossi e gelati")» (RR II 1453).

> a seconda del punto in cui si trovavano, e subito ripuntellandosi ai bastoncini, spesso andando a gravare del proprio peso i vicini di sotto, o cercando di liberare racchette di bastoncini da sotto a sci dei vicini di sopra, inciampando negli sci andati a mettersi per storto, chinandosi ad aggiustare gli attacchi e arrestando così tutta la fila, togliendosi le giacche a vento o i maglioni o rimettendoseli a seconda se il sole appariva o spariva, ricacciando le filze di capelli sotto il copriorecchi di lana o gli sbuffi delle camicie a scacchi dentro le cinture, cercando i fazzoletti nelle tasche e soffiandosi i nasi rossi e gelati, e per tutte queste operazioni togliendosi e rimettendosi i guantoni che talvolta cadevano nella neve e bisognava con la punta dei bastoncini ripescarli: quest'agitazione di piccoli gesti scomposti percorreva la fila e diventava frenetica al suo culmine, là dove bisognava aprire le cerniere-lampo di tutte le tasche per cercare dove s'erano cacciati i soldi per il biglietto oppure il tesserino e porgerlo all'uomo dello skilift che ci faceva i buchi, e poi rimettersi la roba nelle tasche, e i guantoni, e unire i due bastoncini uno con la punta infilata nella racchetta dell'altro per tenerli con una mano sola, tutto questo superando la piccola salita della piazzola dove bisognava essere pronti a mettere a posto l'àncora dello skilift sotto il sedere e a lasciarsi trascinare su di strappo (RR II 1173-1174).

Mentre i ragazzi sono ancora in fila, appare la fanciulla «col cappuccio celeste-cielo», che non si mette in coda ma va su per il sentiero, procedendo leggera e regolare, muovendosi elegante sui suoi sci con le pelli di foca. Goffi («i nasi che tiravano su moccio»), i ragazzi la contemplano (1174). Trainati dallo skilift, che di tanto in tanto è vicino al sentiero, la scorgono di nuovo avanzare con passo esatto e andatura tranquilla (1174-1175). Arrivati in cima, si buttano giù per la prima discesa, mentre lei ancora sale (1175). Tutti, ora, discendono per la pista. Lei scivola con maestria, perfettamente controllando i suoi gesti. I ragazzi, tra movimenti disordinati e capitomboli, cercano invano di starle dietro (1175-1177):

> Il perché non l'avrebbero saputo spiegare, ma era questo che li teneva a bocca aperta: tutti i movimenti le venivano i più semplici e i più adatti alla sua persona, senza mai traboccare d'un centimetro, senza l'ombra di turbamento o di sforzo, o di puntiglio a fare una cosa a tutti i costi,

> ma facendola così, naturalmente; e prendendo, a seconda di com'era lo stato della pista, anche certe movenze un po' incerte, come chi cammina in punta di piedi, che era tutta una sua maniera per superare le difficoltà senza far capire se le prendeva sì o no sul serio; insomma non con l'aria sicura di chi fa le cose come vanno fatte, ma con una punta di ritrosìa, come stesse provando a fare il verso a qualcuno che scia bene e le capitasse sempre di sciare meglio: questo era il modo in cui la ragazza celeste-cielo andava sugli sci.
>
> Allora, uno dopo l'altro, giù, goffi, pesanti, strappando i «cristiania», forzando in «slalom» le «curve spazzaneve», quelli del pullman le si buttavano dietro, e cercavano di seguirla, di superarla, gridando, canzonandosi, ma tutto quel che facevano era un disordinato diroccare a valle, con scomposti movimenti delle spalle, le braccia coi bastoni tenute avanti, gli sci che s'incrociavano, gli attacchi che saltavano via dagli scarponi, e dappertutto dove loro passavano la neve s'apriva in buche di colpi di sedere, di fiancate, di tuffi a capofitto.
>
> Da ogni caduta, appena alzavano la testa, con lo sguardo cercavano lei. Attraversando la loro valanga, la ragazza celeste-cielo se ne veniva coi suoi movimenti leggeri, e le pieghe dritte dei pantaloni tesi appena s'angolavano in un molleggio cadenzato, e il suo sorriso non si capiva se fosse di partecipazione alle prodezze e ai contrattempi dei compagni di discesa o invece il segno che non li vedeva neppure (1176-1177).

Il ragazzo dagli occhiali verdi, isolato dal gruppo, si ritrova con lei al casotto della risalita. Risalgono insieme con lo skilift fino alla stazione a monte. L'aria, non più offuscata dal nevischio, è limpida; il sole risplende; all'orizzonte si stagliano nitide le montagne (1177-1178). Nel corso di un breve dialogo che serve da sommaria presentazione tra i due (non affiorano nomi, ma solo la nazionalità: italiano il ragazzo, svizzera lei), la ragazza propone di arrivare alla cresta (1178-1179). Salgono in cima al colle: lei con agilità, lui con fatica. È «un limpidissimo mezzogiorno» (1179-1180). Lei scende da sola. Paragrafo finale:

> La ragazza s'era già slanciata per la discesa e andava e andava con i suoi tranquilli zig-zag, ora era già dove le piste erano più battute dagli sciatori, ma in mezzo a tutto lo sfrecciare di sagome confuse e intercam-

> biabili la sua figura appena disegnata come un'oscillante parentesi non si perdeva, restava l'unica che si potesse seguire e distinguere, sottratta al caso e al disordine. L'aria era così nitida che il ragazzo dagli occhiali verdi indovinava sulla neve il reticolo fitto delle orme di sci, dritte ed oblique, delle strisciate, delle gobbe, delle buche, delle pestate di racchetta, e gli pareva che là nell'informe pasticcio della vita fosse nascosta la linea segreta, l'armonia, solamente rintracciabile alla ragazza celeste-cielo, e questo fosse il miracolo di lei, di scegliere a ogni istante nel caos dei mille movimenti possibili quello e quello solo che era giusto e limpido e lieve e necessario, quel gesto e quello solo, tra mille gesti perduti, che contasse (1180).

Nessun dubbio, intanto, sulla predilezione da parte dell'autore per la forma-racconto, per il narrare breve rispetto al narrare lungo: «io scriverei racconti per tutta la vita. Racconti belli stringati, che come li cominci così li porti a fondo, li scrivi e li leggi senza tirare il fiato, pieni e perfetti come tante uova, che se gli togli o gli aggiungi una parola tutto va in pezzi. Il romanzo invece ha sempre dei punti morti, dei punti per attaccare un pezzo all'altro, dei personaggi che non senti» (L 167). La dichiarazione del 1946 non è molto diversa da un'altra del 1979, a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* terminato: «Il fatto è che io sono stato sempre più uno scrittore di racconti che un romanziere, e mi viene naturale di *chiudere* – formalmente e concettualmente – anche una storia che resti *aperta*; di condensare in un breve spazio narrativo tutti gli elementi che danno un senso compiuto alla storia» (L 1406). Le forme chiuse, «piene come uova» (LDA 166, 1955), richiedono un esatto ritaglio dei margini. Ecco allora l'attenzione alle zone estreme del testo: «mi piacciono i contorni definiti [...]. I miei racconti sono pieni di fatti, hanno un principio una fine» (L 73). Anche in questo caso, la frase lontana nel tempo (1942) mantiene la sua validità attraverso gli anni. A Silvio Micheli (1948) vengono chiesti racconti «col fatto che si capisce dove comincia e dove finisce» (L 231-232). Nel 1953, a Francesco Leonetti: «io tiro alle storie con un principio e una fine» (LDA 104). Stevenson ci insegna (1955) che il credere «nelle storie con un principio e una fine, una bellezza, una morale, vuol dire credere nel

legame dello scrittore con la gente, nel suo posto in una società» (S 970-971). Le riserve nei confronti di Elémire Zolla (1958) vertono sul fatto che «il *disegno del racconto* [...] resta un po' informe, non stringe, non chiude» (LDA 256). Analoga dichiarazione di gusto nel 1959, a Luigi Santucci: «Io, personalmente, credo nella narrativa perché quelle che mi piacciono sono le storie con un principio e una fine» (L 603). Le domande più stimolanti, per uno scrittore come Calvino, risultano essere, a suo dire, quelle concrete, sulla tecnica del narrare: «Dunque io vorrei che mi facesse delle domande più empiriche, che so io?, mi chieda qual è il mio criterio per *cominciare* un racconto e quale per *finire*, e vedrà che un'ideologia finirà per saltar fuori, magari mio malgrado» (S 2777, 1973). In una "lezione americana", poi – 1985 –, il cominciare e il finire verrà messo in rapporto con la questione del come isolare storie di senso compiuto, del come staccarle dal *continuum* e dalle altre storie che le attraversano; operazione che riesce meglio, ed è più convincente, attraverso la forma del narrare breve: «Forse è questa ansia per il problema del cominciare e del finire che ha fatto di me più uno scrittore di *short-stories* che di romanzi» (S 750).

2.2. Risulta che Calvino non fosse insensibile al fascino delle fanciulle elvetiche. Con Elsa Morante si confessa: «A Venezia mi sono follemente invaghito di due svizzere: d'una per trasporto dell'anima, dell'altra per cupidigia della carne» (L 228, 1948). Risulta anche che sciasse: «Però tra Natale e l'Epifania vado in Svizzera a fare dello ski. Quindi il 27 e il 28 non ci sono» (LDA 388, 1961). Scia anche il dottor Avandero, collega d'ufficio dell'io narrante nella *Nuvola di smog* (1958): «Avandero mi prese a confidente della sua passione per lo sci. Confidente, ho detto: perché parlandone con me, esprimeva qualcosa di più che una passione per un'abilità tecnica, tutta esattezza geometrica di movimenti, per un'attrezzatura funzionale, per un paesaggio ridotto a una pura pagina bianca; ci metteva, lui impiegato inappuntabile e ossequiente, una polemica segreta contro il suo lavoro [...]: – Eh, quella sì che è "la purificazione"! Lo smog ve lo lascio tutto a voialtri, io! – [...] / Un sabato pomeriggio lo

incontrai, Avandero, tutto bardato da sci, con un berrettino a visiera come il becco d'un merlo, che andava verso un pullman, già preso d'assalto da una folla di sciatori e sciatrici» (RR I 930).

Ora, *Gli amori difficili*, Libro Terzo della raccolta *I racconti*, del 1958, sono, per esplicita dichiarazione d'autore, «stilisticamente e concettualmente molto affini alla *Nuvola*» (L 798, 1964). Dei vari caratteri enumerati a proposito della *Nuvola*, interessa per il nostro racconto soprattutto la contrapposizione tra scrivere «piccolo piccolo», «densità verbale», «minuziosità descrittiva», e scrivere «grande», «rarefazione verbale» (L 797-798). Ovvia la pertinenza esemplificativa, per quanto riguarda il primo polo, del paragrafo iniziale, con l'affollamento allo skilift. Per l'altro polo, quello della rarefazione, che Calvino illustra con una frase della *Nuvola* («Era autunno; qualche albero era d'oro») e con Leopardi («e chiaro nella valle il fiume appare» [L 798]), pertinente è piuttosto la zona finale del racconto: tratti rapidamente evocativi come «nello squarcio [dell'aria nebbiosa] apparve un cielo finalmente azzurro» (1178) o «Giù sopra la valle svolazzavano i soliti uccelli neri gracchianti dei duemila metri. Era venuto fuori un limpidissimo mezzogiorno» (1179). Anche *L'avventura di un poeta* (1958) risulta essere «un racconto dove la scrittura, fin tanto che evoca immagini di bellezza e felicità, è rarefatta laconica pausata, ma appena deve dire la durezza della vita si fa minuziosa, copiosa, fitta fitta» (RR II 1289, *Nota introduttiva* a *Gli amori difficili* del 1970). Con l'avvertenza che il rapporto fra i termini è speculare: rarefatto e minuzioso (*Poeta*); minuzioso e rarefatto (*Sciatore*). Sono i due poli individuati da Mengaldo nel suo referto sulla lingua di Calvino: quello che fa capo alla «impellente vocazione analitica» e l'altro della «vocazione alla rapidità, levità e scorrevolezza della scrittura»[13]. Non per nulla, a proposito del personaggio-tipo che attraversa la vita «col passo leggero», Mengaldo cita subito dopo «paradigmaticamente la sciatrice al centro dell'*Avventura di uno sciatore*». Nessuno meglio di lei, in

---

[13] Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 227-291 (alla p. 266).

effetti, rappresenta visivamente lo scorrere su una «pagina bianca» (*Nuvola*, RR I 930).

Ma l'antitesi fitto fitto-rarefatto (del tutto congrua rispetto a un innalzamento di quota, ai «duemila metri» dell'epifania) non è che una tra le varie che strutturano il testo. A operare, anche qui, è il «campo [...] di contrapposizioni» evocato da Calvino nella "lezione americana" sulla *Visibilità*, entro una riflessione globale, retrospettiva, sulla propria esperienza di narratore breve: «nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni» (S 704, 1985). Altrove, focalizzando su *Gli amori difficili*: «quel che conta è un disegno geometrico, un gioco combinatorio, una struttura di simmetrie e opposizioni [...]» (RR II 1290, 1970).

Quali, dunque, queste opposizioni? Quelle, intanto, subito ricavabili *a posteriori* dalle *Lezioni americane*: soprattutto la leggerezza, l'esattezza, e il loro contrario[14]. Ma anche: basso e alto (l'andare

---

[14] Leggerezza: «E muoveva in salita gli sci leggera come camminasse» (1174); «Andava su leggera, sulle pelli di foca» (1174); «[...] la ragazza celeste-cielo se ne veniva coi suoi movimenti leggeri [...]» (1177). Pesantezza: «Appena arrivato in cima, prese subito a buttarsi per la discesa, dietro il ragazzo grasso, tutti e due pesanti come sacchi di patate» (1175); «Allora, uno dopo l'altro, giù, goffi, pesanti [...]» (1176). Esattezza: «La ragazza andava con un passo senza sforzo, con un movimento regolare dei suoi alti ginocchi [...]» (1174); «La ragazza celeste-cielo veniva avanti con quel suo passo esatto e quella spinta avanti delle mani guantate, strette all'impugnatura dei bastoncini, senza affanno» (1175); «La ragazza celeste-cielo se ne veniva giù bel bello, prendendo i suoi zig-zag tutti precisi [...]» (1176); «tutti i movimenti le venivano i più semplici e i più adatti alla sua persona, senza mai traboccare d'un centimetro, senza l'ombra di turbamento o di sforzo [...]»

«fin sul colle», lo sguardo che domina «da lassù» [1178-1179])[15]. Sciare goffo e sciare agile[16]. Impaccio vestimentario e abbigliamento funzionale[17]. Italia e Svizzera («Lei di dov'è? / – Italiano. / – Io sono svizzera» [1179]). Può essere uno stereotipo, un luogo comune, l'Italia pasticciona e la Svizzera precisa. Ma Calvino difende, proprio

---

(1176); più, naturalmente, tutto il paragrafo finale, p. 1180.

[15] Per la verticalità e l'opposizione basso-alto (l'elenco è parziale): «[...] andava avanti, in su, per il sentiero» (1174); «Andava su leggera» (1174); «[...] prendevano a salire a due a due, trainati per la pista quasi verticale» (1174); «Ed ecco, a metà salita, la rividero. / – Ma come ha fatto ad arrivare fin quassù, questa?» (1175); «Appena arrivato in cima, prese subito a buttarsi per la discesa» (1175); «La ragazza celeste-cielo se ne veniva giù bel bello [...]» (1176); «tutto quel che facevano era un disordinato diroccare a valle» (1176); «[...] Ora che c'è il sole vado fin sul colle. / – Sul colle dove? / – Più in su di dove arriva lo skilift. Fin sulla cresta. / E cosa c'è lassù? / Si vede il ghiacciaio che sembra di toccarlo» (1178-1179).

[16] Altra opposizione di tipo sportivo operante nell'immaginario di Calvino è quella tra nuotare male e nuotare bene. Entro il volume *I racconti* del 1958 i due estremi sono esemplificati dalla goffaggine della signorina De Magistris («Scese in mare senza grazia, come una foca, e prese ad annaspare tenendo il viso in giù. [...] / Nuotava male, la signorina De Magistris, tutto di fianco, con un goffo slancio di bracciate» [*Pesci grossi, pesci piccoli*, del 1950, RR II 987-988]) e dall'eleganza di Delia H. («Nuotava su di un fianco, con movimento pigro, la testa [...] appena fuor dell'acqua, e a volte la curva di una spalla e la linea morbida del braccio disteso. L'altro braccio, a movimenti carezzevoli, copriva e scopriva il seno alto, teso ai vertici. [...] I raggi del sole riverberato sott'acqua la sfioravano, un po' facendole da veste, un po' spogliandola da capo» [*L'avventura di un poeta*, del 1958, RR II 1169]). Sarebbe opportuna una lettura in parallelo delle due "avventure", del *poeta* e dello *sciatore*: racconti affini per molti aspetti, oltreché vicini cronologicamente.

[17] Si aggiunga, a «giacche», «maglioni», «camicie», «copriorecchi», «guantoni» maldestramente tolti e rimessi dal gruppo nel primo paragrafo, 1173, citato in 2.1., la «camicia» del ragazzo dagli occhiali verdi: «la camicia che gli sbuffava fuori tra il maglione e la cintura» (1178). Irreprensibile e composta è al contrario la fanciulla («le pieghe dritte dei pantaloni tesi appena s'angolavano in un molleggio cadenzato» [1177]). La complessità del vestirsi e svestirsi è tematizzata in *L'avventura di un viaggiatore* (RR II 1110-1125), testo scritto nel '57 e presente nella silloge *I racconti*, 1958.

nel 1958, in una lettera a Cesare Cases, il procedere per tipizzazione generalizzante: «il poeta assume perentoriamente un particolare della realtà come il tutto e dice: quella cosa, quel personaggio, quell'istituzione, quella società è *tutta* così. È chiaro che non si può dire nulla che valga veramente per tutti i romani (come non si può dire qualcosa che valga per *tutti* i mariti, *tutti* i borghesi, *tutti* gli svizzeri), però l'importante per lo scrittore è dare *una* immagine del marito o del borghese o dello svizzero» (L 545). Non era una Roma qualsiasi quella in relazione alla quale gli svizzeri erano tirati in ballo; bensì quella, pasticciona in grado supremo, del *Pasticciaccio* gaddiano: per cui l'elvetico accenno, *exempli gratia*, nella lettera a Cases, finiva per avere un implicito valore contrastivo[18].

Altra opposizione: sapienza muliebre e incapacità maschile. Un aspetto che richiede un minimo di indugio. C'è un livello alto, emotivamente assai intenso, per questa scoperta, che è scoperta adolescenziale e giovanile del "mistero" della donna, come risulta dalla battuta di Tito davanti a Adriana entro il dramma del 1943 *I fratelli di Capo Nero*: «Ecco: tu sei donna: è tremendo. Delle volte, davanti a una donna, mi viene meraviglia e paura. Chi lo direbbe a vederle così, tutte matte, tutte vane? Poi, se le guardi in fondo, scopri come un senso di saggezza, misterioso, il senso stesso della vita, forse. E io penso – e ho paura – che loro, le continuatrici della vita, siano le sole importanti, e che noi, invece, agenti accessori, accidentali, non siamo buoni ad altro che a complicare» (RR III 483). Poi c'è il livello intermedio dell'attrazione cinematografica per la donna disinvolta, alla Myrna Loy: «il modello più importante che i caratteri femminili del cinema americano proponevano era quello della donna rivale dell'uomo in risolutezza e ostinazione e spirito e ingegno; in questa lucida padronanza di sé di fronte all'uomo, Myrna Loy era

---

[18] In *La giornata d'uno scrutatore*, 1963, Amerigo Ormea così vagheggia, in contrapposizione all'italico e ben reale Cottolengo, l'utopia di una conquista sociale esemplare: «istituti di cura luminosi, ultramoderni, sistemi pedagogici modello, ricordi di fotografie su giornali, un'aria fin troppo pulita, vagamente svizzera...» (RR II 43).

quella che metteva più intelligenza e ironia» (*Autobiografia di uno spettatore*, RR III 36, 1974). C'è infine il livello della destrezza femminile nelle faccende domestiche, meritevole di essere esaltata con slancio lirico davanti all'inettitudine e goffaggine dell'uomo: «La vita della cucina si basa su un ritmo musicale, su una concatenazione di movimenti come passi di danza, e quando parlo di rapido gesto è a una mano femminile che penso, non certo ai miei movimenti stonati e torpidi, sempre d'impiccio al lavoro degli altri» (*La poubelle agrée*, RR III 59, 1977). Sussiste anche la versione fiabesca, per sostituzione di bosco e cavallo a *poubelle* e cucina: «Per andare in Francia si doveva passare un bosco fitto, buio e senza strade né sentieri. La cavallina ci si buttò dentro come fosse a casa sua: girava a destra d'una quercia, voltava a sinistra d'un pino, saltava una siepe di agrifogli e riusciva sempre ad andare avanti. Il figlio del mercante, invece, non sapeva dove dirigere il suo cavallone: ora sbatteva col mento in un ramo basso e cadeva giù di sella, ora gli zoccoli scivolavano in un pantano nascosto dalle foglie secche e la bestia finiva pancia in terra, ora s'aggrovigliavano in un roveto e non riuscivano più a districarsi. La ragazza con la sua cavallina aveva già superato il bosco e galoppava via lontano» (FI 676, 1956)[19]. Ma l'opposizione, di genere, è anche opposizione di numero: singolare contro plurale, la donna-fanciulla circondata (inseguita) da monelli, cavalieri, omacci: «[i monelli] correvano giù per la discesa imitando il suono del corno, dietro a lei che galoppava sul cavallino dalle gambe corte. / E andavano così alla cieca giù a rotta di collo, che ogni tanto non se la trovavano più davanti. Aveva scartato, era corsa fuori strada, seminandoli lì»; «l'amazzone galoppava nel sole, sempre più bella [...], e l'unica cosa allarmante era il continuo zig-zag del suo percorso, che non lasciava prevedere nulla delle sue intenzioni. [...] I due cavalieri che la seguivano, parevano capirne ancor meno le intenzioni e il percorso, e continuavano ad andare in direzioni

[19] Si tratta della fiaba napoletana *La prima spada e l'ultima scopa*. Significativa la precisazione di Calvino: «ho un po' ampliato le avventure del viaggio-inseguimento, appena accennato nel testo» (FI 1139).

sbagliate impigliandosi in roveti o infangandosi in pantani, mentre lei sfrecciava sicura e inafferrabile» (*Il barone rampante*, RR I 591 e 706-707, 1957); «Aveva intrapreso [Bradamante] la vita della cavalleria per l'amore che portava verso tutto ciò che era severo, esatto, rigoroso, conforme a una regola morale e – nel maneggio delle armi e dei cavalli – a un'estrema precisione di movenze. Invece, cosa aveva intorno? Omacci sudati, che ci davan dentro a far la guerra con approssimazione e incuranza, e appena fuori dall'orario di servizio erano sempre a prender ciucche o a ciondolare goffi dietro a lei per vedere chi di loro si sarebbe decisa a portarsi nella tenda quella sera» (*Il cavaliere inesistente*, RR I 1001, 1959).

2.3. I «tranquilli zig-zag», la «linea segreta» che la ragazza traccia nella discesa, si oppongono anche al «reticolo fitto» che gli altri lasciano (1180). È opposizione di puri tratti grafici: di linea contro groviglio. Vi è, alla base, il piacere per «il senso del disegno» (che è «quello cui più tengo» [L 408, 1954]), l'attrazione visiva tanto per il disegnare «minuto e complicato» come Vespignani (L 404, 1954) quanto per il disegno che semplifica e chiarisce[20]. Vanno aggiunte però implicazioni etico-gnoseologiche, tra i due poli costituiti da rigore, geometria, semplificazione euristica, tensione conoscitiva, e da caos, informe, senso del labirintico, ingarbugliamento. Stevenson, secondo un articolo del 1955, si volge a rappresentare «virtù esatte e risolute», «limpidezza di contorni nelle vicende umane», «in implicita opposizione a un mondo che gli appare carico d'ipocrisie e di disperazione» (S 967). Nel caso dell'invasione dell'Ungheria, «mostruosi sillogismi», che cercavano di giustificare il fatto, sostituirono indebitamente «una coscienza di classe semplice e lineare» (L 521, 1957). Ma la complessità è nelle cose, non è dovuta

[20] «Il fatto strano era questo: più mi rendevo conto che il mondo era complicato frastagliato inestricabile più mi pareva che le cose da capire veramente fossero poche e semplici, e se le avessi capite, tutto mi sarebbe stato chiaro come le linee di un disegno» (*Lo specchio e il bersaglio*, racconto composto nel 1977, RR III 288).

solo alla complicazione deliberata, per malafede. L'intelligenza moderna si muove ormai tra «la tendenza alla massima semplificazione del reale e la tendenza alla resa della sua complessità» (L 476, 1957). Siamo oggi consapevoli che «il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo che si vale di una forzatura semplificatrice, schematizzatrice del reale». Da tale consapevolezza si ricava allora un'indicazione etica: quella «della non accettazione della situazione data, dello scatto attivo e cosciente, della volontà di contrasto, della ostinazione senza illusioni» (*Il mare dell'oggettività*, S 60)[21].

Nell'immaginario di Calvino, la linea dotata di efficacia strutturante rispetto all'informe, o liberatoria rispetto al garbuglio, sembra essere soprattutto quella spezzata, ottenuta per addizione di segmenti (cui è riportabile anche lo zig-zag sinusoidale della discesa in sci). Una formulazione chiara è nelle *Lezioni americane*, capitolo *Rapidità*: «se troppi ostacoli mi sbarrano il cammino, [preferisco] calcolare la serie di segmenti rettilinei che mi portino fuori dal labirinto nel più breve tempo possibile» (S 670, 1985). L'antitesi opera entro *Il cavaliere inesistente*, 1959, tra Agilulfo, cavaliere appunto scorporato, e la bruta corporeità di Gurdulù: «Traccio sulla carta una linea diritta, ogni tanto spezzata da angoli, ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulù» (RR I 1022-1023). Su una linea spezzata da angoli è costruito anche il percorso dell'*Orlando furioso*: «Fin dall'inizio il *Furioso* si annuncia come il poema del movimento, o meglio, annuncia il particolare tipo di movimento che lo percorrerà da cima a fondo, movimento a linee spezzate, a zig-zag» (S 762, 1974). E di segmento in segmento, di ramo in ramo, si sposta Cosimo, barone rampante, entro il suo universo arboreo: «Dall'olmo, sempre cercando dove un ramo passava

---

[21] *Il mare dell'oggettività* è articolo redatto nel 1959. Ma anche, dopo, un libro come *Le città invisibili* (1972) risulterà nascere dalla «tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane» (S 689, 1985).

gomito a gomito con i rami d'un'altra pianta, si passava su un carrubo, e poi su un gelso. Così vedevo Cosimo avanzare da un ramo all'altro, camminando sospeso sul giardino» (RR I 561, 1957)[22]. Da un ramo all'altro, come il lettore che si inventa un itinerario, passando di voce in voce, attraverso le differenti *branches* dell'albero enciclopedico, «les branches infiniment variées de la science humaine»[23]. E che cosa legge, infatti, il barone rampante, nella sua dimora fra i rami? «Sul più massiccio di questi scaffali aerei allineava i tomi dell'Enciclopedia di Diderot e D'Alembert man mano che gli arrivavano da un libraio di Livorno» (RR I 654). Anche il percorso dell'arboricolo Cosimo, entro la fisica e palpabile varietà di ciliegi, carrubi, susini, peschi, roveri, olivi, è un percorso della mente che seleziona e ordina.

La «linea» (ma si dovranno tener presenti espressioni quanto mai usuali nel dibattito degli anni Cinquanta, del tipo "linea politica", "linea culturale", "linea editoriale", ecc.) è dunque, spesso, emblema della *ratio* ordinatrice: la «linea dell'ostinazione *nonostante tutto*», quella seguita dall'individuo «razionalizzatore e discriminante» davanti al «vischioso calderone», alla «materia in ebollizione», al «magma indifferenziato», al «flusso d'oggettività» che, non tenuto a debita distanza, potrebbe travolgerlo (*Natura e storia nel romanzo*, S 51, conferenza «tenuta per la prima volta a Sanremo il 24 marzo

---

[22] Anticipa, per schema, il procedere di Cosimo lo spostarsi del ragazzo nel racconto *Ultimo viene il corvo* (1947), che passa con mira infallibile di bersaglio in bersaglio, secondo un itinerario segmentato: dalla ghiandaia al ghiro sul castagno («Era l'ora in cui arrivavano le ghiandaie. Eccone una: sparò, corse a raccoglierla e la mise nel tascapane. Senza muoversi dal punto dove l'aveva raccolta cercò un altro bersaglio: un ghiro!»), dal ghiro al fungo in un prato più in basso, dal fungo alla lumaca su una pietra, dalla lumaca alla lucertola su un muro, dalla lucertola alla rana in una pozzanghera, dalla pozzanghera a un cartello sulla strada (RR I 268).

[23] L'espressione è tratta dal *Discours préliminaire* di D'Alembert all'*Encyclopédie*. Cfr. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers (articles choisis)*, chronologie, introduction et bibliographie par Alain Pons, Paris, GF Flammarion, 1986, volume I, p. 76.

1958» [S 28])[24]. *Variatio*, questa (calderone, magma, ecc.), che serve a evocare la condizione presente e, al tempo stesso, a designare il *pasticcio*, il *Pasticciaccio* di Gadda, uscito in volume nel '57, da cui un lettore poco circospetto e troppo partecipe rischia di sentirsi «assorbire come una mosca sui petali d'una pianta carnivora», e a cui la pagina finale di *Natura e storia nel romanzo* è dedicata. Ma il *Pasticciaccio*, dove è rappresentato «tutto l'incrostarsi e infognarsi di civiltà e sottociviltà che ribolle in Roma» (L 543, 1958), oltre che garbuglio di un caso di difficile soluzione è anche un pesticciare, un appiccicaticcio di macchie di sangue coagulato e «trascinato dai tacchi», portato «in giro co le scarpe» «su le mattonelle bianche» del pavimento[25]. Nel *Cavaliere inesistente* (lo ricordo: 1959), Gurdulù, per il quale la realtà si presenta come «un'immensa minestra senza forma» (RR I 996), è «prigioniero del tappeto delle cose, [...] mera escrescenza della crosta del mondo» (RR I 1037); e quando la feluca, con i personaggi dentro, si trova all'altezza del golfo di Biscaglia, «c'è già un tale pasticcio di linee che si intersecano, che è meglio far passare la feluca un po' più in qua [...]» (RR I 1043)[26]. Nell'*Avven-*

---

[24] Carattere dei tempi odierni, secondo la diagnosi cosmicomica di Qfwfq, è che «adesso gli avvenimenti vengono giù ininterrotti, come una colata di cemento, uno in colonna all'altro, uno incastrato nell'altro, [...] una pasta d'avvenimenti senza forma né direzione, che circonda sommerge schiaccia ogni ragionamento» (*Quanto scommettiamo*, RR II 163, 1964).

[25] Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1973 («I Grandi Libri»), capitolo 2, pp. 70-72.

[26] L'immagine delle «linee che si intersecano», imparentata con il «reticolo fitto» dell'*Avventura di uno sciatore* (1180), trasmigrerà puntualmente nel titolo del settimo abbozzo di romanzo, *In una rete di linee che s'intersecano*, entro *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (RR II 769, 1979). Ma bisognerebbe riflettere anche sul valore dell'"intersezione" in Calvino, oscillante tra garbuglio e ordine, come risulta dalle espressioni che seguono (cui forse altre potrebbero aggiungersi): «Ecco dunque che giunto a questo punto mi pare di poter azzardare una nuova definizione di quel che oggi (e perciò sempre) il romanzo è: *un'opera narrativa fruibile e significante su molti piani che si intersecano*» (S 1525, 1959); «Sto seguendo linee che s'intersecano su questa mappa attraverso lo spazio e il tempo» (S 2402, 1974, a proposito di una descrizione geografica e storica di Savona);

tura di uno sciatore ecco allora (1180) «il reticolo fitto delle orme di sci, dritte ed oblique, delle strisciate, delle gobbe, delle buche, delle pestate di racchetta», ad adombrare l'«informe pasticcio della vita».

2.4. La ragazza col cappuccio celeste-cielo ha il dono «di scegliere a ogni istante nel caos dei mille movimenti possibili quello e quello solo che era giusto e limpido e lieve e necessario, quel gesto e quello solo, tra mille gesti perduti, che contasse» (1180). Quali sono le idee accessorie, e i valori, che si legano all'atto di scegliere? La scelta appare intimamente legata alla ragione. «La vera ragione umana è scelta, organizzazione, invenzione» (S 2219, 1955). Significativa la riflessione del 1962 che, in chiave di rivendicato razionalismo nei confronti di atteggiamenti misticheggianti, diviene un bilancio etico globale: «Le nostre scelte nel campo delle idee filosofiche, morali, politiche, estetiche sono sempre state compiute in vista d'una trasformazione di questo mondo da irrazionale in razionale, da assoggettatore e "alienante" in sottoposto alla nostra volontà, strumento della libertà umana» (*I beatniks e il «sistema»*, S 99). Dietro, fondante, sembra esserci una reazione «psicologica»: il «sollievo» e il «senso di sicurezza» provato quando, in qualche modo, l'informe si geometrizza e, dentro la «valanga informe di avvenimenti», si riescono a distinguere «delle serie di fatti, delle scelte tra un numero finito di possibilità» (S 217, 1967). La responsabilità della scelta innerva tanto l'attività politica (per quanto riguarda le dimissioni dal Partito: «Si tratta di prendere la propria posizione e le proprie responsabilità, di scegliere i propri strumenti secondo la situazione» [L 520, 1957]), quanto l'attività letteraria: «Scrivere un libro vuol dire, a un certo punto, *scegliere*. Tra le tante cose che si potrebbero fare, se ne sceglie una e si rinuncia stoicamente a tutto il resto» (LDA 265, 1958). Affermazione ribadita concisamente altrove, in

---

«L'amicizia è stata per Albe un modo di espressione e di ricerca, un rintracciare negli altri le linee che convergono in un progetto comune» (S 2802, 1974, su Albe Steiner); «L'identità è dunque un fascio di linee divergenti che trovano nell'individuo il punto d'intersezione» (S 2826, 1977).

quello stesso 1958: «le sovrane prerogative dell'arte» sono «la scelta e l'esclusione» (L 549)[27].

Al problema della «scelta» è strettamente connesso il motivo del «gesto». Gli zig-zag della fanciulla sono «tranquilli» come i movimenti calibrati del muratore Ramùn: «lavora sul ponte con gesti tranquilli [...]. Allinea i mattoni con diligenza: è un vecchio muratore, un maestro» (RR III 835, 1946). Nell'essere un operaio il piacere consiste nel «vederti le mani muovere attorno al materiale, [...] saper togliere sempre più quel distacco tra ciò che vuoi fare e ciò che fai» (RR III 1028, 1950-'51). L'esempio, diciamo l'archetipo familiare, sembra essere il padre, Mario Calvino, per il quale «l'esattezza della parola» doveva accompagnare «lo sforzo d'esattezza dell'operazione, del gesto» (RR III 11, 1962). Negazione del gesto che costruisce e che libera, inserito nel ritmo della storia, sono invece i gesti «perduti», che la sciatrice sa evitare. Vi riflette il commissario Kim, nel *Sentiero dei nidi di ragno*: «Da noi, niente va perduto, nessun gesto, nessuno sparo, pur uguale al loro, m'intendi? uguale al loro, va perduto, tutto servirà se non a liberare noi a liberare i nostri figli, a costruire un'umanità senza più rabbia, serena, in cui si possa non essere cattivi. L'altra è la parte dei gesti perduti, degli inutili furori, perduti e inutili anche se vincessero, perché non fanno storia, non servono a liberare ma a ripetere e perpetuare quel furore e quell'odio» (RR I 106, 1947).

Scartando i mille gesti perduti, la ragazza celeste-cielo individua il solo che conta, «giusto e limpido e lieve e necessario». A lei è dato tracciare «la linea segreta». La sua figura, che non si perde, resta

---

[27] Nei *Racconti* (1958) non è infrequente che il personaggio sia posto davanti all'onere della scelta (con la perplessità che vi è connessa), anche in atti quotidiani e di apparente insignificanza: «Federico V. scelse uno scompartimento vuoto, non sulle ruote, ma nemmeno troppo nell'interno del vagone» (*L'avventura di un viaggiatore*, RR II 1111, 1957); «Ogni estate, i preparativi più laboriosi prima della partenza per il mare, erano quelli della pesante valigia dei libri: seguendo gli estri e i ragionamenti dei mesi di vita cittadina, Amedeo sceglieva ogni anno certi libri famosi da rileggere e certi autori da affrontare la prima volta» (*L'avventura di un lettore*, RR II 1130, 1958), ecc.

«l'unica» che si può distinguere, «sottratta al caso e al disordine». Per gli aggettivi, Calvino raccomanda la sobrietà: «di aggettivi se ne deve mettere il meno possibile e solo quando sono indispensabili» (LDA 163, 1955). Si deve quindi presumere che siano indispensabili e dotati di particolare pregnanza anche i quattro elementi del polisindeto. Altri esempi di polisindeto in chiusa, con effetto assertivo o descrittivo-evocativo: «[...] e la presenza di Natalia nella letteratura italiana ci appare sempre più unica e preziosa e ricca di insegnamento» (S 1089, 1961); «[...] un paradosso sublime: la monumentalità più massiccia e durevole [degli acquedotti romani] al servizio di ciò che è fluido e passeggero e inafferrabile e diafano» (RR III 280, 1976).

Proviamo ora a cogliere la giustificazione semantica di ciascun elemento, di cui risulterà, globalmente, la pertinenza metaletteraria, tesa a definire un ideale di stile. «Giusto». Il «modo giusto» di raccontare una storia è «un modo che per ogni tempo e società e uomo è uno e uno solo [cfr. *Avventura* 1180: «quel gesto e quello solo]; come il calcolare una traiettoria» (S 1514, 1956-'57). «Limpido e lieve». La lezione che si ricava da Hemingway è «di limpidezza di sguardo» e «di un'attitudine aperta e generosa, d'impegno pratico – tecnico e morale insieme –» (S 1312, 1954); ma «limpidezza», salute, volontà di fare è anche l'infanzia in Stevenson, il quale scrive con un inglese «dei più limpidi, diretti, razionali, funzionali» (S 968, 1955); e «limpido e ilare e senza problemi» è Ariosto, impegnato in un continuo esercizio «di levità ed eleganza» (S 74-75, 1959). «Necessario». Nel caso del romanzo diaristico «la cosa più difficile è sceverare in mezzo ai milioni di fatti e notizie della propria vita quei pochi che siano necessari e legati in modo da "far racconto"» (LDA 43, 1951). Oltre che all'*inventio* tematica, la necessità presiede alla riuscita dell'*elocutio*. Si veda ciò che Calvino scrive a proposito del saggio di Mario Boselli su *La nuvola di smog*: «Per me questa è stata un'occasione [...] per capire l'intenzione di ogni snodo sintattico e d'ogni scelta lessicale, e per giudicare finalmente se esisteva o no un filo, una necessità, un senso nel mio modo di scrivere» (L 793, 1964); con estensione alla letteratura in genere, prosa e poesia: «Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo

scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile» (S 671, 1985). «Sottratta al caso e al disordine» è dunque la parola letteraria e poetica: la poesia infatti «è la grande nemica del caso» (S 688, 1985); essa può raggiungere l'«ordine» per opera «dei suoi meccanismi interni o della probabilità combinatoria, come sistema impersonale o perché custodisce la segreta unicità dell'individuo» (S 1103, 1982)[28].

---

[28] Per l'uso congiunto di questi lessemi («necessario», «unico», «segreto», «ordine», «armonia»), al di là della prosa saggistica, proprio dentro la prosa d'invenzione, e in rapporto con il disvelamento di un senso occulto, o un interrogarsi sul senso, cfr. ad es. il congedo di Bradamante in *Il cavaliere inesistente*, RR I 1019-1020, 1959 («Preparatemi tutto, parto, parto, non resto qui un minuto di più, lui se n'è andato, l'unico per cui questa armata aveva un senso, l'unico che poteva dare un senso alla mia vita e alla mia guerra, e adesso non resta altro che un'accozzaglia di beoni e violenti me compresa, e la vita è un rotolarsi tra letti e bare, e lui solo ne sapeva la geometria segreta, la regola per capirne il principio e la fine!») o, in anni tardi, l'apologo finale di *Parafrasi (per Lucio del Pezzo)*, RR III 389, 1978: «Ero salito in cima alla piramide per contemplare il mondo nella sua totalità perfetta e ineccepibile – disse un viaggiatore dai lunghissimi baffi spioventi –, ma più m'innalzavo più vedevo laggiù in basso il groviglio delle disarmonie e disgrazie umane. Avvicinandomi al vertice, scorsi un altro saggio che s'arrampicava sullo spigolo vicino. "Dov'è l'armonia del mondo?" gli gridai. "Nella mente", rispose. "Più sali, più la forma della perfezione t'appare rigorosa e necessaria, e più il mondo che esiste lo senti, nel confronto, intollerabile"». L'antitesi «unico»-«intercambiabile» tornerà in *L'ultimo canale*, RR III 307, 1983: «la mia attenzione è già tutta proiettata su qualcosa che non posso assolutamente mancare, qualcosa di unico che sta producendosi in questo momento mentre ancora il mio video è ingombro d'immagini superflue e intercambiabili [...]».
Alla parola come disvelamento del «segreto» allude anche Vittorini, nella *Prefazione* alla prima edizione del *Garofano rosso*: «È fede in una magia: che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione; o che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto a ogni indagine» (in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, 1974, volume I, p. 424). Sulla fiducia o meno, da parte di scrittori novecenteschi (ivi compreso Calvino), nella capacità di disvelamento del linguaggio, cfr. Vittorio Coletti, *Mito e incubo del linguaggio*, in Id., *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 11-70.

2.5. Il «gesto» è legato all'idea della manualità che modifica il mondo circostante attraverso l'utensile e la sapienza tecnica. È l'affinarsi della manualità, l'agire puntato verso il conseguimento dei fini, a rendere possibile la cultura umana[29]. Tutto nasce dalla trasformazione della pietra in amigdala, come ci ricorda la divertente (ma in fondo assai seria) "intervista impossibile" radiofonica all'uomo di Neanderthal del 1974: «basta che io prendo questo ciottolo con il pollice e il cavo della mano e le altre quattro dita che ci si piegano sopra, e già c'è tutto, ci avevo tutto quello che poi si è avuto, tutto quello che poi si è saputo e potuto ce lo avevo [...]» (RR III 185). Gesto rozzo, che non esclude lo schiacciarsi un dito, infilzarsi la punta nella mano o ricevere una scheggia nell'occhio, ma già orientato e efficace. È una visione antropologica, si direbbe, già insita nelle scelte tematiche di un Calvino diciannovenne, nel progetto di un dramma dove sia rappresentata «la vita degli uomini agli albori della civiltà, nel periodo in cui l'uomo cessa d'essere bestia e comincia a lottare contro la natura. Ne sarà protagonista il primo genio dell'umanità, l'iniziatore dell'impari lotta, il primo ad affidare alla terra un seme per cogliere il frutto della pianta ventura, il primo a sfidare la corrente su un tronco d'albero, il primo a radunare i suoi simili in un branco e a dare a questo branco la prima legge» (L 58, 1942). Di nuovo si risale alle radici familiari: l'enfasi prometeica è la versione letteraria, nel giovane, della ragione positivista e dell'evoluzionismo aleggianti su Villa Meridiana.

Tra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo Calvino metterà insieme, attraverso numerosi articoli, una sua biblioteca ideale, fatta di scrittori che hanno posto al centro del loro interesse la morale del fare, la «modificazione cosciente della natura e della

---

[29] Cfr. Umberto Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2002 («Universale Economica»; la prima edizione è del 1999), soprattutto le pp. 95-99 e 327-330. Sull'importanza del «pensare con le mani» in Primo Levi vedi Giorgio Bertone, *Italo Calvino e Primo Levi*, in Id., *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 177-211 (alle pp. 196-197).

società» (S 47, 1958). A definirne lo spirito, potrebbe servire l'affermazione – in una lettera del 1950 dove si esprime tutta la diffidenza per «paradisi», soprannaturali o terrestri, promessi a vario titolo – che l'uomo ritrova se stesso solo «nel cuore delle proprie opere e dei propri giorni, in un rapporto dialettico difficilissimo da raggiungere e da mantenere tra sé e tutto il resto» (L 280). Ecco allora Sherwood Anderson «poeta dell'artigianato», i cui personaggi cercano «la felicità nella tecnica manuale, nell'abilità d'un mestiere qualsiasi» (S 1283, 1947); Flaubert e la «morale di lavoro» da lui predicata a Maupassant (S 871, 1950); Conrad e «il senso di una integrazione nel mondo conquistata nella vita pratica, il senso dell'uomo che si realizza nelle cose che fa, nella morale implicita nel suo lavoro» (S 815, 1954); Stevenson e il credere «nella importanza di ciò che l'uomo fa», nell'«imparare da ciò che succede» (S 968-969, 1955); Defoe «poeta della paziente lotta dell'uomo con la materia, dell'umiltà e difficoltà e grandezza del fare, della gioia di vedere nascere le cose dalle nostre mani» (S 834, 1957)[30]; ecco, soprattutto, per quello che qui ci interessa, Hemingway, con il suo eroe che «vuole identificarsi con le azioni che compie, essere se stesso nella somma dei suoi gesti, nell'adesione a una tecnica manuale o comunque pratica» (S 1313-1314, 1954). Gli esempi enumerati, di perfetta competenza gestuale, ricavabili da racconti e romanzi dello scrittore americano, sono molti e vari: pescare bene, cacciare, far saltare un ponte, guardare una corrida come va guardata, far bene l'amore, accendere un fuoco all'aperto, gettare una lenza, piazzare una mitragliatrice. Quasi un'enciclopedia della manualità

---

[30] È da registrare l'affinità tra il Defoe calviniano e il Defoe tratteggiato da Vittorini in vecchie pagine del 1931, rimesse in circolo, in quello stesso 1957, dal *Diario in pubblico*: «L'eroe di De Foe lotta per strappare alla natura il più possibile, i suoi agi e le sue garanzie»; i suoi romanzi rivelano «nei fatti economici della vita una morale che non ha per centro e fondamento il "carattere" dell'uomo, ma la sua lotta per l'esistenza, il suo attaccamento ai beni terrestri, il suo bisogno di sicurezza» (ed. cit., pp. 18-19). L'idea di un Defoe «moralista dell'homo œconomicus» figura in Calvino già nel titolo: *Defoe: «Robinson Crusoe», il giornale delle virtù mercantili* (S 831).

tecnica. I personaggi di Hemingway reagiscono all'«incombere del ciclone» opponendo la perfetta calibratura del loro operare: «il cercare *di sciare bene* [corsivo nostro], di sparare bene ai leoni, d'impostare bene i rapporti tra uomo e donna, tra uomo e uomo» (S 1316).

Si scia, ad esempio, in *Neve tra due paesi*, uno dei *Quarantanove racconti*, tradotti in italiano presso Einaudi, da Giuseppe Trevisani, nel 1953. Dopo l'esercizio fisico sulla neve, Nick e l'amico George trovano ristoro in un piccolo albergo dove bevono vino e parlano tra loro. Dapprima Nick cade: «Piegato tanto da sedersi quasi sugli sci, per cercar di mantenere basso il proprio centro di gravità, mentre la neve si sollevava come un uragano di sabbia, egli sapeva che l'andatura era troppo veloce. Ma la conservò. Non voleva mollare e cadere. Poi una zona di neve soffice, lasciata dal vento in una cunetta, gli fece perdere l'equilibrio ed egli cadde rotolandosi tra il rumore degli sci percossi, con la sensazione d'essere un coniglio colpito, e poi si piantò a terra, con le gambe incrociate, gli sci in alto, e il naso e le orecchie piene di neve». Riprova di nuovo, riuscendo a fare una buona discesa: «gli sci cominciarono a scivolare ed egli si lasciò andare, sibilando tra la polvere di neve cristallina, sollevandosi e calando improvviso mentre scendeva la pista ondulata. Si tenne sulla sinistra verso la fine, mentre scendeva in velocità, verso la barriera, tenendo strette le ginocchia e voltando il corpo come se stringesse una vite portò bruscamente gli sci a destra in una nuvola di neve e si fermò privo ormai di velocità, parallelo al fianco della collina ed alla barriera di filo di ferro». Ma la discesa perfetta è quella successiva di George: «[...] infine l'intera figura curva sulle ginocchia eseguì una bellissima curva a destra, portando avanti e indietro le gambe, poggiando dall'altra parte il peso, mentre le racchette precisavano la traiettoria della curva come punti di luce, il tutto in una selvaggia nuvola di neve». La precisione del gesto corrisponde alla precisione dei termini: «cristiania», «telemark». Nel tepore dell'interno, poi, mentre «due svizzeri» siedono accanto alla

stufa, fumando, i due amici iniziano a conversare, davanti a una bottiglia «di Sion» servita da «una ragazza in grembiule blu»[31].

2.6. Nella morale calviniana del fare entrano molteplici componenti. Lasciando da parte il modello ingombrante del minatore Stahanov, instancabile lavoratore, «eroe di 150 repubbliche» (S 1470, 1946), c'è anzitutto l'esempio di Pavese, «l'uomo dell'esatta operosità nello studio, nel lavoro creativo, nel lavoro dell'azienda editoriale, l'uomo per cui ogni gesto, ogni ora aveva una sua funzione e un suo frutto» (S 78, 1960)[32]; e, insieme, la Torino di Pavese, con l'esperienza politica e l'attività in Casa editrice: una città che insegna a «far affidamento soprattutto sul proprio lavoro» e che, schiva e senza «schiume romantiche», si addice bene al carattere ligure (S 2705, 1953). Anche la tradizione familiare, «laica, mazziniana e massonica, tutta volta verso l'etica del "fare"» (S 2729-2730, 1960), è già in sintonia con la futura vita torinese. Ci sono poi le letture e gli stimoli intellettuali: il richiamo di Marx alla necessità di cambiare il mondo, e non solo di interpretarlo; la centralità che acquista il lavoro nel pensiero marxiano, tra oggettivazione e alienazione (i *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, con le pagine sul lavoro estraniato, escono presso Einaudi nel 1949); in generale, la linea materialista Marx-Lenin come «orientamento di pensiero rivolto all'azione»[33]; la «filosofia della praxis» su cui insiste Gramsci nei *Quaderni del carcere* (altro, e fondamentale, titolo einaudiano, tra fine anni

---

[31] Ernest Hemingway, *I quarantanove racconti*, traduzione di Giuseppe Trevisani, Milano, Mondadori, 1969 («Gli Oscar»), pp. 241-246.

[32] Cfr. Bertone, *Italo Calvino e Cesare Pavese*, in *op. cit.*, pp. 87-118. Per l'ideale della dedizione al lavoro, sono importanti anche le pp. 8-9, 28-41, 55-61. Su Pavese, in quest'ottica, cfr. S 1210, 1947; L 250, 1949; L 445, 1955.

[33] Cfr. Antonio Banfi, «Il pensiero di Lenin», in *Il Politecnico*, n. 6, 3 novembre 1945 (*«Il Politecnico»*, antologia a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1980, p. 379).

Quaranta e primi Cinquanta)[34]; la lettura, nell'immediato dopoguerra, del *Politecnico*, inaugurato dall'auspicio di Vittorini per una cultura che possa «influire sui fatti degli uomini», che sappia «proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo», che lo rigeneri «dentro alle possibilità di fare»[35].

«Io ero un fanatico di "Politecnico"», asserisce Calvino nel gennaio del 1947 riferendosi alla rivista settimanale, che, uscita nel settembre 1945, si era trasformata in mensile dal maggio 1946 al dicembre dell'anno successivo (L 178). Nel *Politecnico* troviamo più volte il concetto di una morale *filia temporis*, che l'uomo deve costruirsi interamente e con piena responsabilità dentro la storia, senza agganci trascendenti e sicurezze preordinate. Lo afferma Vittorini, quando osserva che «oggi siamo in uno dei momenti più alti della storia umana» perché in esso, appunto, dopo l'esperienza della guerra, una nuova morale si va ricostituendo e prendendo forma: «Siamo in un momento di creatività morale, in cui una morale comincia a staccarsi dalla storia che la sta ancora generando e comincia ad agire essa stessa sulla storia con una forza sua propria»[36]. Lo ribadisce Simone de Beauvoir, quando riflette sul peso della decisione che grava sull'uomo politico, perché egli «non trova nelle cose, né sul piano dell'essere, né su quello dei valori, nessuna risposta pronta». Dato allora che la morale «non è un insieme di valori e di princìpi costituiti», bloccato e immodificabile, bensì è il movimento stesso, costituente e fondante, bisogna sempre interrogarsi sui fini, sceglierli e giustificarli «senza aiuti». Essere «morali» significa sforzarsi di

---

[34] Si dovranno tener presenti le aggregazioni editoriali dei *Quaderni* sotto i titoli *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* (1948), *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (1949), *Il Risorgimento* (1949), *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderno* (1949), *Letteratura e vita nazionale* (1950), *Passato e presente* (1951).

[35] Elio Vittorini, «Una nuova cultura», in *Il Politecnico*, n. 1, 29 settembre 1945 (antologia Forti-Pautasso, pp. 55-57). Si tenga conto inoltre delle riflessioni su *Lavoro manuale e lavoro intellettuale* e *Cultura e lavoro manuale* in *Diario in pubblico*, ed. cit., pp. 71-72 e 342.

[36] «Rivoluzione e attività morale», in *Il Politecnico*, n. 38, novembre 1947, p. 4.

fondare il proprio essere; ma l'essere dell'uomo è «un essere nel mondo»; e al mondo l'uomo è legato per mezzo dei suoi atti. Sono dunque gli atti che bisogna giustificare. Ne deriva un'etica dell'azione e della scelta: «Tocca a noi scegliere [...]. La decisione non si trova scritta né in cielo né sulla terra; [...] eppure sono obbligato a scegliere, e nessuna realtà a me esterna indica la mia scelta»[37]. Giulio Preti, ragionando dei legami tra scienza e filosofia, non esenta neanche la Logica dall'intrattenere rapporti con la morale: «anche la Logica, come ogni cosa umana, soggiace ad una morale, ed anzi è una morale: non ancorata nell'eterno (ma nessuna morale è ancorata nell'eterno!) bensì nella società, nella sua forma, nelle sue esigenze, nella struttura della sua coscienza obiettiva (cultura)»[38]. Sempre Giulio Preti, illustrando in un altro articolo i principi del pragmatismo, fa presente come, «bandita ogni morale che discenda dall'alto imponendo agli uomini delle regole che essi non possono seguire», uno degli scopi principali «dell'intelligenza scientificamente diretta e organizzata» sia quello di studiare nel loro concreto comportamento «gli uomini e i gruppi nella società, traendone suggerimenti tecnico-morali per il miglioramento degli individui e della società stessa». Proprio la convinzione che «la base e l'essenza fondamentale dell'uomo e di tutta la vita spirituale è l'attività pratico-sensibile» costituisce il punto d'incontro tra pragmatismo e marxismo. Secondo Preti, l'essenza del pragmatismo, destinato a divenire, con Peirce, James e Dewey, «la filosofia più tipica dell'America anglosassone», è operante già in Emerson e Melville, per il quale la lotta contro la balena «è una lotta ben reale, un ardimento molto fisico e "pratico"»[39]. Osservazione con la quale Vittorini certo concordava, se la penultima sezione di *Americana*, dedicata a Faulkner, Heming-

---

[37] Simone de Beauvoir, «Idealismo morale e realismo politico», in *Il Politecnico*, n. 31-32, luglio-agosto 1946 (antologia Forti-Pautasso, pp. 241-246).

[38] Giulio Preti, «La scienza in cerca di filosofia», in *Il Politecnico*, n. 38, novembre 1947, pp. 27-28.

[39] «Il pragmatismo, che cos'è», in *Il Politecnico*, n. 33-34, settembre-dicembre 1946 (antologia Forti-Pautasso, pp. 269-276).

way, Wilder, Cain, Steinbeck, Wolfe, partiva da Dewey per delineare la mentalità degli scrittori che meglio rappresentano la «Storia contemporanea» del loro paese. Dewey «aderisce al "caos" della vita», davanti al quale è necessario elaborare valori (totalità, unità, razionalità, ordine) «in un senso [...] strumentale, attributivo», restando sempre «nell'immanenza delle cose umane». Gli scrittori elencati sopra, secondo Vittorini, «entrano, battendosi, nel caos; e per ogni faccia del caos che affrontano raccolgono la sporca creta della corruzione e la plasmano, ne traggono un simbolo di purezza»[40]. Anche Calvino leggerà Hemingway con uno sguardo che non ne ignora lo sfondo, in senso lato, filosofico: pur asserendo, a scanso di equivoci, che Hemingway di filosofia «non si impiccia», ammette però che «con la filosofia americana, legata così direttamente a una "struttura", a un ambiente di attività e di concezioni pratiche, la sua poetica ha coincidenze tutt'altro che casuali» (S 1315, 1954).

È ancora Preti, in un articolo su «Gli scienziati di fronte alla crisi della scienza», a usare in una prospettiva epistemologica la metafora del groviglio. Il lavoro e la scienza, in quanto hanno a che fare con le «cose», sono governati dalla legge della «necessità»: vale a dire che «i problemi non si risolvono come si vuole, ma come si deve, ed *una sola*, nella pratica come nella teoria, è la soluzione valida, la soluzione che va bene». Soltanto il vero scientifico, pertanto, «*è necessario* e uguale per tutti gli uomini». «La scienza *sceglie nel groviglio delle esperienze* quelle che può poi produrre e *ordinare* secondo i simboli della matematica», e, con questo, edifica il mondo per l'uomo, l'«ordine» in cui l'umanità opera e costruisce se stessa[41].

Ma il discorso si fa compiutamente letterario, anzi, tutto focalizzato sulla narrativa, nell'articolo di Franco Calamandrei «Narrativa vince

---

[40] Cito dalla seguente ristampa: Elio Vittorini, *Americana. Raccolta di narratori*, note critiche di Claudio Gorlier e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1984, volume secondo, pp. 742-743.

[41] *Il Politecnico*, n. 8, 17 novembre 1945, p. 3. Corsivi nostri. Non abbiamo invece riprodotto il corsivo del testo in «la soluzione *valida*, la soluzione che *va bene*».

cronaca». L'arte «di inventare e scrivere romanzi e racconti» ha, come tutte le arti, la capacità di accrescere la consapevolezza degli uomini attraverso «l'immagine e l'emozione»; ma la sua caratteristica particolare risiede nel cogliere «le cerniere nelle esistenze», il «perché la sorte degli uomini risulti per ciascuno di loro diversa, e per ciascuno risulti quello che è, con quel tale cammino, quelle tali svolte, quella tale conclusione». L'arte del narrare registra dunque la specificità delle vicende individuali, il senso profondo di un'esistenza. In questa prospettiva si giustifica l'opposizione presente nel titolo: «La cronaca che ora per ora riempie il mondo del suo brulichìo e del suo frastuono è come una immensa trama intrecciata dalle innumerevoli fila delle storie individuali, un'enorme matassa dove quelle fila si intricano, si annodano, si confondono. Sperduti e sommersi in essa gli individui [...] si lasciano sfuggire il senso di una propria responsabilità, sbagliano strada, soffrono, fanno soffrire; e gli errori imbrogliano più che mai la matassa, si ripercuotono e si moltiplicano in errori». Ed ecco lo scatto dell'antitesi: «A questa confusione della cronaca, in cui si impiglia e si dimentica la coscienza degli uomini, ripara la narrativa, riparano i romanzi e i racconti. Presa fra le sue mani la matassa, con volontà appassionata e paziente, il narratore si adopera a districarne le fila». Egli, seguendo le vicende individuali nel loro errare, le libera dal superfluo, dall'occasionale e dall'estraneo, e, «salvandole dal groviglio della cronaca», le ristabilisce «nella loro linea singolare e distinta». Il risultato più alto è quando la vita ricostruita e resa chiara dal narratore «stia come mondo creato a confronto di caos, come ordinata espressione di leggi precise a confronto di disordine bruto»[42].

2.7. Il principio di non-contraddizione non sembra valere, in letteratura. All'interpretazione del nostro racconto come messa in scena simbolica della ragione discriminante, che conferisce ordine al reale, è possibile associarne un'altra, che conduce piuttosto verso

---

[42] In *Il Politecnico*, n. 26, 23 marzo 1946, p. 3.

l'epifania estatica del non dicibile. Il termine *Avventura*, presente nel titolo del racconto confluito nella raccolta del 1970, indica, come abbiamo visto (cfr. 2.1.), «un movimento interiore, [...] un itinerario verso il silenzio». Nel manoscritto il titolo è *Il cappuccio da sci celeste-cielo*, poi trasformato in *La ragazza celeste-cielo* per la pubblicazione in rivista. Non si tratta semplicemente del colore di un capo d'abbigliamento, bensì di una qualità intrinseca della persona: la ragazza *è* una creatura celestiale e beatifica:

> Nella giacca a vento celeste-cielo il viso della ragazza bionda era d'un rosa che diventava rosso sulle guance, contro la bianca felpa dell'interno del cappuccio. Rideva verso il sole, appena socchiudendo gli occhi. Andava su leggera, sulle pelli di foca. I ragazzi della comitiva del pullman, con le orecchie gelate, l'arsura alle labbra, i nasi che tiravano su moccio, non sapevano staccare gli occhi di dosso a lei, e si facevano spingere nella coda; finché lei non superò un ciglio e sparì (1174).

Bionda, vestita di azzurro, talora procedente a zig-zag è la bambina Viola (poi Donna Viola) nel *Barone rampante* (cfr. RR I 563, 590, 706). Ha una risata tutta sua, riconoscibile, «a frullo», «leggera come un frullo d'ali» (RR I 729 e 727), simile a quella della ragazza sciatrice, che è «come un glu-glu di gallina faraona», perché «sommessa» e soffocata dalla giacca a vento tirata sopra la bocca (1177). Giovani lavandaie dalle «facce rosse» stendono al sole il loro bucato, tra campi biancheggianti di lenzuoli, nel finale momentaneamente sereno della *Nuvola di smog* (RR I 951-952, 1958). Sono presenze femminili evocate attraverso un colore, un gesto: il "clima" della ragazza celeste-cielo, o il "clima" di Viola, così come c'è in Pasternak il «clima di Lara». A proposito del quale Calvino osserva: «E poi in fondo quando uno scrittore crea un'atmosfera di "fascino" attorno a un personaggio di donna, finisce per non farcela vedere mai in faccia. Brett di *The sun also rises* è altrettanto evanescente» (LDA 258, 1958). Evanescente è anche la Beatrice dantesca, che opera qui attraverso ricordi liceali della *Commedia*: sorridente nel suo affissarsi al sole. E allora il verso «aquila sì non li s'affisse unquanco» (*Par.*, I 48), che in Dante si riferisce alla virtù dell'occhio, motiverà forse

il tratto fisionomico del naso di lei, «che aveva un po' aquilino» (1178); e il sonetto più celebre della *Vita nuova*, dedicato al saluto della gentilissima, «venuta / da cielo in terra a miracol mostrare», giustificherà intertestualmente il reverente e un po' intimorito sguardo dei ragazzi: «Lei aveva sulle labbra il suo sorriso gentile, e il ragazzo dagli occhiali verdi restò confuso, e non osò continuare con i lazzi, perché lei abbassava le ciglia e lui si sentì come cancellato» (1175)[43]. Certo, i ragazzi non si esprimono come gli astanti del libello dantesco; ma simile è la sostanza dell'emozione che la prosa antica registra: «Diceano molti, poi che passata era: "Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo"». La funzione-guida della fanciulla diventa esplicita verso la fine, in una pagina arricchita di scolastici intarsi: «Erano arrivati. Al termine s'erano staccati dallo skilift [...]. Poi, quando lei prese a salire, le andò dietro [«Allor si mosse, e io li tenni retro», *Inf.*, I 136]. / La salita dallo skilift alla cima del colle era dura. / Il ragazzo con gli occhiali verdi ci dava dentro un po' a spina di pesce, un po' a gradini [...]. E lei era già lassù che lui ormai non la vedeva. / Arrivò al colle sudato, a lingua fuori, mezzo accecato dallo sfavillìo che si irradiava tutt'intorno [«Io nol soffersi molto, né sì poco, / ch'io nol vedessi *sfavillar dintorno*, / com ferro che bogliente esce del foco», *Par.*, I 58-60]» (1179). Elementi marcati del primo canto (la «lena affannata» del pellegrino, l'esperienza «dura» della selva, il «colle» illuminato dai raggi del sole) sono in vario modo ridistribuiti.

Altro incontro, se non beatifico, certo capace di conferire un senso alla vita, è quello, fortuito, tra Gurov e Anna Sergéevna, durante una vacanza a Jalta, senza i rispettivi coniugi. Nel titolo del racconto di Čechov, *La signora col cagnolino*, è subito presente il dato dell'im-

---

[43] Varia il testo in rivista: «Lei aveva sulle labbra il suo sorriso gentile, e loro restavano confusi e non osavano continuare» ecc. (cfr. RR II 1454). Il ragazzo grasso ha ragione: «Va da dio!» (1176). La fanciulla è davvero una dea preposta alla tutela dell'equilibrio: «Lei tenne l'equilibrio anche per lui, finché non gli riuscì di mettersi su bene [...]» (1177); «[...] ed era sempre lei a salvare l'equilibrio, ridendo il suo glu-glu di faraona [...]» (1178).

mediata riconoscibilità visiva (da integrare col «berrettino in capo»): «Si diceva che sul lungomare era comparso un nuovo personaggio: la signora col cagnolino. Dmitrij Dmitrič Gurov, che già da due settimane si trovava a Jalta, e ci si era ormai abituato, cominciava anch'egli a interessarsi dei nuovi arrivati. Mentre se ne stava seduto nel padiglione di Vernet, aveva veduto passare sul lungomare una giovane signora bionda, di piccola statura, con un berrettino in capo: le trotterellava dietro uno *spitz* bianco. / In seguito l'aveva incontrata nel parco pubblico e nel giardino comunale, parecchie volte al giorno. La signora passeggiava sempre sola, sempre col berrettino in capo e col cagnolino bianco. E, poiché nessuno sapeva chi fosse, la chiamarono semplicemente la signora col cagnolino»[44]. Gurov pensa a «una dolce e leggera avventura», alla possibilità di «un idillio con una donna sconosciuta, di cui ignorava persino il nome». Subentra una conoscenza più diretta («Gurov diceva che lui era di Mosca [...]. E venne a sapere di lei che era cresciuta a Pietroburgo [...]»), e, con essa, l'intensità crescente delle emozioni e l'idea di essere fatti l'uno per l'altra. Seducente è, per Gurov, il riso di Anna. Il rapporto, fatto di incontri fuggevoli, continuerà a Mosca, con il sentimento che in quell'incontro sta «la vera essenza della [...] vita». Già, del resto, la sensazione dello svelarsi possibile di un senso riposto aveva accompagnato la contemplazione del mare, durante le passeggiate di Jalta: «E in questa costante uniformità e nell'assoluta indifferenza verso la vita e la morte di ciascuno di noi si nasconde, forse, il pegno della nostra eterna salvezza, del perpetuo moto della vita sulla terra, di un incessante perfezionamento».

«Grandissimo, immenso scrittore» è Čechov per Calvino (L 286, 1950): egli riesce sempre a mostrare che «sotto, in ognuno, c'è l'uomo da salvare», a cogliere «l'utilità storica d'ogni uomo»; per cui, nel momento stesso in cui descrive i fallimenti dell'esistenza, «quel che rimane in mente è lo spiraglio "positivo" che resta aperto

---

[44] Cito secondo Antòn P. Čechov, *I capolavori*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1966. Il racconto (nella traduzione di Giacinta De Dominicis Jorio) è alle pp. 589-602.

nonostante tutto» (L 283, 1950). Questa lezione di energia e di fiducia che si sprigiona «nonostante tutto» verrà sottolineata anche nella conferenza del marzo 1958 *Natura e storia nel romanzo*. Čechov, vi leggiamo, «ci rivela un qualcosa che resiste alla degradazione, che è superiore alla generale bassezza, una qualità impalpabile che dobbiamo tornare a chiamare dignità umana»; ed è per questo che, più che da Dostoevskij e da Tolstoj, «la nostra lezione di forza preferiamo trarla dall'agnosticismo del piccolo Čechov, come una limpida lente che non ci nasconde nulla della negatività del mondo ma non ci persuade a sentircene vinti» (S 38-39)[45].

Ma cambiamo colore: dopo il celeste del cappuccio e un berretto associato al bianco di un cagnolino, un berretto rosso. Lo troviamo alla fine di un racconto di Fitzgerald, tradotto da Montale e inserito in *Americana* di Vittorini. *Il giovin signore* (tale è il titolo) narra degli stanchi, poco convinti amori di Anson Hunter, rampollo di una ricchissima famiglia di New York. Le ex-fidanzate hanno tutte trovato un marito; gli amici hanno in gran parte messo su famiglia. Anson, ormai sulla trentina, sprofonda nella malinconia. I consoci della ditta insistono allora perché faccia un viaggio in estate, per qualche mese. Sulla nave – l'io narrante è un amico che lo accompagna – egli incontra la ragazza dal berretto rosso: «"Hai visto la ragazza col berretto scozzese rosso?" mi chiese. "Quella ragazza che scherzava poco fa con quei due poliziotti?" / "È graziosa", convenni. / [...] Dopo un poco mi lasciò, e prima che fosse scorsa un'ora passeggiava con lei su e giù per il ponte, parlandole con voce forte e scandita. Il berretto rosso era una vivace macchia di colore contro il grigio acciaio del mare, e di tanto in tanto lei alzava il capo con una scossa

---

[45] Nella *Nota introduttiva* a *Gli amori difficili* (1970) Calvino sottolineerà l'importanza del retroterra ottocentesco: «Sono tutti – o quasi – racconti degli "anni cinquanta" non solo per la data di stesura ma perché corrispondono al clima dominante nella letteratura italiana tra il 1950 e il 1960, anni in cui molti romanzieri e poeti si volgono a recuperare forme d'espressione ottocentesche. Calvino appartiene ancora alle generazioni che hanno avuto il tempo d'includere tutto Maupassant e tutto Čechov nelle loro letture giovanili» (RR II 1290).

e rideva allegramente, piena di interesse e di attesa»[46]. L'umore di Anson cambia; l'interesse per la vita rifiorisce. «Talvolta si prendeva un cocktail nel bar e allora mi parlava della ragazza dal berretto rosso e della sua avventura con lei, facendola diventar bizzarra e divertente com'era sua abitudine, ed io ero contento che fosse tornato ad essere se stesso [...]». Il racconto si conclude qualche riga dopo, con l'impressione che l'avventura in vacanza sia anche un incontro salvifico. E il colore, anche qui, acquista una funzione che potrebbe essere perfettamente definibile attraverso questa formula di Pavese: «È facile ai colori diventare simboli. Son la qualità più vistosa degli oggetti ma non sono gli oggetti». In quanto «epiteti delle cose», in essi vive il mito[47].

Al culmine dell'ascesa, la visione si fa limpida e trasparente: «apparve un cielo finalmente azzurro e il sole splendente e le montagne nitide ghiacciate una per una» (1178); lo sguardo, nel sole del meriggio, spazia e domina: «Era venuto fuori un limpidissimo mezzogiorno e da lassù lo sguardo abbracciava le piste, i campi affollati di sciatori, di bambini con le slitte, la stazione dello skilift con la coda che s'era subito riformata, l'albergo, i pullman fermi, la strada che entrava e usciva dal nero bosco d'abeti» (1179-1180). La neve, epifania del negativo secondo Cecchi, perché riduce le cose «ai loro magri elementi disegnativi», affastellandole «in un cataclisma a inchiostro di Cina, in una sterpaia di ironie calligrafiche»[48], non è solo, in Calvino, la pagina su cui si stampa «il reticolo fitto delle orme di sci, [...] delle strisciate, delle gobbe, delle buche» (1180), ma è anche lo sfondo per l'apparizione della «linea segreta», del «miracolo» (1180), quasi preannunciato dagli animali «bianchi»,

---

[46] Il racconto di Francis Scott Fitzgerald è in *Americana*, cit., volume secondo, pp. 684-716.

[47] Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, nuova edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 297 (annotazione del 28 gennaio 1945).

[48] Vedi *Passi sulla neve*, in Emilio Cecchi, *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, pp. 11-15. *Passi sulla neve* è una prosa di *Pesci rossi*, libro frequentato con amore da Calvino (cfr. ad es. S 1039, 1984).

abitatori di un paesaggio incantato, che la fanciulla nomina: «– E cosa c'è lassù? / – Si vede il ghiacciaio che sembra di toccarlo. Poi le lepri bianche. / – Le cosa? / – Le lepri. A quest'altezza le lepri d'inverno mettono il pelo bianco. Anche le pernici. / – Ci sono lì? / – Pernici bianche. Con le penne tutte bianchissime. D'estate invece hanno le penne caffelatte» (1179). Lepri bianche costituiscono l'agognata preda dello Zaudi, in *Mai nessuno degli uomini lo seppe*, racconto del 1950: «C'erano le lepri bianche, lassù; a quella stagione sono ancora grige, perché diventano bianche al tempo della neve. La lepre bianca inseguita dal cane si nasconde nella tana. Allora il signor Zaudi passava ore a stanarla, e tornava con la lepre stecchita che pendeva nella rete del carniere fino a toccare terra con le orecchie» (RR II 996). Dalle lepri promana un'aura di favola antica, stando alla leopardiana *Vita solitaria* («O cara luna, al cui tranquillo raggio / Danzan le lepri nelle selve [...]», vv. 70-71), di cui Calvino è memore nel racconto *Uomo nei gerbidi*, del 1946: «– Cos'è successo di nuovo in Colla Bella, Tancina? – chiesi. La ragazza cominciò a raccontare diligente: / – Ieri notte ho visto i leprotti lassù saltare sotto la luna. Ghi! Ghi! facevano» (RR I 189). Tra le scoperte di Pin, nel suo vagare per la campagna, accanto a funghi e a ragni, ci sono anche i leprotti: «leprotti tutti gambe e orecchie che ad un tratto sbucano sul sentiero e spariscono subito a zig zag» (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947, RR I 88): non estranei, per repentina apparizione e sotterranea affinità nel movimento, alla ragazza celeste-cielo. E «lepri che fuggono / sul terriccio invernale» popolano, come immagine di evasione, i sogni del prigioniero in *Semplicità*, entro *Lavorare stanca* di Pavese[49].

---

[49] Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1973 («Nuovi Coralli), p. 116: «L'uomo solo – che è stato in prigione – ritorna in prigione / ogni volta che morde in un pezzo di pane. / In prigione sognava le lepri che fuggono / sul terriccio invernale». La prima edizione della raccolta risale al 1943. Altre lepri e leprotti in Calvino: RR I 267, 1947; FI 393, 1956; RR I 1182, 1963. La lepre è, senza troppa forzatura, bestiola metaletteraria: incarna bene mi pare (come del resto lo «scoiattolo» evocato, per Calvino, da Pavese) gli scarti della scrittura, il desiderio di far perdere le tracce. Sulla «coazione a innovare» e la «perpetua

2.8. Pavese, confesserà Calvino proprio a ridosso della morte di lui, «per me era parecchio: non solo un autore preferito, un amico dei più cari, un collega di lavoro da anni, un interlocutore quotidiano, ma era un personaggio dei più importanti nella mia vita, era uno cui devo quasi tutto quello che sono, che aveva determinato la mia vocazione, indirizzato e incoraggiato e seguito sempre il mio lavoro, influenzato il mio modo di pensare, i miei gusti, fin le mie abitudini di vita e i miei atteggiamenti» (L 296-297, 1950). Il lascito ideale di Pavese potrà, alla luce delle frasi precedenti, limitarsi a quello, molto filtrato e così in linea con uno storicismo progressista, dell'etica del lavoro, della moralità del fare? L'accoglimento da parte di Calvino sarà insomma selettivo, e possibile solo in quanto espunto il retaggio mitico-irrazionale? La risposta, a un primo livello, e più superficiale, sembrerebbe dover essere positiva: «Quelle cose lì [*Il mito* di Pavese, appena letto[50]] fanno venire voglia di scrivere e di polemizzare e discuterci sopra» (L 270, 1950). Ancora più decisa la reazione in un'altra lettera, del 1953: «Pavese faceva il poeta ed era spinto in quelle equivoche zone dal desiderio di definire il fenomeno poetico; e i suoi interessi religioso-mitici ecc. sono in funzione dei loro rapporti con la conoscenza poetica» (L 383). È una presa di distanza ferma, che sembra voler ridurre quell'aspetto a un fatto personale, confinarlo entro una mera poetica individuale. E i lineamenti di poetica del mito che Calvino aveva tratteggiato in un intervento del 1946, parlando di *Feria d'agosto*, andrebbero letti, allora, come referto distaccato, prospezione entro un territorio alieno: «essere ogni mito, ogni simbolo, ogni valore poetico insomma un qualcosa acquisito in un momento d'infanzia, infanzia d'uomo o d'umanità,

---

variabilità di scrittura» in Calvino, cfr. Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

[50] Si tratta di un articolo apparso in *Cultura e realtà*, 1, maggio-giugno 1950, poi eponimo della terza parte (*Il mito*) della raccolta postuma *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, in cui compare alle pp. 345-351. Calvino, che scrive a Mario Motta il 9 febbraio 1950, «aveva letto evidentemente il testo originale, scritto da Pavese alla fine di gennaio per la nuova rivista» (nota del curatore in L 270).

come archetipo d'ogni sensazione avvenire, illuminazione d'una stagione senza tempo in cui ogni oggetto e ogni gesto vengono decisi una volta per tutte. [...] Siamo di fronte a una lavagna vergine su cui i primi segni debbono essere cancellati per poter scrivere ancora; la coscienza verrà poi, e dei primi segni non resterà che una traccia indistinta» (S 1206-1207). Aggiungerei un passo di *Natura e storia nel romanzo* (1958): «nei racconti di Pavese c'è sempre un paesaggio, un dorso di colline, un colore di campagna che si lega nella memoria alle prime scoperte dell'infanzia, e rappresenta il momento perfetto, fuori dal tempo e dalla storia, il *mito*» (S 48).

Non si tratta, però, di un referto distaccato. Anche Calvino ha il suo nucleo mitico personale, la sua geografia archetipica. Per lui, «il mondo naturale della memoria infantile» è «la Riviera ligure, dai boschi fino al mare» (L 548, 1958). *Maisgei* e *fasce* vi disegnano il paesaggio: «Una scala di muri di pietre (i "maisgei") e di strette terrazze coltivate (le "fasce"), una scala che comincia dal mare e sale su per le brulle alture fino alle montagne piemontesi» (S 2363, 1945). I muri a secco tracciano una «spoglia geometria» (S 2707, 1953); e a questa geometria i «primi segni» sulla «lavagna vergine» non sembrano essere estranei. Le terrazze, il gioco dei livelli del retroterra di Sanremo, collinare e montano, operano con tutta la forza di un archetipo, di una forma primaria e generatrice, di uno «stampo immaginativo» alla Pavese[51]: «a quel parapetto ancora s'affaccia il vero me stesso all'interno di me, all'interno del presunto abitante di forme del mondo più complesse o più semplici *ma tutte derivate da questa*, molto più complesse e nello stesso tempo molto più semplici in quanto tutte contenute o deducibili da quei primi strapiombi e declivi, *da quel mondo di linee spezzate ed oblique* tra cui l'orizzonte è l'unica retta continua» (*Dall'opaco*, RR III 89, 1971; corsivo nostro). Questa è forse la vera «linea segreta» che la ragazza celeste-cielo sembra tracciare, o recuperare, solcando i fianchi del monte

---

[51] «Si ammirano soltanto quei paesaggi che abbiamo già ammirato. [...] Ecco perché i *nostri* paesaggi sono limitati [...]. È difficile aggiungerne a quelli che segni fortuiti ci rivelarono nell'infanzia, quando si formarono i nostri stampi immaginativi» (*Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., pp. 259-260 [4 ottobre 1943]).

attraverso i suoi «tranquilli zig zag», sospesa tra un «lassù» immerso nella solitudine e nel silenzio, regno di lepri e di pernici, e un «giù» dove domina una socialità rumorosa e già urbana («i campi affollati di sciatori, di bambini con le slitte, la stazione dello skilift con la coda che s'era subito riformata, l'albergo, i pullman fermi» [1179-1180]). Lo sguardo da mezza costa del ragazzo dagli occhiali verdi sembra rinnovare lo sguardo di Calvino dalla balaustra del giardino di villa Meridiana: «In giù, appena fuori del nostro cancello e della via privata, cominciava la città coi marciapiedi le vetrine i cartelloni dei cinema le edicole, e Piazza Colombo lì a un passo, e la marina; in su, bastava uscire dalla porta di cucina nel beudo che passava dietro casa a monte [...] e subito si era in campagna, su per le mulattiere acciottolate, tra muri a secco e pali di vigne e il verde» (RR III 7, 1962). In su, è la strada di San Giovanni, lungo la quale il padre usa inoltrarsi, a caccia di tordi e di lepri[52].

La geografia e topografia "mitica" dell'infanzia, del paesaggio intorno a Sanremo, che «continua a saltar fuori» nei vari libri (S 2926, 1985), conferisce una struttura all'immaginario e riaffiora come «traccia indistinta»: è il «nucleo da cui si sviluppano l'immaginazione, la psicologia, il linguaggio» (S 2926). L'avvicinamento alla «illuminazione d'una stagione senza tempo» (S 1206) implica però anche l'approssimarsi all'«orlo estremo del dicibile», lo sconfinare verso il silenzio. In ciò, la condizione dello scrittore non è dissimile da quella del narratore della tribù: «Il narratore della tribù mette insieme frasi, immagini: [...] la fiaba si snoda di frase in frase, dove tende? Al punto in cui qualcosa di non ancora detto, qualcosa di solo oscuramente presentito si rivela e ci azzanna e sbrana come il morso d'una strega antropofaga. Nella foresta delle favole passa come un fremito di vento la vibrazione del mito». Che cos'è, infatti, il mito? «Il mito è la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona

---

[52] Sull'"orientamento" di Calvino e la sua percezione ambientale e spaziale è assai utile il contributo di Massimo Quaini, *«D'int'ubagu... dal fondo dell'opaco io scrivo»*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 235-254.

non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là». Orbene: tutto questo appare a Calvino valido non solo per la fiaba, ma anche per la letteratura in generale: «la tensione della letteratura [...] non cerca forse di dire continuamente qualcosa che non sa dire, qualcosa che non può dire, qualcosa che non sa, qualcosa che non si può sapere? [...] La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende». La citazione (S 217-218) è tratta da una conferenza del 1967, pubblicata in *Una pietra sopra* col titolo *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*. Nella raccolta in volume la suggestiva e un po' arcana dittologia sostituisce un'altra e più esplicita formula: *Il racconto come operazione logica e come mito*: dove le due molle che rilanciano il gioco della testualità narrativa – tra razionalismo di matrice strutturalista e epifania del mitico – sono collocate in equilibrio. Anche stando al più tardo *Dall'opaco* (1971; RR III 89-101), rievocazione autobiografico-paesaggistica che punta a individuare componenti primarie e categorie fondanti per quanto riguarda il rapporto tra soggetto e mondo, la creatività letteraria sembra nascere dalla tensione tra termini antitetici: «Chiamasi "opaco", – nel dialetto: "ubagu", – la località dove il sole non batte, – in buona lingua, secondo una più ricercata locuzione: "a bacìo"; – mentre è detta "a solatìo", o "aprico", – "abrigu", nel dialetto, – la località soleggiata». E di ombra, oltreché d'aprico, si nutre la scrittura: «"D'int'ubagu", dal fondo dell'opaco io scrivo»[53].

2.9. Calvino non è il solo ad annettere alla letteratura il territorio dell'opaco. Prima di lui c'è Vittorini: «Riuscire a scrivere è certo riuscire ad avere il piacere di scrivere. È non avere diffidenze col proprio scrivere. È non avere da preoccuparsi di fare i conti e fare il ragioniere con le cose di cui si scrive. È potersi abbandonare alla

---

[53] *Dall'opaco* è punto di partenza per esplorare il percorso calviniano in Roberto Bertoni, *Int'abrigu int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993.

cosa che si ha dentro, e a tutto il suo sole ma insieme alla sua ombra»[54]. E c'è, naturalmente, Pavese, per il quale la poesia è legata in maniera inscindibile al mito e al *logos*: «Fonte della poesia è sempre un mistero, un'ispirazione, una commossa perplessità davanti a un irrazionale – terra incognita. Ma l'atto della poesia [...] è un'assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. Il mito e il logo»[55]. Luce e buio coesistono in una ossimorica unione: «L'argomento di un'opera di poesia [...] è oscuro-luminoso come la sentenza di un oracolo»[56]; dove è però il lato oscuro a porsi come dato di partenza e condizione necessaria: «non crediamo che si dia racconto vivo senza un fondo mitico, senza qualcosa d'inafferrabile nella sua sostanza»[57]; «Senza mito [...] non si dà poesia: mancherebbe l'immersione nel gorgo dell'indistinto, che della poesia ispirata è condizione indispensabile»[58]. E chissà se dietro la messa in guardia razionalista di Calvino nei confronti del «magma indifferenziato dell'essere» (S 51, 1958) non si nasconda una concomitante attrazione proprio per la discesa nel gorgo.

Nella sezione *Il mito*, parte terza del volume *La letteratura americana e altri saggi* (dalla quale sezione, poco sopra, si è estratto qualche frase), Pavese esponeva il nucleo più segreto del suo *credo* letterario. Artefice della raccolta postuma (1951) fu, non bisogna dimenticarlo, Calvino stesso, qui al suo primo lavoro impegnativo come curatore. L'ampia *Prefazione* ripercorreva i tre filoni in cui il libro era articolato: la letteratura americana, il rapporto tra lettera-

---

[54] Elio Vittorini, *Prefazione* alla prima edizione del *Garofano rosso*, in Id, *Le opere narrative*, cit., volume I, p. 442 (brano riportato in *Diario in pubblico*, cit., p. 287). I poeti hanno la capacità di dare «ogni volta una rappresentazione di tutto l'uomo: di quanto di lui riesce chiaro alla loro mente, e, insieme, di quanto di lui rimane oscuro alla mente loro» («Uomo e sottosuolo», in *Il Politecnico*, n. 35, gennaio-marzo 1947 [antologia Forti-Pautasso, p. 276; passo figurante anche in *Diario in pubblico*, p. 243]).

[55] Cesare Pavese, *Poesia è libertà*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 330.

[56] *La poetica del destino*, in *La letteratura americana* [...], p. 343.

[57] *Raccontare è monotono*, ivi, p. 335.

[58] Ivi, p. 338.

tura e società, la poetica del mito. Tutto, di quella prefazione, andrebbe soppesato, e in maniera analitica dovrebbero essere letti i saggi che seguono, per chi volesse valutare in profondità il peso del magistero di Pavese su Calvino scrittore. Per quel che ora ci interessa, basterà dire come, riferendo a Pavese ciò che Pavese aveva detto di Sherwood Anderson, Calvino finisse per parlare in certo modo anche di sé: «"Portare ordine e disegno dov'è il caos", la definizione dell'arte che il Pavese giovane imparava da Sherwood Anderson è ancora valida per il Pavese adulto. All'"ordine e disegno" corrisponde ora lo "sforzo per ridurre a chiarezza i propri miti"; al "caos" corrispondono l'"estasi", il "mistero", la "sfera dell'istintivo-irrazionale". Questi due motivi: il pre-conscio irrazionale e l'intervento razionale chiarificatore, lottano e s'intrecciano continuamente. / [...] Da una parte l'"immagine estatica", la "favolosa intemporalità", le "atmosfere rarefatte" [...]; dall'altra la "sudata teoria razionale della natura e della storia" [...]»[59].

Ordine, disegno, caos, estasi, atmosfera rarefatta, mistero, sono parole e espressioni che ben si convengono anche al nostro racconto. Ma l'esegesi in chiave pavesiana potrebbe convenire anche ad altri vocaboli. Il «colle» si tramuta allora nel luogo «unico» della rivelazione: «Ci accadde di chiederci che cosa fosse per il fedele un santuario, in che cosa un sacro monte differisse per lui dalle altre colline – e la risposta fu precisa –: santuario è il luogo mitico dove è accaduta un giorno una manifestazione, una rivelazione del divino [...]; il luogo unico tra tutti, dove il fedele partecipa in qualche modo, con la presenza, col contatto, con la vista, all'unicità di quella rivelazione [...]. Che cosa prova il fedele, al contatto con la sacra collina? Il tempo per lui si arresta, in un attimo vertiginoso egli contempla, sente, l'unicità del luogo, simbolo incarnato della sua fede, nucleo centrale di tutta la sua vita interiore»[60]. «Unicità», «miracolo», servono ad evocare il prodigio di un'epifania che, nel confine tra dicibile e non dicibile, è talora, miracolosamente, registrata sulla pagina: «Per battezzare le cose occorre l'ingenuità

---

[59] *Prefazione* a *La letteratura americana* [...], p. XXXI.

[60] Cesare Pavese, *Il mito*, in *La letteratura americana* [...], pp. 347-348.

della fede, e ogni battesimo è un miracolo come nel culto. Qui davvero si è ispirati, poiché davanti all'assoluto, a ciò che è unico, ci si raccoglie e insieme abbandona, e soltanto tempre straordinarie di creatori riescono a conservare sotto questa tensione religiosa la prontezza e l'agilità del mestiere poetico». Sono le tempre di coloro che «sfondano il mito e insieme lo preservano ridotto a chiarezza. È questo il loro modo di collaborare all'unicità del miracolo»[61]. Si tratta insomma di affiggere lo sguardo nell'«estasi o groviglio» e di ridurre l'intuizione a «figura»: «riduzione a figura, a chiara visione, a conoscenza mondana di un'estatica e rovente intuizione mitica»[62]. Questo passaggio, dalla pura intuizione alla sua registrazione, attraverso i «mille incidenti» di un percorso complesso, è altrove così commentato: «quel nucleo, un destino intravisto nell'indifferente realtà, è per definizione un momento oracolare, di suprema visione e beatitudine, non formato ma formante. Sono, via via, decisioni della fredda intelligenza che orientano, scelgono, rifiutano i mezzi espressivi, in modo da lasciare l'immediato stupore davanti al mito-destino sempre vivo e sempre operante. Attraverso i mille incidenti di questo sforzo di esclusione e di purezza, a poco a poco l'intero destino intravisto all'origine si scopre articolato e corposo nella favola compiuta»[63]. In un'altra pagina è il nuoto a fornire l'equivalente analogico dello scrivere. «Gesti» esatti sull'acqua indistinta: «La chiarezza del racconto corrisponde alla funzionalità del nuoto – gesti nitidi e precisi che si modellano sull'acqua indistinta e la modellano in cerchi, in impulsi, in giochi di schiume»[64]. Infine: entro il racconto di Calvino la ragazza sciatrice è una «figura appena disegnata come un'oscillante parentesi [...], sottratta al caso e al disordine» (1180). E «una tremante atmosfera d'avvenuto miracolo»

---

[61] *Del mito, del simbolo e d'altro*, ivi, pp. 304-305.

[62] *Poesia è libertà*, ivi, pp. 331 e 332. E, alla pagina seguente: «il poeta veramente ricerca chiarezza e attende a esorcizzare i suoi miti trasformandoli in figure».

[63] *La poetica del destino*, ivi, p. 344. Le decisioni che «scelgono» attraverso «i mille incidenti» sono da accostare alla capacità della ragazza calviniana «di scegliere a ogni istante nel caos dei mille movimenti possibili» (1180).

[64] *Raccontare è monotono*, ivi, p. 336.

promana, secondo la lettura di Pavese, dal *Song of Myself* di Walt Whitman, di cui è riportato, in traduzione, un passo che parte proprio da un'oscillazione epifanica: «C'è questa cosa in me – non so che cosa sia – ma so che è in me. / [...] / Qualcosa che oscilla andando innanzi, più della terra su cui io oscillo [...]. / Non è il caos né la morte – è forma, unione, disegno – è la vita eterna – è la Felicità»[65].

2.10. Il mito implica la cancellazione dell'etica. Non vi può essere etica là dove, al posto della storia, del progresso, della scelta razionale, della capacità discriminante, dell'atto volontario, regna l'informe, l'attimo atemporale, la folgorazione estatica, il destino. Il massimo dei contrasti, afferma Pavese nel *Mestiere di vivere* (altro libro postumo che Calvino curò, insieme a Natalia Ginzburg), «è fra l'inconscio e il conscio (esigenze sociali, comunicative, etiche, ecc.)»[66]. Sulla stessa (o poco dissimile) antitesi Calvino costruisce, nel 1950-'51, il suo romanzo *I giovani del Po*: «antitesi tra, da una parte, ragione, storia, etica, classe operaia, città, macchina ecc. e, dall'altra, natura, immediatezza, donna, Rousseau ecc.» (L 346, 1952). Sono i due termini che il protagonista, l'operaio Nino, innamoratosi della borghese e bizzarra Giovanna, cerca di conciliare, convinto che «scegliere tra lei e il resto» sia «un modo sbagliato di porre il problema» (RR III 1051).

Vari sono i punti di contatto fra *I giovani del Po* e *L'avventura di uno sciatore*. Se ne enumerano alcuni. L'opposizione tra ragazze sportive e giovani goffi: «Per il fiume venivano ragazze molto belle, su canotti a pagaia. [...] E loro s'intestavano a fare gli spacconi, con la sfacciataggine di quando si è in tanti, e più ne dicevano più si sentivano goffi e scontenti» (RR III 1023). Il contrassegno cromatico: «[...] una bella, [...] insomma armoniosa, sui vent'anni, con un costume giallo, o arancione, lunga distesa nel sandolino rosso, pagaiando placida» (RR III 1025). La tranquilla indifferenza della ragazza al mondo circostante e il suo appartenere a una sfera

---

[65] *Walt Whitman. Poesia del far poesia*, ivi, p. 162.

[66] Ed. cit., p. 337 (6 agosto 1947). I nomi dei due curatori sono indicati nella *Nota al testo*, p. XLVI.

inattingibile: «[...] intanto lei era fuori di tutto questo, passava sul canotto tra i luccichii del fiume [...]» (RR III 1027). Le mutue presentazioni: «– Perché, lei di dov'è? / – Di ***» (RR III 1045). La risata particolare: «Lei aveva un modo di ridere tutt'a un tratto e smettere subito che la faceva più adulta di quel che certo era» (RR III 1047). L'abbigliarsi in azzurro: «Giovanna era in pigiama azzurro, seduta su una sedia a sdraio con un libro sulle ginocchia» (RR III 1097). L'escursione montana: «Sulla cima che ho segnato con una freccia, abbiamo fatto un'escursione. Ossia, dovevamo farla, ma ci siamo fermati prima del ghiacciaio [...]» (RR III 1105)[67]. Le lepri: «Caro Nino [è l'amico Nanin che scrive], sono stato tre giorni su alla Colla dello Zerbo a impiantare il motore d'una teleferica [...]. Ci saranno delle lepri, quest'autunno, se i taglialegna non le fanno scappare» (RR III 1033). La possibilità di individuare la linea giusta: «Ecco ora Nino si trovava nel suo, bastava discutere con Bastia per avere il senso di muoversi sul sicuro, per riuscire a scoprire d'ogni reparto il particolare che definiva la situazione, a esaminare d'ogni direttiva la possibilità di realizzazione pratica, l'applicazione sugli uomini, e nell'operato di ogni quadro arrivare al nocciolo, a stabilire gli opportunismi e gli estremismi, e a individuare quella linea difficilissima che era la giusta» (RR III 1111). Inoltre: bionde e svizzere sono le ragazze con le quali Nanin intreccia provvisori e assai disinvolti legami balneari: «Io, una bionda voleva che la portassi ai Quattro Scogli a vedere la pesca subacquea. [...] E io cretino che non sono ancora stato buono a togliermela di torno, con la scusa che tanto tra poco torna in Svizzera» (RR III 1028). E conviene fermarci qui.

L'elenco, anche se i prelievi sono ridotti al minimo, fa risaltare analogie e differenze. L'intento di Nino è, dicevamo, quello di conciliare ragione e immediatezza, coscienza di classe e amore: in sintonia con l'intento dell'autore che, nei *Giovani del Po*, si propone appunto di «dare un'immagine d'integrazione umana» (L 483-484,

---

[67] Chi racconta è Giovanna, in una cartolina inviata a Nino. Anche nell'*Avventura di uno sciatore* il ghiacciaio segna il limite dell'escursione: «Là cominciava il mondo del ghiaccio» (1179).

1957), nel quadro di una poetica mirante sempre a raccontare «storie di ricerca d'una completezza umana, d'una integrazione, [...] al di là delle alienazioni e dei dimidiamenti che vengono imposti all'uomo contemporaneo» (S 2712, 1956). Contro Pasolini, che vive in maniera lacerante la divaricazione tra termini tanto difficilmente conciliabili, Calvino fa presente che «un contrasto tra rigorismo rivoluzionario e panico amore della vita [...] non esiste né deve esistere» (L 457, 1956). Sennonché, nei fatti (nei fatti testuali come nella realtà extratestuale), i due ambiti di esperienza si conciliano poco o non si conciliano affatto. La «linea [...] giusta» è il compagno Bastia, non Giovanna, a individuarla. Anzi, l'epilogo sancisce la frattura: durante lo sciopero (vittorioso) Giovanna muore, ribaltandosi con la Topolino (RR III, 1125-1126). «Il fiume è in piena», scrive emblematicamente Nino all'amico Nanin, nelle ultime righe del romanzo. «Adesso il mare volta brutto anche da voi, del resto. E tu lasci la lenza e vai via con la doppietta. Hai questo sfogo di prendertela coi merli e con le lepri; però lo sai, che è tutto un vivere insensato. L'estate è finita anche per te» (RR III 1126). Il gorgo dell'indistinto non genera rivelazioni, nel finale dei *Giovani del Po*, ma è abisso che inghiotte. Forse anche per questo Calvino non era contento di quella prova narrativa[68]. Invece nell'*Avventura di uno sciatore* la completezza non resta irrisolta aspirazione. È raggiunto, «lassù», l'attimo ideale e perfetto dove l'etica del fare e dell'agire storico coincide, per un miracolo, con la pienezza del contemplare e dell'esistere.

Giovanni BARDAZZI
Università di Ginevra

[68] «Miravo a dare un'immagine d'integrazione umana; invece mi venne un libro insolitamente grigio, in cui la pienezza della vita, benché molto se ne parli, si sente poco: perciò non ho mai voluto pubblicarlo in volume» (*Nota* alla prima puntata del romanzo, in *Officina*, n. 8, gennaio 1957 [L 483-484]).