



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Senza temere il vento e la vertigine

Viaggio nella scrittura-caleidoscopio
di Calvino e Cortázar

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Ilaria Crotti

Prof. Beniamino Mirisola

Laureanda

Virginia Benedetti

Matricola

827894

Anno Accademico

2018/2019

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
I LIBRI DEGLI ALTRI, I LIBRI PER GLI ALTRI	11
I.1 Essere esattamente nel proprio tempo	11
I.2 «Cari lettori»	18
I.3 I libri degli altri	24
I.4 Verso il Sudamerica	31
CAPITOLO SECONDO	
SFIDARE IL LABIRINTO	37
II.1 Poetica dell'impegno	37
II.2 Fantastico necessario: la lezione di Borges	46
II.2.1 Borges e il primo Cortázar	55
II.2.2 Borges e l'ultimo Calvino	66
II.3 Molteplicità	77
CAPITOLO TERZO	
OLTRE IL ROMANZO	79
III.1 Invenzioni <i>oulipiennes</i>	79

III.2	Calvino e Perec: l'iper-romanzo, le liste, l'entropia	86
III.3	Cortázar e la letteratura potenziale	96
III.4	Calvino e Cortázar: le ragioni della leggerezza	108
III.5	Micronarrazioni autobiografiche: Lucas e Palomar	119
 BIBLIOGRAFIA		 125

INTRODUZIONE

*Empapado de abejas,
en el viento asediado de vacío
vivo como una rama,
y en el medio de enemigos sonrientes
mis manos tejen la leyenda,
crean el mundo espléndido,
esta vela tendida.*
Julio Cortázar, *Poema*

Le vertigini mi prendono quando meno me l'aspetto, anche se non c'è nessun pericolo in vista...L'alto e il basso non contano...Se guardo il cielo, la notte, e penso alla distanza delle stelle...O anche di giorno...Se mi sdraiassi qui, per esempio, con gli occhi verso l'alto, mi verrebbe il capogiro – e indica le nuvole che passano veloci sospinte dal vento. Parla del capogiro come d'una tentazione che in qualche modo l'attrae.¹

Attraverso le parole di Irina, personaggio di uno dei romanzi possibili di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Italo Calvino attribuisce alla vertigine – che nel lessico della medicina è legata ai sintomi di un disturbo percettivo – i caratteri di un dislocamento, di una prospettiva, una tra le tante possibili. Addentrarsi nella vastità dell'opera di Calvino significa stringere un patto con l'autore e accettare la vertigine; lasciarsi guidare in trame labirintiche, in complesse macchine narrative sostenute da un linguaggio immediatamente comprensibile, in territori di confine tra immagini e parole.

Voce onnipresente nel dibattito culturale italiano ed europeo, il Calvino editore ha contribuito a plasmare il gusto letterario di un'epoca in cui il frammento è un dato essenzialmente storico, oltre che letterario: dal secondo dopoguerra, per ricostruire un'identità,

¹ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2019 (1979), p. 81.

è necessario partire dai frantumi, dal dettaglio, dall'infinitamente piccolo. Come autore, Calvino non accetta filiazioni da movimenti letterari in voga a quel tempo o da istanze neoavanguardistiche (netto il rifiuto per la poetica del Gruppo 63): solo a partire dal periodo parigino si lega a un singolare gruppo di matematici e scrittori, l'Oulipo, che promuove con assoluta serietà d'intenti il gusto per la fumisteria, per i meccanismi giocosi sui quali la letteratura dovrebbe adagiarsi. Nella sua duplice natura di autore ed editore, consapevole di contribuire a un servizio pubblico, Calvino mette sempre in primo piano il suo vero destinatario, il lettore, che viene introdotto al gioco combinatorio e al rifiuto della solennità: come per gli oulipiani, egli è parte attiva del farsi della letteratura.

Tali istanze sono anche alla base dell'opera multiforme di Julio Cortázar, argentino nato a Bruxelles (come Calvino è sanremese nato a Cuba: il dislocamento è un fatto biografico, oltre che un tratto di poetica) e trasferito in esilio volontario a Parigi dagli anni Cinquanta. Nella capitale francese i due autori iniziano a frequentarsi, stringendo un sodalizio che è anche professionale; Calvino è l'interlocutore privilegiato per la diffusione dell'opera di Cortázar in Italia. La narrativa cortazariana, come quella calviniana, risente di una cultura vastissima, formatasi sui classici della letteratura europea, diffusi a Buenos Aires dall'instancabile mediazione di Jorge Luis Borges. Le *ficciones* borgesiane rappresentano uno snodo cruciale nelle possibili strade del fantastico novecentesco: sia Cortázar che Calvino riconoscono a più riprese il loro debito nei confronti dell'opera di Borges.

Come nota Rosalba Campra, è innegabile «la predilezione di Cortázar per le simmetrie segrete, per i labirinti metaforici, per le duplicazioni astratte dei destini individuali. Né si può negare la sua attenzione verso i problemi di teoria letteraria».² Jaime Alazraki, curatore dei volumi dell'opera critica di Cortázar, sostiene che «raccontare e teorizzare sullo strumento

² ROSALBA CAMPRA, *Giociamo seriamente: Julio Cortázar e la poesia*, in JULIO CORTÁZAR, *Le ragioni della collera*, trad. it. di Gianni Toti, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2017, p. 11.

espressivo costituivano il dritto e il rovescio di una stessa operazione».³ Tali affermazioni possono certamente valere anche per Calvino, acuto critico dei libri degli altri e dei propri: da un lato, simmetrie, labirinti, duplicazioni e destini sono parole che rimandano a un lessico fortemente calviniano; la sua produzione saggistica, d'altra parte, è vasta quasi quanto quella narrativa.

La scrittura di Calvino si svolge attraverso tre momenti che la critica ha definito come realista, fantastico e combinatorio; le fasi della narrativa cortazariana – estetica, metafisica, storica – sono state individuate dall'autore stesso nella prima lezione del ciclo di Berkeley. Calvino scrive lunghi programmi letterari (si pensi al rappresentativo intervento *Il midollo del leone*) che puntualmente disattende; Cortázar difende «per tutti gli scrittori e per tutti i lettori [...] la sovrana libertà dello scrittore di scrivere ciò che la sua coscienza e la sua dignità personale lo portano a scrivere».⁴ Ricercare nell'uomo e nell'autore la coerenza a tutti i costi è un grossolano errore di metodo; pare invece più opportuno verificare, nonostante i comprensibili cambi di rotta, quei fili impercettibili e sempre presenti che legano opere diverse e anche distanti di un medesimo scrittore, che come ogni uomo evolve in molti modi rimanendo profondamente se stesso. In questa sede si è cercato di limitare all'essenziale il ricorso alle voci critiche esterne ai due autori, poiché sia Cortázar che Calvino, scrivendo da lettori – e dalla parte dei lettori –, hanno corredato le loro opere narrative di un'importante mole di commenti e indicazioni interpretative.

Il primo capitolo del presente lavoro è dedicato all'impegno editoriale di Calvino, attraverso il quale egli propone un proprio progetto letterario. Il lavoro svolto per la casa Einaudi è complementare all'attività di scrittore: traiettorie, stimoli, campi d'indagine teorica e critica

³ BRUNO ARPAIA, *Nell'universo di Cortázar*, in J. CORTÁZAR, *Del racconto e dintorni*, a cura di Bruno Arpaia, Parma, Guanda Editore, 2009, p. 8.

⁴ J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura, Berkeley 1980*, trad. it. di Irene Buonafalce, Torino, Einaudi, 2014 (Buenos Aires 2013), p. 18.

sono arricchiti dall'anima bifronte della scrittura calviniana. Nella febbrile ricerca di profili autoriali che possano cambiare il volto della storia letteraria, sopraggiunge nella biografia di Calvino un crescente interesse per le letterature sudamericane, e il matrimonio con l'argentina Chichita è di incontestabile e dichiarata importanza.

Borges è un importante riferimento per moltissimi autori per misurarsi con le prospettive della finzione novecentesca: il secondo capitolo percorre alcuni capisaldi della grande lezione dell'autore argentino, che nel trattamento dei modi del fantastico viene assimilata sia da Calvino che da Cortázar, con declinazioni analoghe per quanto riguarda il rigore linguistico e formale e il sapiente dosaggio di un'ironia sobria e concettuale. Borges è anche uno degli autori "plagiari per anticipazione" che hanno più influito nella teoria e nella pratica dell'Oulipo.

Il gruppo francese rappresenta un altro significativo snodo che permette di accostare alcuni tratti dell'opera teorica e narrativa di Calvino e di Cortázar, a partire dalla forte autonomia nel coevo panorama letterario e dalle dichiarazioni d'intenti che mirano a svecchiare la pagina scritta, senza rompere drasticamente con il passato ma inglobandolo come un retaggio necessario. Se da un lato Calvino partecipa attivamente alle riunioni e ai lavori dell'Oulipo, legandosi in particolar modo a Georges Perec, Cortázar – invitato da Raymond Queneau – non accetta di affiliarsi al gruppo, pur condividendone le istanze di un necessario rinnovamento formale e linguistico: accostata dalla critica perlopiù al surrealismo, l'opera dell'argentino si può leggere per alcuni aspetti alla luce delle sperimentazioni oulipiane e di ciò che viene definito come "letteratura potenziale", carattere fondativo del gruppo. Questi gli argomenti discussi nel terzo capitolo, che è dedicato alle vertiginose architetture calviniane e cortazariane, che rifuggono la linearità e le codifiche dei generi. Un accostamento diretto viene svolto, infine, tra le topologie de *Le città invisibili* e di *Prosa del osservatorio*, e tra due testi spiccatamente autobiografici come *Palomar* e *Un certo Lucas*.

Le ampie categorie calviniane tracciate nelle lezioni americane *Leggerezza* e *Molteplicità* percorrono trasversalmente la presente indagine e ne giustificano il titolo, ispirato al capitolo del *Viaggiatore* da cui è tratta la citazione che apre questa introduzione. Né la penna di Calvino, né quella di Cortázar hanno temuto il vento e la vertigine.

CAPITOLO PRIMO

I LIBRI DEGLI ALTRI, I LIBRI PER GLI ALTRI

I.1 Essere esattamente nel proprio tempo

Una fotografia degli anni Cinquanta ci restituisce un'immagine di Italo Calvino poco più che trentenne, seduto alla scrivania di un ufficio. Ciò che colpisce, ancor più dei libri accatastati sulle mensole alle sue spalle, degli appunti e delle schede sparpagliate sul piano di lavoro, è l'espressione stralunata del volto, accigliata e al contempo semi-sorridente: nello sguardo duro e profondo, che evita consapevolmente la lente della camera, freme un guizzo imprevedibile. In questo frammento fermo nel tempo, conservato nell'archivio torinese della «Stampa»,¹ Calvino è ritratto mentre lavora nell'ufficio stampa della casa editrice Einaudi, attorno alla quale inizia a gravitare nel 1947 in duplice veste: quella d'autore, con la pubblicazione in ottobre de *Il sentiero dei nidi di ragno*, fortemente voluta da Cesare Pavese, e quella di redattore.

Si precisa che non è nell'interesse di chi scrive ragionare a compartimenti stagni su queste due anime che muovono la stessa penna: pare più proficuo adottare la prospettiva di Giulio Bollati, secondo la quale «Calvino editore non è separabile dal Calvino tutto intero», poiché «non amava essere definito in modo preciso, con etichette che fissano un uomo a un ruolo».² E tuttavia, per ragioni meramente organizzative, la prima parte del presente lavoro è dedicata

¹ Fonte iconografica tratta da *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 1995, p. 99.

² GIULIO BOLLATI, *Calvino editore*, in *Calvino & l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, p. 1.

all'operosità, all'ingegno e alla sensibilità di un uomo che ha contribuito a plasmare il gusto letterario degli italiani per almeno quarant'anni.

Il «letterato editore» - come lo è stato Calvino - non è una personalità nuova nel contesto del Novecento italiano. Gli studi di Alberto Cadioli, al quale si deve tale etichetta, mostrano che la figura del lettore professionale ha radici profonde, a partire almeno dall'attività di Papini e Prezzolini: «scrittori e critici partecipano alle vicende del mondo editoriale con un'attenzione nuova all'allargamento del pubblico, per affermare una produzione non limitata [...] solo ai testi di facile lettura, a volte di bassa qualità, pensati per un destinatario popolare».³ Nella lunga esperienza di Calvino alla casa Einaudi

sono ben individuabili le diverse fasi della sua militanza editoriale: dall'orizzonte in primo luogo culturale e politico – negli anni Quaranta e Cinquanta, con un prolungamento negli anni Sessanta – dentro il quale si collocano sia lo scrittore sia le sue riflessioni sulla letteratura, si passa a un orizzonte che, negli anni Settanta, sollecita osservazioni prevalentemente letterarie. In un caso e nell'altro il lavoro editoriale diventa lo strumento per diffondere e affermare una posizione, ideologica, culturale, letteraria.⁴

In una densa retrospettiva, Calvino racconta i primi tempi del lavoro in casa editrice:

Già in quel periodo dopo la Liberazione, che per me corrisponde a una seconda nascita, cominciai a fare qualche piccolo lavoro per la casa Einaudi, soprattutto testi pubblicitari, articoli da distribuire ai giornali di provincia per annunciare i libri che uscivano, schede di lettura di libri stranieri o manoscritti italiani. [...] Dopo un periodo d'incertezza tra Milano e Torino, mi fermai a Torino, diventando amico e collaboratore di Giulio Einaudi e degli altri più anziani di me che lavoravano con lui: Cesare Pavese, Felice Balbo, Natalia Ginzburg. [...] Così la mia vita per una quindicina d'anni fu quella d'un redattore di casa editrice, e in tutto questo periodo ho dedicato molto più tempo ai libri degli altri che ai libri miei.⁵

³ ALBERTO CADIOLI, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 49.

⁴ Ivi, p. 251.

⁵ I. CALVINO, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 254-255.

Nel ricordo di Bollati, Calvino è «un po' discosto, rannicchiato nella poltrona di vimini, l'indice della mano destra a uncino sul naso per nascondere il viso, [...] è presente in tutte le riunioni editoriali di caffè o più spesso di osteria campestre, sta sempre un po' più in là, non fuma, mangia poco, ascolta molto». ⁶ Nel medesimo ritratto, le qualità di Calvino editore vengono così vividamente identificate:

Ricordo di averlo visto veramente appassionarsi una sola volta a un progetto editoriale che implicava direzione, organizzazione, serialità: quello della collana "Centopagine". E tuttavia editore lo era naturalmente, e di quale livello, se si bada ad altre qualità necessarie alla qualifica: l'essere attenti alla cultura in movimento, al disvelarsi e al trasmutarsi dei valori; e il saper cogliere il senso delle situazioni, l'essere esattamente nel proprio tempo. Nessuno è stato nel proprio tempo più di Calvino. ⁷

Pare lecito immaginare che tale attitudine nei confronti del farsi della letteratura - e più in generale della storia - trovi profonde radici non solo nell'esperienza della guerra, della Resistenza, delle fughe e del carcere, vissuta in prima persona, ma anche nella successiva collaborazione con «Il Politecnico» e con «L'Unità», terreno di prove letterarie e di interventi critici, di costume e d'inchiesta. Significativa, a tal proposito, l'affermazione di Calvino circa la rivista di Vittorini: «Quando, da poco finita la guerra, noi giovani ci guardavamo intorno cercando di costruirci un'immagine del mondo, una delle finestre che per prime ci si aprirono erano le pagine stampate in rosso e in nero del settimanale di Vittorini "Il Politecnico", che in ogni numero dedicava inchieste a una qualche parte del mondo»; ⁸ altrettanto rilevante l'esperienza della rubrica «Gente nel tempo» sulle pagine torinesi de «L'Unità», attraverso le quali

⁶ G. BOLLATI, *Calvino editore*, cit., p. 3.

⁷ Ivi, p. 1.

⁸ *Album Calvino*, cit., p. 69.

Calvino «parte da fatti di cronaca, film, libri, per sviluppare un discorso critico su temi culturali e politici».⁹

Egli si ritrova dunque giovanissimo – ma con grande piglio e consapevolezza - a iniziare la propria carriera editoriale nei primi (e delicati) tempi della storia repubblicana d'Italia. L'ingresso all'Einaudi in veste di redattore avviene con la curatela di un «Bollettino di informazioni culturali», progettato per essere diffuso tra i librai: esso promuove le ultime uscite della casa editrice, che in questi anni sono sempre più fitte e numerose. È un lavoro che implica un'indagine accurata del presente e del rapporto tra l'attualità e le scelte editoriali; inoltre, rappresenta una preziosa opportunità: lasciar intravedere tra le righe del commento una personale idea di letteratura, coerentemente al solco tracciato dai due grandi maestri di Calvino, Vittorini e soprattutto Pavese.

Il «Bollettino» viene sostituito a partire dal 1952 dal «Notiziario Einaudi», dapprima in uscita mensile e poi trimestrale: oltre alle informazioni sulle nuove pubblicazioni o sulle ristampe della casa editrice, in queste pagine (illustrate, come precisa Cesare Segre) si può leggere di avvenimenti culturali e premi letterari. Il «Notiziario» è diretto da Calvino fino al 1959: negli articoli che portano la sua firma,¹⁰ la scrittura critica su temi socioculturali si fa sempre più esplicita, e così anche le dichiarazioni di poetica e le riflessioni teoriche riguardanti in senso stretto la letteratura. Infatti, «Calvino anticipa sul “Notiziario” il discorso programmatico che diventerà *Il midollo del leone*, cioè la definizione dei diversi compiti che spettano all'impegno politico e alla letteratura, chiamata a insegnare la durezza, l'ironia, l'umorismo e tante altre di queste cose necessarie e difficili».¹¹

⁹ Ivi, p. 70.

¹⁰ Segre sottolinea che molti contenuti del periodico sono anonimi, editoriali compresi: «Gli articoli firmati o siglati da Calvino non superano di molto la quindicina, e sono solo frequenti tra i volumi IV e VI. Pare ovvio pensare che molti dei pezzi anonimi siano di mano di Calvino, e con un'analisi attenta l'attribuzione potrebbe essere confermata» (C. SEGRE, *Italo Calvino e il “Notiziario Einaudi”, in Calvino & l'editoria*, cit., p. 25).

¹¹ *Album Calvino*, cit., p. 102.

L'assunzione vera e propria di Calvino all'Einaudi avviene nel 1950, anno cruciale per l'esistenza stessa della casa editrice: Pavese, che si era preso la responsabilità della direzione culturale della sede di Torino (e dei rapporti con le redazioni esterne), muore suicida in una camera d'albergo il 27 agosto. Come ricorda Ernesto Ferrero, «nel 1950 la “Giulio Einaudi editore” era in buona sostanza la “Cesare Pavese editore”»: ¹² Calvino, pur con una personalità nettamente diversa, ¹³ eredita il percorso progettuale del suo mentore, avendo «un coinvolgimento sempre più diretto in tutto il ciclo della casa editrice, dalle scelte alla produzione, dal manoscritto alla copertina e al “risvolto”, genere letterario in cui Calvino resta a tutt'oggi insuperato». ¹⁴

I paratesti ¹⁵ preparati in questi anni si contano a centinaia. Quarte di copertina, prefazioni, schede bibliografiche e note accompagnano i volumi di numerosissimi autori, emergenti e non, italiani e non: Ernest Hemingway, Thomas Mann, Carlo Levi, Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Alberto Arbasino, Jorge Amado, Cesare Pavese, Carlo Cassola, Anna Maria Ortese, Marcello Venturi, Luigi Davì, solo per citarne alcuni in ordine casuale. ¹⁶ Nell'articolo *Vita segreta di una casa editrice*, uscito sul «Bollettino» nel 1948, egli si autoritrae - non senza ironia - alle prese con questo frangente del lavoro editoriale:

Ultimo ufficio quello dei servizi stampa, dove Italo Calvino emerge da un mare di ritagli dell'«Eco della Stampa» e si dichiara preoccupatissimo perché deve trovare in

¹² ERNESTO FERRERO, *Edizioni Calvino*, in *Calvino & l'editoria*, cit., p. 179.

¹³ Racconta a tal proposito Ernesto Ferrero: «Balza subito agli occhi che lo stile del Calvino epistolare è molto diverso da quello brusco e pungente dell'istrice Pavese, burbero benefico che anzitutto dice “io”, e in due righe avverte interlocutori grandi e piccoli che sono fuori strada, e forse hanno sbagliato mestiere. Calvino ha la prudenza e l'umiltà del funzionario del Celeste Impero, fa gioco di squadra, dice “noi”, e quanto più il corrispondente è fuori strada, tanto più si attarda a motivare il rifiuto, si costringe a partire da lontano, addirittura dai massimi sistemi, per poi scendere nel dettaglio minuto» (Ivi, p. 182).

¹⁴ Ivi, p. 181.

¹⁵ Si rimanda all'immagine della “soglia” del testo, elaborata da Gérard Genette nel saggio *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (ed. it. a cura di Camilla Maria Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).

¹⁶ Una bibliografia che documenta gli scritti editoriali di Calvino è allestita da Luca Baranelli, che raccoglie unicamente le attribuzioni certe: «il paratesto che accompagna i suoi libri è sicuramente di Calvino anche quando è anonimo, per i risvolti e le quarte di copertina dei libri degli altri pubblicati da Einaudi l'attribuzione non è sempre ovvia» (*Calvino & l'editoria*, cit., p. 279).

giornata un soffietto per la “fascetta” di un libro che sta per uscire. I “soffietti” sono la sua ossessione, ci confessa: ogni volta che gli viene in mente l’idea di un romanzo, pensa per prima cosa al soffietto che potrebbe andare bene e l’idea gli sfugge.¹⁷

La stesura di paratesti, nell’universo Einaudi, non si risolve in una mera opera di commento pubblicitario. La volontà della casa editrice di imprimere alle pubblicazioni una certa ricchezza di scelte e di contenuti non è - almeno fino alla crisi del 1983 - subordinata al profitto. L’oggetto-libro è certamente destinato al mercato, ma le fasi della lavorazione sono sorvegliate da un solido comitato scientifico di scrittori, traduttori, critici, in «un periodo storico in cui fare editoria di cultura sarebbe diventata una scommessa non facile da sostenere».¹⁸

Gli scritti paratestuali, al di là dello scopo promozionale, instaurano un dialogo con i lettori e assumono il carattere di saggi critici sui quali si innestano, più o meno velatamente, le dichiarazioni di poetica del prefatore. L’arte del risvolto è probabilmente trasmessa a Calvino da Vittorini, che – per la collana dei «Gettoni» - ne fa un vero e proprio “genere” critico: oltre alla ricostruzione della trama e al richiamo al lettore, elementi fondamentali nelle sue quarte di copertina sono «la notizia biografico-letteraria; il riferimento all’attualità anche immediata; il ritratto umano, tra realtà e invenzione; [...] la sottolineatura del “nuovo”; [...] e il disvelamento più o meno esplicito di dissensi nelle scelte e di interventi sui testi».¹⁹ A titolo esemplificativo, vale la pena riportare il risvolto, firmato da Vittorini, de *L’entrata in guerra*, uscito nei «Gettoni» nel 1952:

Ecco Calvino a un quarto libro. Il primo fu *Il sentiero dei nidi di ragno*, subito dopo la guerra un romanzo. Secondo *Ultimo viene il corvo*, un mazzo di racconti che in parte parvero spontanei e selvatici, dei fiori di campo, e in parte un po’ sforzati o comunque coltivati, dei fiori di serra. Terzo fu l’estroso racconto lungo del *Visconte dimezzato*, felice anche se non

¹⁷ *Album Calvino*, cit., pp. 98-99.

¹⁸ G. BOLLATI, *Calvino editore*, cit., p. 5.

¹⁹ GIAN CARLO FERRETTI, *L’editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 240.

privo di qualche stridore meccanico. Appunto a proposito del *Visconte* noi scrivemmo: «Calvino ha interessi che lo portano in più direzioni, la sintesi delle quali può prender forma sia in un senso di realismo a carica fiabesca sia di fiaba a carica realistica». Con questo quarto libro è in senso di realismo a carica fiabesca che Calvino rimette in movimento i propri interessi e li riordina e concerta. [...] Avrà acquistato insieme la capacità di risolvere interamente in bagliori e fumo i dati reali da cui muove quando scrive le fiabe?²⁰

Laddove Vittorini non si abbandona a facili entusiasmi dettati dal rapporto di stima che intercorre con Calvino, quest'ultimo – nella pagina critica - si mostra di certo più indulgente, senza perderne in acutezza:²¹ in un articolo comparso sul «Notiziario» i racconti dell'allora emergente Luigi Davì vengono accolti come «divertenti, sempre con una furberia dentro, ma non solo furberia, un segno d'intelligenza, quel saper definire, tagliare di scorcio, che è del narratore; [...] in mezzo alle sgrammaticature si faceva strada l'assillo di coerenza che è proprio dello stilista»;²² o ancora, il segreto della scrittura di Natalia Ginzburg viene definito come il contrasto tra l'io lirico e «situazioni che sembrano troppo complesse per le sue forze, e i mezzi linguistici che essa usa per rappresentarli sono sempre un po' al di sotto delle esigenze. Ed è da questa sproporzione che nasce la tensione poetica. La poesia è sempre stata questo: far passare il mare in un imbuto».²³

Calvino, come si evince in questi due frammenti, si accosta al testo e al suo autore senza scorciatoie, avvicinandosi da lontano quasi in movimenti concentrici; il giudizio di valore c'è – inevitabilmente – ma viene espresso con giri di parole limpide, concrete e complici, non manichee. Come si vedrà, gli interventi di Calvino mostrano una continua volontà d'indagine

²⁰ Risolto in I. CALVINO, *L'entrata in guerra*, Torino, Einaudi, 1952.

²¹ Sulla differente disposizione d'animo nei confronti di autori da pubblicare (o da non pubblicare), Giulio Einaudi ricorda che Calvino «anche con la miriade di scrittori che mandavano i manoscritti, e si rivolgevano a lui, lui rispondeva, li curava, li incoraggiava. Un po' anche Vittorini era così, questo era un tratto comune, solo che Vittorini scriveva a tutti lettere di consigli, di apprezzamento, ma anche lettere ipocrite, non era mai schietto» (SEVERINO CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991, p. 82).

²² I. CALVINO, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1053.

²³ Ivi, p. 1089.

dell'altro, resa possibile da una profonda consapevolezza di sé, del proprio tempo e del proprio pubblico di lettori: Chiara Ferrero ha osservato che questi ultimi «erano per Calvino editore non semplici acquirenti ma appartenenti a un “club ideale”». ²⁴ La duplice natura dell'alterità con la quale egli si misura, ovvero lo scrittore da pubblicare e il destinatario da raggiungere, trova un corrispettivo nella doppia anima di Calvino autore e iper-lettore.

I.2 «Cari lettori»

In un articolo apparso nel 1952 su «L'Unità» e intitolato *I buoni propositi*, Calvino ritrae meticolosamente un lettore-tipo nel quale chiunque si possa riconoscere:

Il Buon Lettore aspetta le vacanze con impazienza. Ha rimandato alle settimane che passerà in una solitaria località marina o montana un certo numero di letture che gli stanno a cuore e già pre gusta la gioia delle sieste all'ombra, il fruscio delle pagine, l'abbandono al fascino di altri mondi trasmesso dalle fitte righe dei capitoli. Nell'approssimarsi delle ferie, il Buon Lettore gira i negozi dei librai, sfoglia, annusa, ci ripensa, ritorna il giorno dopo a comprare; a casa toglie dallo scaffale volumi ancora intonsi e li allinea tra i fermalibro della sua scrivania. ²⁵

La vacanza è più coinvolgente del previsto, e nel breve racconto si scopre a poco a poco che il lettore non ha voluto o potuto trovare del tempo per leggere. I buoni propositi si infrangono; al lettore per eccellenza, consacrato tale da quelle iniziali in maiuscolo, non resta che tornare alla routine della città e ritagliare quarti d'ora tra un'incombenza e l'altra per dedicarsi ai libri così lungamente accumulati. La descrizione approntata da Calvino, che con ogni evidenza non vive arroccato negli uffici di Via Biancamano, aderisce alla realtà delle cose: il suo lettore-tipo è profondamente umano. L'attenzione rivolta al pubblico – che non pare mai dettata da un

²⁴ GIACOMO DEBENEDETTI, *Preludi: le note editoriali della Biblioteca delle Silerchie*, Palermo, Sellerio Editore, 2012, p. 2.

²⁵ I. CALVINO, *Saggi*, cit., p. 1743.

obbligo del mestiere, ma piuttosto da un'innata vocazione - è un tratto che non conosce interruzioni nella carriera di Calvino.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, uno dei principali progetti editoriali riguarda la pubblicazione, nel 1957, delle *Fiabe italiane*, su commissione di Giulio Einaudi in persona: si tratta di un'enorme impresa filologica - di scelta delle varianti e di traduzione delle varietà linguistiche locali - che produce una raccolta di fiabe di tutte le regioni d'Italia. A Calvino, che ne dirige i lavori, le fiabe appaiono «come una metafora stessa del lavoro letterario: il più suggestivo mazzo di carte di cui potesse disporre».²⁶ La letteratura fiabesca è uno dei punti di convergenza più evidenti tra il mestiere dello scrittore e quello dell'editore, poiché uno dei nodi della poetica calviniana finisce per essere al centro dei piani della casa editrice. Ecco come Calvino rende partecipi anche i lettori della storia editoriale del libro, nella presentazione che accompagna la pubblicazione delle *Fiabe italiane*:

Cari lettori, lasciate che sia io, l'autore, ad annunciarvi il volume che Einaudi presenta come strenna natalizia: le *Fiabe italiane*. Autore per modo di dire: perché le fiabe non le ho inventate io. [...]

Siamo venuti nella determinazione che il libro delle fiabe italiane fosse ancora da fare, e che dovesse farlo uno scrittore, scegliendo, traducendo dai dialetti, rivivificando quei documenti della narrativa orale che i folkloristi avevano salvato dalla dispersione. E la scelta dello scrittore cadde su di me, per via di quella definizione di «fiabesco» che i critici mi hanno assegnato e che continuo a portarmi dietro qualunque cosa io scriva. Ho lavorato due anni a questo libro: m'è venuto di più di mille pagine, contiene duecento fiabe, e vi sono rappresentate tutte le regioni italiane. È stato un lavoro grosso, ho dovuto leggermi biblioteche intere, imparare tutti i dialetti italiani. [...] Ma tutto sommato mi sono molto divertito; spero che ora vi divertiate anche voi.²⁷

²⁶ *Album Calvino*, cit., p. 149.

²⁷ I. CALVINO, *Nota introduttiva*, in *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1959 (1956), p. V.

Il volume, peraltro, esce pochi anni dopo le versioni integrali tradotte per la prima volta, rispettivamente dall'arabo e dal tedesco, de *Le mille e una notte* e delle *Fiabe del focolare* dei Fratelli Grimm; è preceduto di poco anche dall'uscita (nel 1955) della raccolta delle *Fiabe africane*, accompagnata da un'appassionata *Prefazione* di Calvino:

Leggendo queste fiabe africane, la prima nostra curiosità va non tanto al dibattuto problema della loro storia e origine quanto al loro futuro. Un libro di fiabe africane esce in Italia: accadrà a qualcuna d'esse d'entrare a far parte della nostra tradizione fiabistica, come già Cappuccetto Rosso o Hansel e Gretel? [...] A chi poi obiettasse che è illegittima la nostra pretesa d'intendere e gustare poeticamente testi nati da un mondo rituale, da una società, da un linguaggio di cui solo gli specialisti, etnologi e studiosi di religioni primitive, possono spiegare i nessi e le implicazioni, valga per risposta la lettura di alcuni di questi racconti, così lievitanti del piacere di raccontare, del divertimento a congegnare intrecci ingegnosi, d'un umorismo ammiccante e comunicativo. [...] È nelle immagini visive allucinanti che la fantasia degli africani sa raggiungere i massimi risultati con i minimi mezzi. [...] Abbiamo riconosciuto, in queste antiche fiabe, i temi che ancora si presentano alla coscienza africana d'oggi. E di nuovo il nostro interesse si fissa, più che sul passato, sul futuro: non sul futuro delle fiabe, dico, ma su quello dei popoli. Sia oggi questo libro un augurio.²⁸

I punti di forza di Calvino editore sono tutti racchiusi in queste poche righe. Egli si rivolge a più livelli di un pubblico eterogeneo, invogliando alla lettura sia chi potrebbe diffidare di un libro così lontano dalla cultura europea, sia chi è già propenso a rintracciare in racconti antichissimi gli archetipi che accompagnano la storia dell'uomo fino al presente. La mediazione dell'iper-lettore Calvino, che legge il libro nel suo farsi, accompagna il testo tra le mani di altri lettori con parole immediatamente comprensibili, lontane da forme di dandysmo culturale; e tuttavia non pretende di dare una chiave di lettura granitica, lasciando sfumare la *Prefazione* in un augurio. Egli spiega senza pedanteria le ragioni della pubblicazione, che non rimangono

²⁸ I. CALVINO, *Saggi*, cit., pp. 1544-1550.

confinare in lettere editoriali o in cartelle del mestiere. L'alto grado di condivisione con il pubblico e la chiarezza del messaggio da veicolare sono tratti distintivi di Calvino (anche laddove tale messaggio sia di notevole portata):

Può accadere [...] che l'insegnamento che il lettore trae da ciò che legge sia diverso o del tutto opposto a quello che l'autore intendeva dare. Parimenti è da notare che da qualsiasi lettura si può trarre un insegnamento, anche quando l'autore non si è proposto di darcelo o addirittura non vuole neppure darcelo. Tutto ciò che si legge infine non può non esercitare un certo stimolo a pensare e a sentire e di conseguenza non può non arricchire in qualche modo il nostro animo.²⁹

Destinatario di queste righe è un pubblico decisamente giovane: il brano è tratto da *La lettura*, antologia per la scuola media curata da Giambattista Salinari e dallo stesso Calvino. Questi accetta inizialmente l'incarico contro voglia - ricorda Isa Bezzera Violante. Calvino, «favorevole allo svecchiamento dei contenuti e del linguaggio»,³⁰ fa cadere la scelta su autori come Twain e Kipling, ma anche su contemporanei ancora semiconosciuti in Italia, quali Ponge, Dylan Thomas, Robbe-Grillet, Withman. Calvino raccomanda ai collaboratori di tagliare le parti considerate troppo difficili; talvolta è lui stesso a tradurre, a trascrivere, a corredare i testi di un apparato di note; «è a lui che vengono affidate quasi tutte le schede che descrivono sinteticamente un genere letterario: la favola, la fiaba, la fantascienza, la novella, il racconto, il romanzo».³¹ Pur non essendo un testo di critica, il manuale scolastico è uno dei mezzi attraverso cui Calvino esercita l'importante compito dell'editore: la pubblica utilità della cultura.

Anni dopo l'esperienza de *La lettura*, nel 1979, esce per i tipi di Einaudi *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il contesto è ormai mutato, Calvino è nel vivo della produzione narrativa

²⁹ *La lettura. Antologia per la scuola media*, a cura di Italo Calvino e Giambattista Salinari Bologna, Zanichelli, 1973, tomo I, p. 177. La prima edizione è del 1969.

³⁰ ISA BEZZERA VIOLANTE, "La lettura": Calvino e un'antologia per la scuola media inferiore, in *Calvino & l'editoria*, cit., p. 84.

³¹ Ivi, p. 70.

combinatoria. Personaggio chiave è il Lettore: per dieci volte inizia a leggere dieci libri che per vari accadimenti non riesce a finire. «Più che d'identificarmi con l'autore di ognuno dei dieci romanzi, ho cercato d'identificarmi col lettore: rappresentare il piacere della lettura d'un dato genere, più che il testo vero e proprio»,³² afferma Calvino cinque anni dopo la pubblicazione del *Viaggiatore*. Nella struttura dell'opera, definita puntualmente "iper-romanzo", diversi livelli narrativi si stratificano e si confondono nella dinamica della metalessi: il narratore gioca con il meccanismo di sospensione dell'incredulità; nella narrazione che fa da cornice al testo si rivolge direttamente al lettore (colui che sta nella realtà extratestuale), spingendolo a identificarsi con il personaggio Lettore. Celebre l'incipit, che accompagna chi legge direttamente *in medias res*, pur con le sembianze di scritto paratestuale: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto».³³

Al di là dei meccanismi soggiacenti all'architettura dell'opera, si considera qui una polemica con Angelo Guglielmi nata sulle pagine del mensile «Alfabeta» a poca distanza dalla pubblicazione del romanzo - occasione colta al volo da Calvino per riflettere sul significato dell'opera, ma anche sul peculiare rapporto tra editore, autore e lettore:

Il naturale destinatario e fruitore del «romanzesco» è il «lettore medio» che per questo ho voluto fosse il protagonista del *Viaggiatore*. Protagonista doppio, perché si scinde in un Lettore e in una Lettrice. Al primo non ho dato una caratterizzazione né dei gusti precisi: potrebb'essere un lettore occasionale ed eclettico. La seconda è una lettrice di vocazione, che sa spiegare le sue attese e i suoi rifiuti (formulati in termini meno intellettualistici possibile, anche se – anzi proprio perché – il linguaggio intellettuale va stringendo irrimediabilmente sul parlato quotidiano), sublimazione della «lettrice media» ma ben fiera del suo ruolo sociale di lettrice per passione disinteressata. È un ruolo sociale cui credo, e che è il presupposto del mio lavoro, non solo di questo libro.

È su questa destinazione al «lettore medio» che tu appunti il tuo a-fondo più

³² I. CALVINO, *Presentazione*, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. VI.

³³ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 3.

categorico, quando chiedi: «Non è che con Ludmilla [la Lettrice] Calvino, se pure inconsapevolmente, conduce un'opera di seduzione (di adulazione) verso il lettore medio, che poi è il vero lettore (e acquirente) del suo libro, prestandogli alcune delle straordinarie qualità della insuperabile Ludmilla?».

Di questo discorso la cosa che non mi va giù è il *se pure inconsapevolmente*. Come: inconsapevolmente? Se ho messo Lettore e Lettrice al centro del libro, sapevo quel che facevo. Né mi dimentico neanche per un minuto (dato che vivo di diritti d'autore) che il lettore è *acquirente*, che il libro è un oggetto che si vende sul mercato. Chi crede di poter prescindere dall'economicità dell'esistenza e da tutto ciò che essa comporta, non ha mai avuto il mio rispetto.³⁴

Nella replica alla recensione di Guglielmi, Calvino difende gli intenti dell'opera in quanto autore, ma anche (e soprattutto, in questo passo) in quanto editore. Costruire un intero romanzo sull'identificazione con il lettore - e giocare con i moduli narrativi in modo da lasciargli un margine d'azione - significa avere una profonda consapevolezza del ruolo della ricezione di un determinato testo: ancora una volta, l'editore-autore cerca un sodalizio con il pubblico, più che con la critica. In una lettera del 1964 a Germana Pescio Bottino, Calvino prende una posizione netta a riguardo: «non tocca a me dare l'imbeccata ai critici».³⁵ Nello stesso anno, così scrive a Carlo Alvarez: «buona regola, per cominciare: parlare di sé stesso il meno possibile: è il mondo visto con i tuoi occhi che deve interessare, non la tua persona».³⁶

Significativo, a questo proposito, il ricordo di Guido Davico Bonino (che nel 1961 è praticante presso l'ufficio stampa di casa Einaudi) sul *modus operandi* di Calvino, che gli insegna il mestiere di editore per ogni fase del lavoro, raccomandandogli di guardare sempre in primo luogo al lettore:

Dovevo imparare da lui il disegno, le immagini, il linguaggio per ognuna di queste funzioni. Disegno: In che collana esce? Quante righe hai? Quante ne vuoi riservare

³⁴ *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, a cura di Rossana Bossaglia, Milano, Bompiani, 1996, pp. 96-97.

³⁵ I. CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991, p. 479.

³⁶ *Ivi*, p. 483.

all'intreccio? Quante al suggerimento di lettura? [...] «Stai attento che noi non imponiamo mai un libro, ma lo proponiamo. Allo stesso modo, non lo giudichiamo mai, ma suggeriamo una delle tante strade per leggerlo. Non lasciarti mai andare a valutazioni. Tu, al massimo, indichi un percorso: e devi lasciar ben intendere che non è il solo, ma uno dei tanti. Il lettore affronta una prima volta il libro in poltrona, aprendo il giornale e scorrendo la colonnina pubblicitaria: le due, tre righe che trova sotto autore e titolo non devono assolutamente intimorirlo. Incuriosirlo, semmai: e, se possibile, metterlo a suo agio. Solo allora lo affronterà una seconda volta, stavolta in piedi, tra uno scaffale e l'altro del suo libraio. [...] Il lettore, in quel secondo approccio, che è delicatissimo, e di fondamentale importanza perché l'incontro volga a buon fine, è come al secondo appuntamento con una ragazza, con cui ha appena scambiato due battute in tram».³⁷

Come a sottintendere che il compito primario del buon editore sia occuparsi dei libri degli altri, ma non solo: renderli in primo luogo libri per gli altri.

I.3 I libri degli altri

In un'intervista a Marco D'Eramo, pubblicata nel 1979 sulla rivista «Mondoperaio», Calvino tira le somme di una lunga carriera editoriale:

A un certo punto mi sono trovato ad essere scrittore, ma abbastanza tardi: ho lavorato molto nell'editoria, nei momenti liberi scrivevo tanta di quella roba da cui poi venivano fuori dei libri, ma il massimo tempo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei. Ne sono contento, perché l'editoria è una cosa importante nell'Italia in cui viviamo e l'aver lavorato in un ambiente editoriale che è stato il modello per il resto dell'editoria italiana non è cosa da poco.³⁸

Ai "libri degli altri", dunque, Calvino dedica di fatto tutta la vita, anche quando il rapporto di collaborazione con Einaudi si allenta in forma di consulenza esterna. Ricorda Giulio Bollati:

³⁷ GUIDO DAVICO BONINO, *Alfabeta Einaudi. Scrittori e libri*, Milano, Garzanti, 2003, p. 61.

³⁸ *Album Calvino*, cit., p. 103.

«restò funzionario [redattore editoriale] fino al '56. Poi [...] assunse una posizione, tipicamente calviniana, di influente interno-esterno, di autorevole presente-assente, posizione che tenne fino alla crisi della casa editrice nell'83».³⁹

Nel 1959 viene fondata la rivista letteraria «Menabò», edita da Einaudi – quasi fosse una vera e propria collana - e co-diretta da Vittorini e Calvino. Come scrive Alberto Asor Rosa, essa diventa «l'organo più autorevole di questa tendenza a concepire il rinnovamento letterario in termini fortemente sperimentali e linguistici ma pur sempre nell'ambito di un'operazione culturale diffusa».⁴⁰ I fascicoli, che escono una o due volte l'anno, raggruppano testi letterari e saggi che presentano affinità tematiche. Si spazia da contributi di Pagliarani, Fortini, Ottieri, Sereni, ad autori della Neoavanguardia quali Eco e Sanguineti. Calvino vi pubblica interventi destinati a entrare nella storia della letteratura critica: *Il mare dell'oggettività* e *La sfida al labirinto*, attraverso i quali si apre un'intensa riflessione sul mestiere di scrivere.⁴¹

Il 1959 è anche l'anno del viaggio in America, finanziato da una borsa della Ford Foundation: di fondamentale importanza la corrispondenza con gli einaudiani, in particolare con Daniele Ponchiroli, e il diario tenuto durante l'esperienza oltreoceano, che dà spunti continui per scritti di costume, politica, attualità. Anche dagli Stati Uniti, Calvino continua a spendere del tempo per i libri degli altri, poiché «le scoperte del viaggiatore si mescolano al rendiconto puntuale delle visite alle case editrici americane e agli incontri con altri scrittori. Si deve a questo suo lavoro di scout se Einaudi prende a tradurre autori come Salinger, Bellow, Malamud, Styron, Purdy».⁴² Di quest'ultimo Calvino registra i pareri negativi espressi dagli editori americani; ma dopo averlo incontrato personalmente, così scrive ai colleghi:

Purdy vive per un anno, lasciato il lavoro, con una borsa della fondazione

³⁹ G. BOLLATI, *Calvino editore*, in *Calvino & l'editoria*, cit., p. 6.

⁴⁰ ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, tomo III, Torino, Einaudi, 2009, p. 494.

⁴¹ Rispettivamente apparsi nel «Menabò» n. 2 (1960) e n. 5 (1962).

⁴² *Album Calvino*, cit., p. 155.

Guggenheim e così ha potuto finire un romanzo, *The Nephew*, che ha consegnato oggi all'editore. [...] Purdy è un tipo molto patetico, di mezz'età grasso e grosso e dolce, biondo rossiccio e imberbe, vestito seriamente, una specie di Gadda senza isteria. [...] Parliamo tristemente della letteratura americana, soffocata dalle esigenze commerciali. Se non si scrive come vuole il New Yorker non si è pubblicati. [...] Non ci sono riviste dove pubblicare i racconti, non ci sono gruppi di scrittori, o almeno lui non fa parte di nessun gruppo. La buona letteratura in America è clandestina, è nei cassetti di autori sconosciuti.⁴³

Un giudizio forse meno indipendente dalla critica (ma comunque estremamente lucido) è dato anche su Salinger:

A tutti io domando di Salinger e tutti mi parlano di questo caso doloroso del più importante scrittore della generazione di mezzo che non scrive più. È ricoverato in un manicomio e le ultime cose che ha scritto sono racconti per il New Yorker, un po' il caso Fitzgerald della seconda metà del secolo. Penso dovremmo fare al più presto anche l'altro libro di Salinger, cioè le *Nine Stories*. Salinger ormai per l'America è una specie di classico.⁴⁴

Dai primi anni Sessanta, abbandona definitivamente Torino in favore di Roma e Parigi, frequentando comunque il capoluogo piemontese per impegni di lavoro in casa editrice. Il Calvino di questi tempi è «internazionale, viaggiatore, matematico ed enciclopedico»,⁴⁵ nonché sempre più lontano dai dibattiti e dalle richieste di collaborazione.

Prima di rivolgere l'attenzione all'ultimo grande progetto editoriale affidatogli da Einaudi, merita un cenno il trattamento riservato da Calvino ai suoi stessi libri, dei quali è stato anche prefatore: memorabile, come esempio su tutti, l'introduzione che accompagna l'edizione del 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno*. La riflessione si snoda su due livelli intimamente connessi tra loro, un bilancio della letteratura del secondo dopoguerra e il peso dell'avervi fatto parte:

⁴³ I. CALVINO, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, cit., pp. 59-60.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Album Calvino*, cit., p. 176.

Questo romanzo è il primo che ho scritto; quasi posso dire la prima cosa che ho scritto, se si eccettuano pochi racconti. Che impressione mi fa, a riprenderlo in mano adesso? Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente da un clima generale d'un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. [...]

Questo romanzo è il primo che ho scritto. Che effetto mi fa, a rileggerlo adesso (Ora ho trovato il punto: questo rimorso. È di qui che devo cominciare la prefazione)? [...]

Questo romanzo è il primo che ho scritto. Come posso definirlo, ora, a riesaminarlo tanti anni dopo (Devo ricominciare da capo. M'ero cacciato in una direzione sbagliata: finivo per dimostrare che questo libro era nato da un'astuzia per sfuggire all'impegno; mentre invece, al contrario...)? Posso definirlo un esempio di «letteratura impegnata» nel senso più ricco e pieno della parola. [...]

Finché il primo libro non è scritto, si possiede quella libertà di cominciare che si può usare una sola volta nella vita, il primo libro già ti definisce mentre tu in realtà sei ancora lontano dall'esser definito; e questa definizione poi dovrai portartela dietro per la vita, cercando di darle conferma o approfondimento o correzione o smentita, ma mai più riuscendo a prescindere. [...]

Devo ancora ricominciare da capo la prefazione. Non ci siamo. Da quel che ho detto, parrebbe che scrivendo questo libro avessi tutto ben chiaro in testa: i motivi di polemica, gli avversari da battere, la poetica da sostenere... Invece, se tutto questo c'era, era ancora in uno stadio confuso e senza contorni. [...]

Questo romanzo è il primo che ho scritto, quasi la prima cosa che ho scritto. Cosa ne posso dire, oggi? Dirò questo: il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto.⁴⁶

Amelia Nigro osserva il carattere essenzialmente «bicorde» della prefazione calviniana, nella quale «la tensione argomentativa è spinta al massimo grado, e accade sovente che tale tensione esploda nello sdoppiamento del sé autoriale, trasformandosi in un agone concettuale tra due voci, due identità».⁴⁷ Eppure, tale opposizione pare venire meno considerando da un lato gli espedienti tipicamente narrativi del discorso (l'uso di figure retoriche quali l'anafora e la correzione), costruito come una metaprefazione; dall'altro, la volontà di far prevalere la voce

⁴⁶ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, volume 1, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1185-1202.

⁴⁷ AMELIA NIGRO, *Dalla parte dell'effimero. Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2007, p. 36.

critica su quella autoriale, in un delicato equilibrio tra alterità e identità che nel complesso sfumano l'una nell'altra.

Il rapporto problematico con il sé autoriale è un fatto marginale (ma mai assente) nell'affrontare i libri altrui: di segno nettamente diverso sono gli scritti dedicati alla collana Einaudi «Centopagine», la cui direzione viene affidata a Calvino. Il progetto, inaugurato nel 1971, lo impegna per diversi anni. Il quartino di presentazione che accompagna i primi quattro titoli è firmato da Calvino stesso:

«Centopagine» è una nuova collezione Einaudi di grandi narratori d'ogni tempo e paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient'affatto minore: il romanzo breve o il racconto lungo. Il nome della collezione non va preso alla lettera: ogni volume darà un romanzo compiuto e le pagine potranno essere anche centocinquanta o duecento, o magari solo novanta; più che sulla dimensione il criterio di scelta si baserà sull'intensità d'una lettura sostanziosa che possa trovare il proprio spazio anche nelle giornate meno distese della nostra vita quotidiana.⁴⁸

Il programma della collana è offrire al lettore «titoli dimenticati o rari», rispondendo a un «fondamentale bisogno di materie prime»: ⁴⁹ la selezione proposta rispecchia un criterio qualitativo ed è rivolta a un pubblico vasto. Alberto Cadioli legge i propositi di «Centopagine» alla luce di un importante antecedente: la «Biblioteca Romantica», collana Mondadori degli anni Trenta, sulla quale Calvino scrive un intervento in occasione del convegno *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre*, tenutosi nel 1981: «le novità della Biblioteca Romantica sono ricondotte da Calvino a due fondamentali: “le traduzioni venivano in gran parte affidate a scrittori noti”, la prima; “il lancio su un vasto mercato d'un tipo di libro che aveva caratteristiche quasi da

⁴⁸ I. CALVINO, *Saggi*, cit., p. 1718.

⁴⁹ *Ibidem*.

bibliofili”, la seconda». ⁵⁰ La funzione fondamentale della «Romantica» è dunque «dare una piattaforma, costruire delle fondamenta alla cultura letteraria, al fascino del grande romanzo, per gli italiani che s’affacciavano allora all’orizzonte della lettura». ⁵¹

Il taglio “romanzesco” dei «Centopagine» è inteso come una qualità del racconto: sebbene l’Ottocento sia il secolo più rappresentato nella collana, la vocazione della stessa è rivolta alla forma breve e alla produzione meno conosciuta dei grandi della letteratura mondiale. Calvino problematizza il genere, ma non si accosta alle idee destrutturanti tipiche della Neoavanguardia (guardata anzi con sospetto). Cadioli intravede a quest’altezza uno «spostamento dalla militanza culturale e politica, condotta attraverso l’editoria negli anni Cinquanta e Sessanta, a quella letteraria»; nella collana «la riflessione sulla teoria letteraria e la produzione creativa si intrecciano con l’attività editoriale in modo programmaticamente consapevole». ⁵² Calvino, infatti, attraverso le prefazioni, unisce «le tessere per comporre il mosaico di una *sua* idea di letteratura», ⁵³ idea che – pur aspirando a insegnare qualcosa - prende le distanze da ogni forma di elitarismo accademico. Il romanzesco, infatti, è soprattutto il terreno privilegiato d’incontro con il lettore, come risuona già evidente quindici anni prima nello scritto programmatico *Il midollo del leone*:

I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d’azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l’uomo attraversa e il modo in cui le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate. ⁵⁴

⁵⁰ A. CADIOLI, *Le “materie prime” dell’esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di “Centopagine”*, in *Calvino & l’editoria*, cit., p. 141.

⁵¹ *Ivi*, p. 142.

⁵² *Id.*, *Letterati editori*, cit., p. 174.

⁵³ *Id.*, *Le “materie prime” dell’esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di “Centopagine”*, in *Calvino & l’editoria*, cit., p. 128.

⁵⁴ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2017 (1980), p. 19.

Come la fiaba, il modo romanzesco replica archetipi antichissimi riconoscibili anche dal lettore meno fine. Il compito che Calvino si assume nei confronti del pubblico è fornire mezzi e percorsi per leggere le opere della collana alla luce di legami intertestuali o proiettandole nel contesto storico e umano.

Nel caso di *Cuore di Tenebra* di Conrad, ad esempio, si rintraccia l'essenza di antecedente letterario: «uscito al principio del secolo (1902) *Heart of Darkness* è un racconto che può ben definirsi profetico, perché ci introduce nel nodo dei problemi che dominerà la cultura occidentale del Novecento, e apre la strada alle innovazioni formali che sconvolgeranno le strutture narrative». ⁵⁵ Nell'introduzione a *L'uomo che corrompe Hadleyburg*, Twain è «un instancabile sperimentatore di congegni linguistici e retorici»; egli «segue procedimenti che non sono poi tanto dissimili da quelli dell'autore d'avanguardia che fa letteratura con la letteratura: basta mettergli in mano un testo scritto qualsiasi e lui si mette a giocarci finché non salta fuori un racconto». ⁵⁶ Nella nota a *Il padiglione delle dune* di Stevenson, si cerca d'individuare «non tanto il nucleo segreto del racconto [...] quanto il meccanismo che assicura la sua presa sul lettore», ovvero «il motivo del romanzesco puro, col tema [...] dell'inafferrabile congiura». ⁵⁷

In altre prefazioni è evidente il riferimento alla poetica sottesa ai romanzi calviniani degli anni Settanta: nella quarta per *Un romanzo politico*, Sterne è uno scrittore che costruisce i suoi testi «come scatole a sorpresa o trappole o ragnatele sospese sul vuoto [...] e la vera trovata è un'appendice in cui il testo viene discusso in un club e, riconosciuto come romanzo a chiave, viene sottoposto a una serie di tentativi d'interpretazione». ⁵⁸ O ancora, l'introduzione a *Ferragus*

⁵⁵ Quarta di copertina riportata in A. CADIOLI, *Le "materie prime" dell'esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di "Centopagine"*, in *Calvino & l'editoria*, cit., p. 150.

⁵⁶ I. CALVINO, *Saggi*, cit., pp. 994-995.

⁵⁷ Ivi, pp. 973-974.

⁵⁸ Quarta di copertina riportata in A. CADIOLI, *Letterati editori*, cit., p. 281.

di Balzac si apre con un'immagine – dai tratti peraltro intensamente poetici - che pare affine ai caratteri programmatici de *Le città invisibili*.⁵⁹

Far diventare romanzo una città: rappresentare i quartieri e le vie come personaggi dotati ognuno d'un carattere in opposizione con gli altri; evocare figure umane e situazioni come una vegetazione spontanea che germina sul selciato di queste o quelle vie, o come elementi di così drammatico contrasto con esse da provocare cataclismi a catena; far sì che in ogni mutevole momento la vera protagonista sia la città vivente, la sua continuità biologica, il mostro-Parigi.⁶⁰

Come osserva Cadioli, nel progetto «Centopagine» «si delinea esemplarmente il punto di vista di Calvino e si manifesta l'intreccio tra il critico, l'editore, lo scrittore [...] e si rivela ancora una volta la funzione di critico militante ricoperta dallo scrittore che, attraverso l'editoria, offre un proprio progetto letterario».⁶¹

I.4 Verso il Sudamerica

Nel fittissimo *Colloquio con Giulio Einaudi*, Severino Cesari chiede al fondatore della casa editrice torinese se nel percorso di Calvino fosse evidente il solco lasciato da Vittorini. Einaudi, dopo aver ribadito brevemente l'importanza di questo o quel collega, racconta immediatamente di

altre influenze, quelle parigine soprattutto. [...] Dopo il matrimonio con Chichita, è cresciuto il suo interesse per gli americani del Sud e gli scrittori di lingua spagnola: Onetti, Ferlosio, Cortázar, ad esempio, per non parlare di Borges. Gli piaceva Roland Barthes, gli piacevano i francesi dell'Oulipo, come Georges Perec, di cui ci aveva suggerito *La vita*

⁵⁹ Il romanzo di Calvino esce nel 1972; la nota introduttiva a Balzac è del 1973.

⁶⁰ I. CALVINO, *Saggi*, cit., p. 775.

⁶¹ A. CADIOLI, *Letterati editori*, cit., p. 274.

istruzioni per l'uso, da noi comprato, tradotto, e poi ceduto a Rizzoli.⁶²

Queste poche righe racchiudono le avvisaglie di un gusto letterario che in Calvino viene maturando a partire dalla fine degli anni Sessanta - e che non può prescindere dai fatti biografici: nel 1962 incontra a Parigi Esther Judith Singer (detta Chichita), traduttrice argentina, che sposa a Cuba due anni dopo; nel 1967 si trasferisce definitivamente con la famiglia a Parigi, pianificando di rimanervi cinque anni ma rientrando di fatto in Italia, a Roma, nel 1980. Si discuteranno in un secondo momento le notevoli influenze esercitate su Calvino dai contemporanei francesi dell'Oulipo e i legami tra questi e certa letteratura argentina; per quanto riguarda l'attenzione dedicata alle letterature sudamericane, è lo stesso Giulio Einaudi - nel corso del sopracitato *Colloquio* - a sottolineare il ruolo fondamentale delle segnalazioni di Calvino alla casa editrice («attraverso Chichita in particolare»)⁶³.

In un'intervista pubblicata nel 1984 da «L'Unità» con il significativo titolo *Scrittori esemplari, io vi odio tutti*, Calvino illustra per tratti essenziali la varietà del panorama letterario dell'America latina a partire dagli anni Cinquanta, soprattutto dal punto di vista della ricezione - talvolta generalmente europea, più spesso personale e tipicamente calviniana - degli scrittori sudamericani. «Nell'allargamento del panorama letterario internazionale che si è verificato negli anni 50, la letteratura latinoamericana ha avuto un posto molto importante»: ⁶⁴ il riferimento immediato è a Borges e al successo dei suoi racconti in Francia, in Italia e in Spagna, in contrapposizione ad autori percepiti come meno «complessi» quali Jorge Amado e Icaza. La polemica suggerita dal titolo dell'intervista è rivolta al «tipo di scrittore che diventa un personaggio ufficiale», «politicamente rappresentativo ed esemplare»: Calvino guarda con sospetto soprattutto a Pablo Neruda (definito tuttavia un «simpatico tipo di trombone») ⁶⁵ e a

⁶² S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., p. 82.

⁶³ Ivi, p. 186.

⁶⁴ I. CALVINO, *Scrittori esemplari, io vi odio tutti*, in «L'Unità», 20 settembre 1984, p. 11.

⁶⁵ ID., *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p. 315.

Miguel Angel Asturias, poeti consacrati già in vita da un'ampia risonanza politica e di pubblico. Riguardo la letteratura cubana, l'apprezzamento è rivolto a Lezama Lima e Calvert Casey; e in altre sedi, nota Luigi Marfè, anche a Norberto Fuentes, paragonato a Beppe Fenoglio «per il realismo picaresco e antieroico, con la spietata autoironia che viene naturale quando si vive alla presenza continua della morte».⁶⁶

Significativo, tra le letture sudamericane di Calvino, anche il nome dell'uruguayano Felisberto Hernández, che per il racconto *Las Hortensias* è accostato a Tommaso Landolfi. Nella prefazione all'edizione einaudiana della raccolta *Nessuno accendeva le lampade*, Calvino loda nello stile di Hernández «la resa della fisicità degli oggetti e delle persone»; «il procedimento con cui questi racconti si vanno costruendo, allacciando un motivo all'altro come in una composizione musicale»; ma anche il modo di «allestire all'interno del racconto strani giochi di cui egli stabilisce ogni volta le regole, la soluzione che egli trova per dare una struttura narrativa classica all'automatismo quasi onirico della sua immaginazione».⁶⁷ Nell'opera poetica del messicano Octavio Paz, Calvino rintraccia «una fluidità lussureggiante, barocca e poi simbolista, d'una tradizione ispanica e ispano-americana», e allo stesso tempo l'apertura verso «l'orizzonte della poesia mondiale contemporanea, dalla grande rivoluzione nell'uso della mente e del linguaggio che è l'eredità di Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire e poi del surrealismo».⁶⁸

È tuttavia all'Argentina e ai suoi autori che Calvino guarda con maggiore interesse, come egli stesso dichiara nella sopracitata intervista:

Degli argentini, per esempio, io amo molto il cosmopolitismo. La mia bestia nera è il nazionalismo, se c'è una cosa che io odio è il nazionalismo che addirittura detesto quando diventa populismo. Quello che mi interessa è il loro spirito internazionale. [...] L'Argentina è il paese che io conosco meglio.

⁶⁶ LUIGI MARFÈ, *Il sapore del Messico e altre cose. Italo Calvino e le letterature iberiche*, in «Artifara», n. 5, 2005, http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista5/testi/CALVINO.asp#_ftn40 (02/01/2020).

⁶⁷ I. CALVINO, *Saggi*, cit., pp. 1322-1323.

⁶⁸ Ivi, p. 1384.

Di Ernesto Sabato loda l'impegno a favore dei *desaparecidos*; di Osvaldo Soriano «la satira della stupidità peronista»;⁶⁹ nel risvolto a *Il bacio della donna ragno* di Manuel Puig, «è lodata invece la suspense che non si scioglie fino all'ultimo, l'esibizione senza snobismo del *kitsch* cinematografico e il dialogo tra il protagonista omosessuale e il *guerrillero* suo compagno di cella».⁷⁰ Buono anche il giudizio dato a *Los siete locos* di Roberto Arlt: consultando le carte editoriali manoscritte, Sara Carini nota che «il testo è avvincente e convince Calvino, che ne ricorda il successo avuto in Argentina, ma vista la situazione politica italiana nel 1961 il testo potrebbe risultare inadeguato al lettore italiano, di conseguenza meglio non tradurlo».⁷¹ Come segnala anche Marfè - «non sempre le lettere editoriali confermano i giudizi positivi dispensati in pubblico», come nel caso dei racconti di Adolfo Bioy Casares. «Nel 1973, ad esempio, l'intrigo metafisico di *Dormir al sol* è giudicato rudimentale e sgangherato e la comicità da commedia; la pubblicazione è caldeggiata soprattutto per rilevare i lavori precedenti: *La invención de Morel* e *Diario de la guerra del cerdo*».⁷²

Negli scritti privati, oltre alle stroncature, si rilevano rapporti di stima e amicizia: uno su tutti quello che lega Calvino a Silvina Ocampo - testimoniato da una lettera del 1971, nella quale è annunciata l'approvazione da parte della casa Einaudi per la pubblicazione di un'antologia di racconti⁷³ della scrittrice argentina: «Leggerti è stato un grande piacere per me; fare la scelta è stato difficile perché a un certo punto ero talmente entrato nel tuo mondo che mi dispiaceva rinunciare a questo o a quel racconto: uno si aggancia all'altro e anche la ripetizione dei motivi

⁶⁹ I. CALVINO, *Scrittori esemplari, io vi odio tutti*, cit., p. 11.

⁷⁰ L. MARFÈ, *Il sapore del Messico e altre cose. Italo Calvino e le letterature iberiche*, cit.

⁷¹ SARA CARINI, *Le cose ispanoamericane. Italo Calvino lettore editoriale degli scrittori sudamericani*, in «Rassegna iberistica», 2019, 42 (111), p. 96.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Pubblicata con il titolo *I giorni della notte* nel 1976.

ha un senso e un valore». ⁷⁴ Alla medesima autrice Calvino dedica, per l'edizione italiana dei racconti di *Porfiria*, una prefazione dalle tinte quasi liriche:

Mi sentii trasparente, di una trasparenza definitivamente dolorosa e oscura: questa frase (dal *Diario di Porfiria*) rende bene il senso del mondo di Silvina Ocampo: un mondo che lo sguardo percorre nella precisa nitidezza di contorni della sua superficie – persone voci oggetti inconfondibili come se li conoscessimo da sempre – e che subito attraversa rivelando lo spalancarsi d'uno spessore di tenebre sconfinite. ⁷⁵

Similmente alla nota su persone e cose che animano i racconti di Hernández, anche nella lettura di *Porfiria* Calvino si sofferma sugli oggetti, «che non sono meno importanti dei personaggi umani: definiscono una società, articolano un linguaggio, indicano agli esseri viventi i sentieri della morte»; nella loro concretezza «prende forma la metafisica di Silvina, quel gioco di scambi tra passato e futuro, memoria e preveggenza». ⁷⁶

Attraverso il ruolo mediatore di Calvino («dovuto ai contatti con il campo letterario ispanoamericano e alla fiducia di cui gode in casa editrice», ⁷⁷ sottolinea Carini) innumerevoli testi di autori argentini vengono tradotti, pubblicati e diffusi in Italia a partire dagli anni Cinquanta. Tali testi sono spesso filtrati, in primo luogo, dalle traduzioni per l'editoria francese, come lascia intendere Calvino nell'intervista a «L'Unità»:

Mi ricordo un numero di «Temps modernes» in cui c'erano dei racconti di Borges e fu il poeta Sergio Solmi il primo a dire che c'era in giro uno scrittore straordinario che valeva la pena di leggere. Io allora lavoravo presso Einaudi e lo lessi in francese, perché non conoscevo ancora lo spagnolo. Franco Lucentini fu il primo traduttore di Borges. In seguito, nel '61, feci parte della giuria del Premio Internazionale degli Editori di Formentor. Proprio noi della delegazione italiana proponemmo Borges. Fu Moravia a presentarlo con bellissime parole ed il premio venne assegnato ex aequo fra lui e Beckett. [...] I diritti per

⁷⁴ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1101.

⁷⁵ *Id.*, *Saggi*, cit., pp. 1356-1357.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 1358-1359.

⁷⁷ SARA CARINI, *Le cose ispanoamericane. Italo Calvino lettore editoriale degli scrittori sudamericani*, cit., p. 98.

Cortázar li prese Einaudi. Forse fu la stessa traduttrice [Flaviarosa Nicoletti Rossini] a proporlo. In seguito io sposai un'argentina e così a poco a poco mi sono accorto di capire lo spagnolo e di poterlo leggere. Sono diventato amico di tanti di loro, a cominciare da Julio Cortázar.⁷⁸

Sia il lavoro all'Einaudi, dunque, sia i casi fortuiti della vita (il matrimonio, la residenza parigina) hanno permesso a Calvino di entrare in contatto diretto con due tra i più grandi autori argentini di sempre. Come spesso accade nel gioco di richiami e corrispondenze tra letterature che parlano lingue diverse, l'incontro con Borges e con i francesi dell'Oulipo è un avvenimento fondamentale, seppur calato in un più ampio contesto di ripensamento di forme e modi della narrativa, che accomuna parte delle riflessioni teoriche di Calvino e Cortázar – e, conseguentemente, gli esiti concreti di tali idee nella pagina letteraria.

⁷⁸ I. CALVINO, *Scrittori esemplari, io vi odio tutti*, cit., p. 11.

CAPITOLO SECONDO

SFIDARE IL LABIRINTO

II.1 Poetica dell'impegno

Julio Cortázar, in una fotografia del 1982,¹ è seduto a un tavolino da campeggio occupato in gran parte da una macchina da scrivere di colore chiaro. L'argentino guarda il vetro della camera come se fosse appena stata richiamata la sua attenzione; il volto, ritratto di tre quarti, è seminascosto dalla barba lunga e folta: ci si accorge appena della curvatura così caratteristica degli occhi. La didascalia della foto recita ironicamente: *regard annonçant une découverte scientifique d'importance*. In quello scatto, Cortázar si trova in un'area di sosta dell'autostrada Parigi-Marsiglia con la compagna Carol Dunlop; entrambi sanno di essere gravemente malati e progettano la loro ultima avventura insieme: un "viaggio atemporale", durato più di un mese, a bordo di un furgone Volkswagen lungo gli ottocento chilometri dell'*autoroute* che taglia a metà la Francia. Lo scopo è sovvertire l'idea stessa di autostrada – intesa nell'ovvia accezione di via da percorrere più velocemente possibile per arrivare a destinazione – poiché il gioco prevede di fermarsi a tutte le aree di sosta e tenere uno scrupoloso diario di bordo, pubblicato nel 1983. Carol Dunlop muore l'autunno successivo, Cortázar il 12 febbraio 1984.

In Italia, due giorni dopo, Calvino gli dedica un intenso scritto commemorativo uscito sulle pagine di «La Repubblica»:

¹ Fonte iconografica in CAROL DUNLOP, J. CORTAZAR, *Les autonantes de la cosmoroute ou un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard, 1983 (Barcelona 1983), p. 118.

Julio Cortázar aveva quasi settant'anni ma nessuno, vedendolo, l'avrebbe detto, perché aveva un fisico d'inverosimile giovinezza, alto quasi due metri, una folta capigliatura che non incanutiva. [...] Ma era soprattutto lo spirito, ilare e gentile e caloroso, ad animare la sua figura fino all'ultimo. Viveva a Parigi da più di trent'anni, ed è dalla capitale francese che (com'è accaduto a molti argentini espatriati) si era imposto come scrittore di primo piano in patria e quasi contemporaneamente su scala internazionale. [...] Più che un esilio politico, la ricerca d'una più libera atmosfera intellettuale era stata la prima ragione del distacco di Cortázar dall'Argentina all'epoca del primo peronismo; ma le motivazioni politiche s'accumularono in seguito, con l'avvento di regimi militari sempre più sanguinari. [...] Il più deciso investimento nelle ragioni della politica avvenne per Cortázar su un altro teatro geografico, quello dell'America centrale.² [...]

La mia amicizia con lui si situa nel periodo precedente a questa fase; sono però sicuro che se la determinazione del militante gli faceva dire e scrivere anche cose in cui il suo accento era poco riconoscibile, la sua buona fede, il suo disinteresse, la sua modestia sono fuori discussione. Il ruolo ufficiale rappresentativo in cui ogni potere politico cerca d'usare gli scrittori non è riuscito a offuscare la sua vera immagine.³

Nel delineare un meticoloso ritratto dell'amico scomparso, Calvino ne sottolinea le distanze dalla risma di letterati «politicamente rappresentativi ed esemplari»⁴ dei quali diffidare, definiti nella già citata intervista, rilasciata peraltro pochi mesi dopo.

L'impegno politico subentra come fatto essenziale nella biografia dei due scrittori in fasi differenti. Per Calvino è un dato legato all'esordio e ai primi vent'anni di carriera editoriale e autoriale: egli diventa ben presto una delle figure di spicco del panorama culturale italiano (e non solo). La sua visibilità è accresciuta dalla collaborazione con «L'Unità», dai premi letterari, dalla militanza nel PCI⁵ e dall'ormai consolidato ruolo di consulente presso Einaudi; partecipa a numerosissimi dibattiti sulle pagine dei più importanti quotidiani nazionali, tiene cicli di

² La rivoluzione castrista e quella sandinista, che portano alla caduta dei regimi dittatoriali di Cuba e Nicaragua.

³ I. CALVINO, *Saggi*, cit., pp. 1305-1307.

⁴ ID., *Scrittori esemplari, io vi odio tutti*, cit., p. 11.

⁵ La segreteria del Partito Comunista lo nomina nel 1956 membro della Commissione culturale nazionale; dissidi interni al partito riguardanti i fatti d'Ungheria costituiscono per Calvino la spinta decisiva alle dimissioni (agosto 1957).

conferenze, si impegna in continui interventi teorici. E tuttavia, la notorietà (che gli porta continue «richieste, una più allettante dell'altra come compenso e risonanza»)⁶ provoca una crescente volontà di distacco dalle occasioni pubbliche:

l'esempio di altri scrittori più versatili e fecondi che a momenti mi dà il desiderio d'imitarli ma poi finisce invece per ridarmi il piacere di stare zitto pur di non assomigliare a loro, il desiderio di raccogliermi per pensare al "libro" e nello stesso tempo il sospetto che solo mettendosi a scrivere qualunque cosa anche "alla giornata" si finisce per scrivere ciò che rimane – insomma, succede che non scrivo né per i giornali, né per le occasioni esterne né per me stesso [lettera a Emilio Cecchi, 3 novembre 1961].⁷

Nel gennaio 1965, rispondendo a Silvio Guarnieri, Calvino afferma stancamente: «in questi tempi in cui tutti pontificano, la mia unica soddisfazione è stare zitto».⁸ Nel 1966, dopo la scomparsa di Vittorini, la sua posizione nei confronti dell'attualità muta definitivamente; subentra una presa di distanza dai dibattiti e, più generalmente, dal mondo.⁹ Dal 1967 al 1980 si trasferisce a Parigi e, pur continuando a viaggiare regolarmente e a collaborare con Einaudi, lavora perlopiù isolato nel suo studio. Nonostante l'allontanamento dall'Italia e dai dibattiti, l'occhio vigile di Calvino non smette di sorvegliare gli eventi: la sua firma compare sotto articoli che riflettono su questioni ambientali (*Un deserto in più*), sullo stragismo degli anni di piombo (*Non possono smettere di colpire, Del mantenere la calma*), su fatti di cronaca quali il massacro del Circeo (*Delitto in Europa*).¹⁰

⁶ *Cronologia* in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, volume 1, cit., p. XXIX.

⁷ *Ibidem*.

⁸ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 810.

⁹ Proprio in seguito alla morte di Vittorini, così si pronuncia Calvino: «Una vocazione da topo di biblioteca che prima non avevo mai potuto seguire [...] adesso ha preso il sopravvento, con mia piena soddisfazione, devo dire. Non che sia diminuito il mio interesse per quello che succede, ma non sento più la spinta ad esserci in mezzo in prima persona» (I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, volume 1, cit., p. XXXII).

¹⁰ Gli articoli menzionati sono tratti dalla sezione *Cronache planetarie, cronache italiane*, in I. CALVINO, *Saggi*, cit., p. 2249.

Per Cortázar il tempo della vita bonaerense e delle prime prove letterarie scorre lontano dalle tensioni politiche, comunque presenti in sottofondo, come indica la rinuncia alla cattedra di letteratura francese all'Universidad de Cuyo per divergenze con il populismo peronista. Giulia Zavagna sottolinea che questo gli è insopportabile più per motivi estetici che politici: «stavo affogando in un peronismo che ero incapace di comprendere allora, quando un altoparlante sotto casa mi impediva di ascoltare i quartetti di Béla Bartók».¹¹ Un atteggiamento sprezzante, venato di dandysmo, che non viene peraltro mai nascosto negli scritti e nelle interviste in retrospettiva:

Dal 1946 al 1954 vita *porteña*, solitaria e indipendente; [...] amico di uno strettissimo numero di persone, melomane e lettore per interesse giornate, cinefilo, piccolo borghese estraneo a tutto quanto fosse al di là della sfera estetica. Traduttore pubblico nazionale. Grande funzione per una vita come era allora la mia, egoisticamente solitaria e indipendente.¹²

Prima di trasferirsi definitivamente a Parigi, nel 1951, è dunque prevalentemente insegnante e traduttore; pubblica alcuni racconti e articoli critici in riviste come «Sur» e «Los Anales de Buenos Aires», dirette rispettivamente da Victoria Ocampo e Jorge Luis Borges. Con lo pseudonimo di Julio Denis, licenzia un articolo su Rimbaud che è occasione di riflessione sulle letture giovanili della classe media argentina:

Eravamo molto snob, anche se in molti ce ne rendemmo conto assai più tardi. Leggevamo poco gli scrittori argentini e ci interessavano quasi esclusivamente la letteratura inglese e quella francese; sussidiariamente, quella italiana, quella nordamericana e la tedesca. [...] Eravamo molto affascinati dagli scrittori inglesi e francesi, fino a che a un certo punto – fra i 25 e il 30 anni – non scoprimmo bruscamente la nostra tradizione.¹³

¹¹ J. CORTÁZAR, *Così violentemente dolce. Lettere politiche*, trad. it. di Giulia Zavagna, Roma, SUR, 2015, p. 130.

¹² ID., *Cronologia*, in *Storie di cronopios e di famas*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 2011 (Buenos Aires 1962), p. XIII.

¹³ *Ibidem*.

La scoperta di tale tradizione, intesa come di un modo sudamericano autoctono di fare e leggere la letteratura, si acuisce drammaticamente anche in seguito alle vicende politiche che flagellano l'America latina a partire dagli anni Cinquanta. Cortázar segue da Parigi giorno per giorno le vicende della Rivoluzione cubana e successivamente viene invitato all'Avana nel 1963 come membro della giuria del premio letterario *Casa de las Américas*. Lì ha occasione di vedere con i propri occhi la situazione postrivoluzionaria, sostenuta di fatto per lunghi anni e attraverso molti viaggi: «tutti gli intellettuali e gli artisti sono con Fidel Castro fino al collo, lavorano come pazzi, contribuiscono all'alfabetizzazione [...] e vanno nelle campagne a vedere che problemi ci sono. Devo ammettere che mi sento vecchio, rinsecchito, *francese* in confronto a loro». ¹⁴ Da questo momento avverte la necessità di un forte impegno politico maturato in quanto scrittore:

è chiaro che non sono il Che Guevara, non ti parlo di prendere parte alla guerriglia, ma di fare un'operazione analoga restando sempre (e questo è il problema) nel territorio della poesia, della letteratura, delle uniche cose che so fare. Cuba è stata per me come una via di Damasco senza un conflitto visibile, poiché mi rendo conto ora che già camminavo da tempo a modo mio lungo quella strada. ¹⁵

I nomi di Cortázar e Calvino figurano tra i firmatari della lettera collettiva indirizzata a Fidel Castro sull'affare Padilla, ¹⁶ che segna l'allontanamento definitivo dalla Rivoluzione cubana di tanti intellettuali di sinistra; entrambi sottoscrivono anche la lettera, pubblicata dalla «New York Review of Books», che denuncia l'arresto di Luciano Rincón da parte del regime franchista. ¹⁷ Negli anni Settanta, conseguentemente alla dittatura di Videla in Argentina, l'esilio

¹⁴ J. CORTÁZAR, *Così violentemente dolce. Lettere politiche*, cit., p. 13.

¹⁵ Ivi, p. 47.

¹⁶ Ivi, pp. 94-95. La poesia di Heberto Padilla, dopo una fase iniziale di appoggio alla causa, è fortemente critica nei confronti del regime castrista instaurato dopo la Rivoluzione. Egli viene incarcerato e costretto all'abiura.

¹⁷ Ivi, pp. 109-110.

volontario di Cortázar in Europa diviene forzato. In una lettera alla sorella Ofelia, che gli chiede di farle visita a Buenos Aires in occasione del compleanno della madre, egli replica:

credo che capirai che per il momento è assolutamente impossibile per me venire in Argentina. La ragione è molto semplice: ho detto e dico cose che hanno troppa visibilità sui media ufficiali, e che data la piega che ha preso la politica in questo periodo, mi creerebbero una situazione insopportabile, per non dire pericolosa. La mia fede nell'Argentina non è cambiata. [...] Viviamo in tempi terribili, ed è necessario muoversi con la maggiore intelligenza possibile di fronte all'esplosione di odio e violenza. Ma il sole tornerà a sorgere, vedrai.¹⁸

Nella scrittura l'esilio si traduce con una grande consapevolezza della propria voce e con l'appoggio di «tutte le forme intelligenti di lotta»: «ci sono altre cose da scrivere e da fare, in quanto scrittori esiliati, naturalmente, ma con l'accento sulla parola scrittori».¹⁹ La purezza d'intenti che Calvino intravede nell'impegno politico di Cortázar sembra avvalorata da interventi teorici dell'argentino, che si definisce lontano da atteggiamenti di «demagogia letteraria» e dal «paternalismo di chi crede di essere il pastore spirituale del proprio popolo»;²⁰ egli non intende mai passivamente il ruolo del lettore nel farsi di una letteratura che possa essere senza contraddizioni un fatto estetico – dunque finzione - con una certa carica di responsabilità civile. Efficace, a tal proposito, l'idea di un impegno che diventa irrinunciabile, quasi obbligato, come la resa alla deflagrazione dei generi letterari:

a un certo punto gli intellettuali avvertirono non solo che i generi non avevano più senso in quanto tali, visto che alcune delle opere più importanti del nostro tempo facevano tabula rasa di ogni convenzione in materia (basta pensare a James Joyce o a Marcel Duchamp), ma che il loro stesso concetto di intellettuale si rompeva in mille pezzi nell'impatto con una realtà quotidiana che non consentiva più un atteggiamento presciente

¹⁸ Ivi, pp. 152-153.

¹⁹ J. CORTÁZAR, *Del racconto e dintorni*, cit., pp. 132-133.

²⁰ Ivi, p. 143.

o aulico, ma che si situava pienamente al centro del laboratorio intellettuale dello scrittore o dell'artista, imponendogli una partecipazione e un contatto. [...] In questo momento non si può scrivere senza quella partecipazione, che è responsabilità e obbligo, e solo le opere che la riassumano, per quanto di pura immaginazione, per quanto inventino l'infinita gamma ludica di cui sono capaci i poeti e i romanzieri, [...] solo quelle opere conterranno in qualche indicibile modo quel tremito, quella presenza, quell'atmosfera che le rende riconoscibili e imprescindibili, che risveglia nel lettore un sentimento di contatto e vicinanza.²¹

La maggioranza dei lettori, secondo Cortázar, è sempre più esigente: «la lettura letteraria deve colmare allo stesso tempo una profonda necessità ludica e una preoccupazione immediata per un'identità autentica».²²

Nello stesso anno in cui viene pubblicato il sopracitato intervento (nella rivista statunitense «Books Abroad», con il titolo *The present state of fiction in Latin America*, 1976), Calvino è interrogato in una conferenza presso l'Amherst College (Massachusetts) sugli *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, tema su cui l'autore, per sua stessa dichiarazione, non scriveva «da parecchi anni».²³ Pur in un contesto diverso da quello discusso da Cortázar, Calvino riflette con amarezza sul contraddittorio rapporto tra politica e letteratura, con la premessa che la sua generazione, in Italia, «potrebbe essere definita come quella che ha cominciato a occuparsi di letteratura e politica allo stesso tempo».²⁴ Le considerazioni di Calvino si possono avvicinare senza forzatura a quelle di Cortázar, soprattutto nel riferimento alle letterature messe a tacere dal potere politico: negli anni Settanta l'avvicinarsi di regimi dittatoriali in America latina è ormai sotto gli occhi di tutti.²⁵

Questo è il paradosso del potere della letteratura: sembra che solo dove la letteratura

²¹ Ivi, pp. 114-115.

²² Ivi, p. 138.

²³ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 347.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Sulle pagine de «Il Giorno» Calvino mostra sgomento per l'arresto dell'uruguayano Juan Carlos Onetti: «parlarne è l'unico mezzo per cercare di strapparne dai suoi persecutori» (I. CALVINO, *Saggi*, cit., p. 2251).

è perseguitata essa mostra i suoi veri poteri, sfidando l'autorità, mentre nella nostra società permissiva essa sente d'essere usata solo per creare un qualche gradevole contrasto, in una generale inflazione verbale. [...] Dove gli scrittori sono perseguitati ciò significa che non solo la letteratura è perseguitata ma sono vietati anche molti altri tipi di discorso e di pensiero (e di pensiero politico innanzitutto). La narrativa, la poesia, la critica letteraria acquistano in quei paesi uno speciale peso specifico politico in quanto danno una voce a tutti coloro che sono senza voce. [...] Ciò che è in questione è il rapporto tra il messaggio letterario e la società, o più precisamente tra il messaggio e la possibile creazione d'una società che lo riceva. Questa è la relazione che conta, non quella con l'autorità politica. [...] La letteratura è uno degli strumenti di autoconsapevolezza d'una società, non certo il solo, ma uno strumento essenziale perché le sue origini sono connesse alle origini di vari tipi di conoscenza, di vari codici e di varie forme del pensiero critico.²⁶

Nell'uso della letteratura che Calvino definisce "giusto", si produce dunque

la capacità d'imporre modelli di linguaggio, di visione, d'immaginazione, di lavoro mentale, [...] la creazione di quel genere di modelli-valori che sono al tempo stesso estetici ed etici, essenziali in ogni progetto d'azione. Ecco dunque che dopo aver escluso la pedagogia politica dalle funzioni letterarie, mi ritrovo ad affermare che credo in un tipo d'educazione attraverso la letteratura, un tipo d'educazione che può dare i suoi frutti solo se è difficile e indiretta, se implica l'arduo raggiungimento di un rigore letterario.²⁷

Anche nel discorso calviniano, dunque, il destinatario di tale letteratura – che può, se non insegnare, almeno indicare una certa via da seguire – svolge un ruolo di primo piano, perché in ogni libro «c'è una parte che è dell'autore e una parte che è opera anonima e collettiva».²⁸ L'attenzione che Calvino rivolge al suo pubblico, ospite fisso delle riflessioni teoriche, sembra dialogare con l'analogo atteggiamento di Cortázar: «quando la Giunta di Pinochet bruciò migliaia di libri per le strade di Santiago, stava bruciando molto più che romanzi e poesie; alla sua sinistra

²⁶ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 353.

²⁷ Ivi, p. 355.

²⁸ Ivi, p. 356.

maniera, mandava al rogo i lettori di quei libri e coloro che li avevano scritti».²⁹ Dovere dello scrittore nei confronti del proprio pubblico è per Calvino dare all'uomo «la sensibilità, lo scatto morale, il peso della parola, il modo in cui dovrà guardarsi intorno nel mondo; quelle cose insomma che solo la poesia – e non per esempio la filosofia o la politica – può insegnare»;³⁰ e per Cortázar «dare al lettore il massimo di possibilità di moltiplicare la propria informazione, [...] una letteratura che sia valida come letteratura e allo stesso tempo contenga, quando è il momento o quando lo scrittore decide, un messaggio che non sia esclusivamente letterario».³¹

Se da un lato è sottolineata la necessità di parteggiare e compromettersi, entrambi mettono tuttavia in guardia da un certo modo di fare letteratura impegnata che per Calvino, già al tempo del programmatico *Il midollo del leone*, si riconosce negli scrittori che «imita[no] dall'esterno le operazioni del dirigente politico e sindacale», ripetendone il procedimento «non nella realtà ma sulla carta [...] e s'illudono di dar lezioni, di compiere un'opera che valga in qualche modo quella che il politico compie davvero»;³² per Cortázar,

lo scrittore che si considera impegnato, nel senso che scrive solamente del tema del suo impegno, o è un cattivo scrittore o è un buono scrittore che smetterà di esserlo perché si sta limitando, sta chiudendo totalmente il campo della letteratura per concentrarsi esclusivamente su un lavoro che i saggisti, i critici e i giornalisti svolgerebbero probabilmente meglio di lui.³³

La considerazione che si staglia sullo sfondo è evidente per l'uno e per l'altro: l'impegno politico è un fatto imprescindibile, ma senza dimenticare che lo scrittore – di fronte alla pagina bianca - deve pur sempre occuparsi di finzioni. Ricordare la poetica che deriva da tale impegno è tuttavia fondamentale per riflettere sulla forte vocazione di Calvino e di Cortázar per la

²⁹ J. CORTÁZAR, *Del racconto e dintorni*, cit., p. 142.

³⁰ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 5.

³¹ J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura, Berkeley 1980*, cit., p. 19.

³² I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 17.

³³ J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura, Berkeley 1980*, cit., p. 18.

letteratura fantastica, che non è mai conseguenza di disinteresse per il mondo: i moduli della finzione, nei due autori, sono impiegati sapientemente per smascherarne le storture.

II.2 Fantastico necessario: la lezione di Borges

La categoria del fantastico, intesa come strumento d'indagine del reale, è un fatto costitutivo della letteratura di ogni luogo ed epoca. Nel 1970, Tzvetan Todorov, formatosi sulle rigorose opere dei formalisti russi, la sistematizza nel contesto del romanzo dell'Ottocento, nel saggio *Introduction à la littérature fantastique*. «Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali di fronte a un avvenimento apparentemente sovranaturale»: ³⁴ dato un evento che non si può spiegare con le regole che governano il mondo al quale apparteniamo, chi percepisce tale fatto può accettare che si tratti di un prodotto dell'immaginazione oppure riconoscerlo come parte integrante di una realtà il cui funzionamento è mosso da leggi ignote.

Per Calvino l'occasione di riflettere sui contenuti dell'*Introduction à la littérature fantastique* si presenta nel corso di un'inchiesta, pubblicata da «Le Monde», svolta nell'ambito dell'uscita del testo di Todorov. Pur ritenendo tale studio «molto preciso e molto ricco di suggestioni», ³⁵ Calvino precisa che il senso del fantastico non si può intendere in modo univoco, bensì cambia a seconda del contesto letterario e della ricezione:

Nel linguaggio letterario francese attuale il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso) deve *credere* a ciò che legge, accettare d'essere colto da un'emozione quasi fisiologica. [...] In italiano, i termini *fantasia* e *fantastico* non implicano affatto questo tuffo del lettore nella corrente emozionale del testo;

³⁴ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1983 (Paris 1970), p. 28.

³⁵ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 263.

implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione di un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi dell'esperienza quotidiana. Così si può parlare del *fantastico* del Ventesimo secolo oppure del *fantastico* del Rinascimento.³⁶

Nel Novecento, osserva Calvino, l'uso del fantastico è spesso intellettuale: «come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo». Il termine implica che da parte del lettore vi sia «una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione di un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi dell'esperienza quotidiana».³⁷

Anche Cortázar ritiene che il fantastico sia una categoria fluida, che risente del contesto: in alcune letterature nazionali appare come una «manifestazione marginale», in quella inglese e americana è vitale, in Francia i lettori accettano il fantastico «solo di malavoglia e con difficoltà». La parvenza di sospetto mostrata da Calvino riguardo alle categorie proposte da Todorov diventa in Cortázar aperto scetticismo:

Per qualunque lettore sensibile, il fantastico in letteratura risulta chiaro in modo trasparente; ma è anche chiaro che, quando si tratta di definire questa percezione in termini logici, nascono dubbi e difficoltà che i critici di questo genere letterario non sono ancora riusciti a risolvere. Per molto tempo si è cercata una definizione del fantastico in letteratura; personalmente, non ne ho incontrato nessuna che mi soddisfi, e dicendo ciò includo tutto, dalle definizioni semplicemente psicologiche o psicanalitiche ai più recenti tentativi strutturalisti. C'è, per cominciare, un problema di vocabolario. Termini come meraviglioso, fantastico, strano, eccetera, cambiano di significato a seconda di chi li usa. [...] La sensazione del fantastico che giunge fino a noi attraverso un testo letterario è una sensazione che varia in maniera considerevole nel corso della storia e da una cultura all'altra.³⁸

³⁶ Ivi, p. 262.

³⁷ Ivi, p. 263.

³⁸ J. CORTÁZAR, *Del racconto e dintorni*, cit., pp. 88-89.

Al di là della struttura elaborata nell'*Introduction à la littérature fantastique*, è interesse di chi scrive trattenere l'idea che il fantastico introduca nel testo una forza motrice che produce uno slittamento del senso, e che il lettore abbia un ruolo fondamentale nell'interpretazione di elementi discordanti che si insinuano nella realtà più apparentemente ordinata, come avviene ne *La metamorfosi* di Kafka e ne *Il naso* di Gogol: questi racconti, pur non soddisfacendo tutte le condizioni indicate da Todorov, sono due esempi che anticipano buona parte della *fiction* novecentesca. Seguendo le indicazioni di Calvino e Cortázar, si intende il fantastico non tanto come genere letterario bensì come modo – categoria più ampia e flessibile nonché meno codificata – così come definito da Remo Ceserani:

Proprio perché di un modo si tratta, e non semplicemente di un genere letterario, esso si caratterizza per un ventaglio abbastanza ampio di procedimenti utilizzati e per un buon numero di temi trattati, nessuno forse esclusivo e peculiare, molti diffusi anche in altri modi e generi letterari.³⁹

Una delle declinazioni più peculiari del fantastico del secolo scorso è rappresentata dalle magistrali *fictiones* di Jorge Luis Borges: senza questo grandioso precedente, sia l'opera di Calvino che quella di Cortázar (e con loro molti autori che sono stati attratti nell'orbita borgesiana) avrebbero probabilmente avuto esiti sensibilmente diversi.

In questa sede ci si limita a indagare alcuni tratti dell'immensa produzione narrativa e teorica borgesiana. Domenico Porzio rappresenta l'opera come una forma della geometria solida, il tetraedro regolare:

Delle tre superfici triangolari ed equilatera una è la scrittura in versi di Borges, la seconda la sua scrittura narrativa, la terza la scrittura saggistica. La base è l'ironia che sostiene, costante e indispensabile l'intera costruzione letteraria. [...] La base ironica è inalienabile dalla comprensione di Borges, giacché al fondo del suo sistema letterario e

³⁹ REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 112.

fabulatorio egli pone un inconfutabile fede: la letteratura è un gioco. Borges scrivendo gioca, e sa di giocare. [...] Ciò che unisce l'una all'altra (ciò che smarrisce l'una nell'altra) le tre vocazioni della sua scrittura è la qualità stilistica della pagina: uno stile di evidente limpidezza.⁴⁰

Volendo applicare il discorso dei solidi a un'altra prospettiva, il fantastico di Borges – che si esprima in poesie, in racconti camuffati da articoli di giornale, in saggi che si piegano verso i modi del racconto – pare costituito essenzialmente da due facce: quella più visibile è regolare come una forma geometrica e soddisfa le leggi del mondo che tutti conosciamo, e si realizza in una scrittura cristallina e nell'ordine mentale che la organizza; l'altra faccia, caotica e irrazionale, sprofonda in strutture dilatabili all'infinito, e affiora nel testo attraverso immagini di specchi e labirinti, annoverate peraltro anche da Todorov come simulacri ricorrenti della letteratura fantastica. Cercando di circoscrivere le forme dell'immaginazione narrativa borgesiana, Porzio afferma:

Mescolando le immagini reali con la materia incoerente e vertiginosa di cui si compongono i sogni, Borges ha incontrato, e poi immerso nel suo planisfero, il mito del labirinto, simbolo millenario delle duplicazioni e degli smarrimenti, delle ripetizioni inesplicabili e cicliche e, perciò, specchio inquietante della nostra storia e dell'universo. Nel labirinto convergono le antiche e tenebrose paure dell'uomo contemporaneo, con le sue ansie, il suo estraniamento, la sua fragilità.⁴¹

Nelle *Finzioni* sono presenti tutte le ossessioni metafisiche di Borges: il labirinto, che prende la forma di una biblioteca totale che idealmente contiene tutto lo scibile (*La biblioteca di Babele*); gli specchi, disseminati in molti racconti come un dettaglio di poco conto, ma che insinuano il senso del perturbante e l'ambiguità del doppio (la narrazione di *Tlon, Uqbar, Orbis*

⁴⁰ DOMENICO PORZIO, *Jorge Luis Borges. Immagini e immaginazione*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985, p. 103.

⁴¹ Ivi, p. 122.

Tertius prende avvio proprio da un innocente commento del personaggio Bioy Casares, che così giustifica la presenza di uno specchio che sembra tendere il suo agguato da un corridoio: «gli specchi e la copula sono abominevoli, poiché moltiplicano il numero degli uomini»;⁴² la natura creatrice dei sogni, di cui è frutto l'uomo de *Le rovine circolari*; il tempo, «la mortificata copia dell'eternità che ha, forse, la funzione di memoria dell'universo».⁴³

L'ironia che regge il tetraedro dell'opera di Borges è uno strumento impiegato per rovesciare l'inquietudine di un mondo destabilizzato e inconoscibile, nel quale il plagio del falsario ha lo stesso valore di ciò che è comunemente considerato originale. Alan Pauls, autore di un denso saggio che cattura alcuni nuclei essenziali della vita e dell'opera del grande argentino, riferisce di una polemica tra Borges e Ramon Doll, che nel 1933 si scaglia contro la raccolta di saggi *Discussione*: «quegli articoli [...] appartengono al genere di letteratura parassitaria che consiste nel ripetere male ciò che gli altri hanno detto bene; o nel dare per inedito il *Don Chisciotte della Mancia* o il *Martin Fierro*, e riportare di queste opere pagine intere».⁴⁴ Borges, anziché respingere il giudizio, lo rovescia facendone un programma artistico. Questo, secondo Pauls, è il pretesto per la rappresentazione di plagio per eccellenza, il racconto che recensisce un inesistente *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. Egli, sostiene Borges:

non volle comporre un altro *Chisciotte* – ciò che è facile – ma *il Chisciotte*. Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale; il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes. [...] Menard, forse senza volerlo, ha arricchito mediante una tecnica nuova l'arte incerta e rudimentale della lettura: la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee.⁴⁵

⁴² JORGE LUIS BORGES, *Finzioni*, trad. it. di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 2014 (Buenos Aires 1944), p. 7.

⁴³ D. PORZIO, *Jorge Luis Borges. Immagini e immaginazione*, cit., p. 122.

⁴⁴ ALAN PAULS, *Fattore Borges*, trad. it. di Maria Nicola, Roma, SUR, 2016 (Barcelona 2004), pp. 107-108.

⁴⁵ J.L. BORGES, *Finzioni*, cit., pp. 40-46.

Il contesto che spinge Menard a riscrivere il *Chisciotte* è ovviamente mutato rispetto a quello di Cervantes: ciò è sufficiente a rendere l'operazione apprezzabile, tanto che il falso viene giudicato dal recensore Borges più originale del libro che vuole imitare. Il contesto stesso, dunque, è un elemento attivo che non si limita a delimitare il testo, ma lo crea. La narrativa borgesiana è dunque disseminata di «finzioni sulle finzioni»,⁴⁶ espediente portato al culmine in *L'accostamento ad Almotasim*, romanzo inesistente che viene recensito da Borges in modo impeccabile, esempio magistrale di quella che Doll giudicava letteratura parassitaria. Il libro è dunque la creazione del commento, e questo processo è definito da Pauls

il cuore della vertigine borgesiana. Prima/dopo, causa/effetto, primario/secondario, originale/derivato: tutte le categorie su cui riposa il senso comune, sconvolte da un vento strano, sconosciuto, sembrano essere messe d'un tratto a delirare, come avviene con gli anelli di Moebius e con le architetture impossibili di Escher.⁴⁷

Il fantastico borgesiano è raccontato nei termini formali della recensione o dell'articolo di giornale, che presuppongono che ciò di cui si sta parlando sia vero, ed è disseminato di indizi che portano a crederci; oppure, all'inverso, nella realtà supportata da un episodio apparentemente autobiografico, gli oggetti provenienti dal mondo creato da un'enciclopedia – gli *brönir* – vengono rinvenuti sulla terra e prefigurano l'invasione del reale da parte dell'immaginario: «allora spariranno dal pianeta l'inglese e il francese e il semplice spagnolo. Il mondo sarà Tlön».⁴⁸

Oltre ad aver fondato un fantastico paradossale, *Finzioni* getta altresì le basi di una scrittura perfetta, iperletteraria ed erudita: come nota Pauls, «contrariamente a Sabato, Castillo o Cortázar, figure che impersonano [...] l'ideale dello scrittore vicino, Borges sembra moltiplicare i segni della

⁴⁶ A. PAULS, *Fattore Borges*, cit., p. 127.

⁴⁷ Ivi, p. 123.

⁴⁸ J.L. BORGES, *Finzioni*, cit., p. 27.

mancanza di immediatezza e di distanza», con una produzione sterminata di «racconti infestati di citazioni, letteratura che nasce dalla letteratura, argomenti precisi come orologi, narrazioni che sembrano enciclopedie in miniatura». ⁴⁹ E tuttavia – in quest’algida personalità di scrittore erudito, introverso ed esule dal mondo – si può rintracciare un altro volto del fantastico borgesiano, trasognato e attonito, che raccontando le piccole cose non può tentare di spiegare il mondo, ma in compenso può guardare all’intrinseca bellezza dei dettagli più infimi.

Questo accade nella prima raccolta poetica, *Fervore di Buenos Aires*, che canta una città riscoperta dopo un lungo periodo trascorso in Europa. Per leggerla bisogna tenere conto della presenza di consistenti varianti che l’autore ha imposto a settant’anni su testi composti a ventiquattro. I motivi cardine della raccolta prefigurano elementi che nelle *Finzioni* sono portati alla speculazione con estrema lucidità, e di cui si è detto poc’anzi; ma gli stessi si adagiano nelle poesie in forma di *vanilocuencia*, laddove Borges scrive di una Buenos Aires puramente mentale: «la città vive in me come una poesia / che non sono riuscito a fissare in parole». ⁵⁰ Essa svela i suoi misteri nell’ora del crepuscolo e mostra all’alba il miracolo insondabile; dischiude un’inedita bellezza solo dopo un temporale «unanime e orribile agli sguardi del mondo». ⁵¹ Nel mondo di Borges, concepito come un atto mentale, la poesia è forse «l’odore del gelsomino e della madre selva / il silenzioso uccello addormentato / la volta dell’androne». ⁵²

Nel 1969, anno in cui viene rilasciata l’edizione revisionata di *Fervore di Buenos Aires*, viene data alle stampe un’altra fondamentale raccolta di poesie, dettate nel buio della cecità: *Elogio dell’ombra*. L’opera è accompagnata da un *Prologo*: «agli specchi, ai labirinti e alle spade che prevede il mio rassegnato lettore si sono aggiunti due temi nuovi: la vecchiaia e l’etica». ⁵³ L’anno

⁴⁹ A. PAULS, *Fattore Borges*, cit., pp. 35-37.

⁵⁰ J.L. BORGES, *Fervore di Buenos Aires*, trad. it. di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2010 (Buenos Aires 1969), p. 143.

⁵¹ *Ivi*, p. 43.

⁵² *Ivi*, p. 27.

⁵³ J.L. BORGES, *Elogio dell’ombra*, trad. it. di Francesco Tentori Montaldo, Torino, Einaudi, 2013 (Buenos Aires 1969), p. 5.

precedente, Borges è ad Harvard a tenere un ciclo di lezioni di letteratura (come Cortázar sei anni prima a Berkeley e come avrebbe dovuto anche Calvino), durante le quali affiora il racconto di una vita spesa per i libri: «ho passato la vita a leggere, ad analizzare, a scrivere. [...] Ogni volta che affronto una pagina bianca, sento di dover riscoprire la letteratura da solo. [...] Sono prossimo ai settant'anni, ho dedicato la maggior parte della mia vita alla letteratura e posso offrirvi solo dubbi». ⁵⁴ Nella lezione intitolata *Il credo di un poeta*, viene definito l'atteggiamento nei confronti del fantastico:

Non penso di aver raggiunto una certa saggezza, ma forse un certo buon senso sì. Mi ritengo uno scrittore. Che cosa significa per me essere uno scrittore? Semplicemente essere fedele alla mia immaginazione. Quando scrivo qualcosa, ci penso non in termini di fedeltà ai fatti (il fatto è solo una rete di circostanze e di casualità), ma in termini di fedeltà a qualcosa di più profondo. Quando scrivo un racconto, lo faccio perché in qualche modo ci credo, non come chi crede semplicemente nella storia, ma come chi crede in un sogno o in un'idea. [...] Quando scrivo, cerco di essere leale col sogno e non con le circostanze. Naturalmente, nei miei racconti [...] ci sono circostanze vere, ma ho avuto l'impressione che queste dovessero essere raccontate con una certa dose di menzogna. Non c'è soddisfazione nel narrare una storia tale e quale è accaduta. Dobbiamo cambiare qualcosa, anche se si tratta di particolari insignificanti; se non lo facciamo, dobbiamo ritenerci non degli artisti, ma forse dei semplici giornalisti o storici. ⁵⁵

Borges, come Walt Withman, costruisce la sua personalità autoriale «in una specie di proiezione fantastica»; ⁵⁶ secondo Francesco Tentori Montalto, egli è «il protagonista di un apologo: un personaggio di un racconto di Borges». ⁵⁷

Come tutti i grandi autori, egli è anche un iper-lettore, ruolo che va ben oltre un'esistenza spesa tra le mura di una biblioteca: «vedo me stesso essenzialmente come un lettore. Mi è

⁵⁴ J.L. BORGES, *L'enigma della poesia. Lezioni americane*, trad. it. di Vittoria Martinetto e Angelo Morino, Milano, Mondadori, 2001 (Harvard 2001) p. 5.

⁵⁵ Ivi, p. 111.

⁵⁶ Ivi, p. 103.

⁵⁷ FRANCESCO TENTORI MONTALTO, *Paragrafi sull'ultimo Borges*, in J.L. BORGES, *Elogio dell'ombra*, cit., p. XIV.

accaduto di avventurarmi a scrivere, ma ritengo che quello che ho letto sia molto più importante di quello che ho scritto».⁵⁸ Borges si forma fin da ragazzino sui capolavori della letteratura fantastica: *Le Mille e una notte*, le fiabe dei fratelli Grimm, i racconti di Poe, Stevenson, Kipling. Legge il *Chisciotte* in inglese e quando incontra l'originale in spagnolo lo giudica come una brutta traduzione: nell'*Abbozzo di autobiografia* racconta che anni dopo un amico gli procura la stessa edizione sfogliata nella biblioteca del padre, ovvero l'unico che gli sembri il vero *Chisciotte*. La lettura è dunque un atto fondativo dell'opera; con le parole di Alan Pauls:

Non c'è libro che preesista all'esperienza della sua lettura, dice Borges. È l'avvenimento lettura – con tutte le sue coordinate – a fabbricare il libro, a costruirlo come un presente continuo, vero, destinato a durare per sempre. L'aura della lettura non è semplicemente un clima esterno che avvolge il libro; è un fattore causale, attivo, che interviene sul senso e sull'identità del libro, alterandoli. [...] Così, visto da Borges, un libro è un curioso, sconcertante manufatto a due facce: da una parte è un oggetto che si moltiplica, che viaggia, rimanendo sempre lo stesso, attraverso contesti mutevoli, segnato da quella specie di nome proprio che è il titolo; [...] ma dall'altra è qualcosa di mobile, di malleabile, di estremamente poroso: una fugace apoteosi del contingente, sempre unica e sempre altra. [...] Tra questi due poli si muove il lettore Borges.⁵⁹

Il lettore è sempre chiamato in causa, «svolge la sua parte di lavoro, arricchisce il libro»;⁶⁰ il lettore presuntuoso e molti critici, spesso, lo rovinano. Nel saggio *L'etica superstiziosa del lettore*, Borges si scaglia contro coloro che «intendono per stile non l'efficacia o l'inefficacia della pagina, ma le facoltà apparenti dello scrittore», cercando «tecnicherie»;⁶¹ Borges commette lo stesso peccato, sostenendo che il *Chisciotte* non abbia grandi qualità stilistiche.

⁵⁸ J.L. BORGES, *L'enigma della poesia. Lezioni americane*, cit., p. 97.

⁵⁹ A. PAULS, *Fattore Borges*, cit., pp. 76-77.

⁶⁰ J.L. BORGES, *L'enigma della poesia. Lezioni americane*, cit., p. 116.

⁶¹ ID., *Discussioni*, trad. it. di Lucia Lorenzini, Milano, Adelphi, 2002 (Buenos Aires 1932), p. 48.

II.2.1 Borges e il primo Cortázar

Soffermarsi su alcuni fondamenti dell'opera e del pensiero borgesiani è necessario per comprendere il terreno letterario e culturale in cui i racconti fantastici di Cortázar vedono la luce. A Buenos Aires, con Borges, si riunisce intorno a prestigiose riviste un pantheon di autori che guardano al fantastico come possibilità espressiva, senza tuttavia essere riuniti in un preciso movimento letterario: «con grande sconcerto della critica, che non trova una spiegazione soddisfacente, la letteratura rioplatense conta su una serie di scrittori la cui opera è basata, in misura maggiore o minore, sul fantastico, inteso in un'accezione molto ampia». ⁶² Nelle lezioni di letteratura tenute a Berkeley, Cortázar racconta ai suoi studenti:

Mi è toccato di crescere nella città di Buenos Aires, in un contesto in cui i racconti erano una materia letteraria molto familiare. [...] Negli anni '20 o '30, periodo in cui leggevo molto e al tempo stesso cominciavo a scoprire un desiderio e una possibilità di scrivere, ero circondato da racconti e da autori di racconti e da amici che erano anch'essi lettori di racconti. [...] Nella nostra città, nello stesso periodo in cui io cominciavo il mio lavoro personale, c'erano alcuni scrittori di racconti già morti e altri in piena attività come Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Benito Lynch, e tra i direttamente contemporanei Jorge Luis Borges, che in quegli anni stava pubblicando i suoi racconti più famosi. [...] Anche il suo amico e socio letterario, Adolfo Bioy Casares, in quel periodo scriveva racconti e – tanto per restare in famiglia – Silvina Ocampo, sua moglie, è anch'essa una magnifica autrice di racconti. ⁶³

Il nucleo dei primi racconti, elaborati tra il 1945 e il 1950 e raccolti nel volume *Bestiario*, risente dunque dell'influenza di un vivace ambiente intellettuale che fa capo agli autori sopracitati. A Borges si deve la pubblicazione di alcune significative prove di narrativa di Cortázar (quelle ritenute degne dall'autore stesso; i primissimi racconti, confluiti nella raccolta *La otra orilla*, vengono pubblicati postumi in Francia): il *cuento Casa occupata* compare nella rivista

⁶² J. CORTAZAR, *Del racconto e dintorni*, cit., p. 77.

⁶³ J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura, Berkeley 1980*, cit., pp. 28-29.

«Los Anales de Buenos Aires» nel 1946. Prima di questa data, i testi pubblicati sono perlopiù saggi e poesie, firmate con lo pseudonimo di Julio Denis: come accade a Borges, la vocazione letteraria si esprime inizialmente in versi. In *Bestiario*, segnala Ernesto Franco,

la poetica dell'autore è già matura e compiuta. In particolare l'idea di fantastico. Ciò può avvenire perché quanto lo precede, di edito e inedito, è materia di un lungo e complesso apprendistato critico. [...] Attraverso quest'opera antenata, mette a fuoco una propria tradizione artistica, una visione del mondo e un "mestiere".⁶⁴

Nella poetica di Cortázar, come in quella di Borges, coesistono due anime: per dirla con Franco, il modello del narratore e del poeta viene incarnato «da colui che accede, con Poe, ai meccanismi più raffinati del ragionamento logico e al contempo possiede la debolezza dell'ipersensibilità».⁶⁵

Il personale atteggiamento nei confronti del fantastico viene chiarito in un saggio pubblicato anni dopo, nella miscellanea *Il giro del giorno in ottanta mondi*. Lo spunto per la riflessione è un evento apparentemente insignificante: Cortázar si sorprende a osservare il suo gatto, Teodoro W. Adorno, mentre rimane «improvvisamente immobile e rigido a fissare un punto nell'aria in cui non c'è nulla da vedere». Il pretesto per ragionare su quello che significativamente viene definito il *sentimento* del fantastico è un ipotetico commento sul fatto: «qualunque signora inglese avrebbe detto che il gatto stava guardando un fantasma mattutino».⁶⁶ Cortázar, tuttavia, non si trova a suo agio con i fantasmi, feticcio della letteratura gotica. Invece, sostiene l'argentino,

il vero fantastico non sta tanto nelle semplici circostanze narrate, quanto nella

⁶⁴ ERNESTO FRANCO, *Fantastico senza fantasmi*, in J. CORTÁZAR, *Bestiario*, trad. it di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 2013 (Buenos Aires 1951), p. VII.

⁶⁵ Ivi, p. VIII.

⁶⁶ J. CORTÁZAR, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, trad. it. di Eleonora Mogavero, Roma, SUR, 2017 (Buenos Aires 1967), p. 64.

risonanza della loro pulsazione. [...] Ho sempre imparato che le grandi sorprese ci attendono lì dove abbiamo alla fine imparato a non sorprenderci di nulla, nel senso di non scandalizzarci di fronte alle rotture dell'ordine. Gli unici a credere ai fantasmi sono gli stessi fantasmi, come dimostra il famoso dialogo nella galleria di quadri. Se in ogni ordine del fantastico raggiungessimo quella stessa naturalezza, Teodoro non sarebbe più il solo a restare così tranquillo, povera bestia, a guardare ciò che ancora non sappiamo vedere.⁶⁷

Il fantastico è il motore che spinge la narrazione; e tuttavia, nota Franco, nell'opera di Cortázar esso «non ha corpo, rimane una virtualità pura che il lettore non potrà mai descrivere, [...] è la letteratura in uno dei suoi tratti essenziali ma intraducibili».⁶⁸ Per questo motivo, nelle meditazioni teoriche, l'unica forma che può prendere è quella fluida e inspiegabile del sentimento. *Casa occupata* è forse il testo più rappresentativo di questa mirabile presenza-assenza del fantastico. Il racconto, per ammissione di Cortázar, è peraltro frutto di un fatto realmente sognato dell'autore (allo stesso modo, il pretesto per *Cefalea* si deve ai suoi frequentissimi mal di testa). Due fratelli condividono un appartamento di Buenos Aires, che viene occupato da presenze insolite: l'autore non ne precisa la natura. I protagonisti del racconto si barricano in una parte della casa che è destinata a essere strappata sempre più dall'avanzata degli occupanti. Il senso del fantastico corre attraverso la percezione uditiva: la presenza inquietante è indicata solo dal «suono, che arrivava indistinto e sordo, come il rovesciarsi di una sedia sul tappeto o un soffocato sussurro di conversazione».⁶⁹ Irene, la sorella del narratore, «sogna ad alta voce, con un timbro da statua o da pappagallo, con una voce che viene dai sogni e non dalla gola».⁷⁰

⁶⁷ Ivi, p. 70. Il riferimento al dialogo nella galleria di quadri, come indica Cortázar, è un raccontino comico di George Loring Frost, giudicato dall'argentino troppo famoso per essere nominato. Vale la pena riportarne qui il breve testo: «Al sopraggiungere della sera due sconosciuti si incontrano nei bui corridoi di una galleria di quadri. Con un leggero brivido uno di essi disse: - Questo posto è sinistro. Lei crede ai fantasmi? - No, - rispose l'altro. E lei? - Io, sì - disse il primo e scomparve» (*Antologia della letteratura fantastica*, a cura di Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, trad. it di Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 2007 (Buenos Aires 1965), p. 207.

⁶⁸ E. FRANCO, *Fantastico senza fantasmi*, in J. CORTÁZAR, *Bestiario*, cit., p. IX.

⁶⁹ J. CORTÁZAR, *Bestiario*, cit., p. 6.

⁷⁰ Ivi, pp. 7-8.

Gli occupanti non sono nient'altro che dei rumori che invadono l'appartamento al punto da costringere i due fratelli ad abbandonarlo.

Se da un lato il fantastico virtuale di Cortázar può essere accostato ad alcuni tratti di quello borgesiano, quest'ultimo pare in genere più rarefatto e distante. Nei racconti di *Bestiario* il fantastico si insinua in una narrazione che quasi sempre avanza a partire da un dato quotidiano. La dinamica dei racconti di Borges assume meno frequentemente i tratti della quotidianità, anche laddove molti dettagli siano presi a prestito dal mondo cosiddetto reale: si è già ricordato l'espedito borgesiano dell'inserimento di dettagli plausibili nella narrazione, come la presenza di Bioy Casares in *Tlön*, o la forma attendibile della pseudo-recensione; ma è bene sottolineare che le ambientazioni lontane dalla contemporaneità e dalla misura del quotidiano sono in netta maggioranza (sia nelle *Finzioni* che ne *L'Aleph*).

Esemplare lo stravolgimento della quotidianità che si legge in *Lettera a una signorina di Parigi*, lunga confessione del narratore alla sua proprietaria di casa: egli vomita coniglietti che è necessario tenere al sicuro nell'appartamento, lontano dagli occhi indiscreti della governante. Ciò che viene presentato con rammarico non è la causa dell'insolito malessere, ma l'immediata conseguenza: i coniglietti rovinano il mobilio e badare loro toglie il sonno a chi scrive la lettera. Cortázar è ben lungi dal fornire motivazioni: la realtà – o meglio, l'irrealtà – dei fatti non può essere messa in discussione. Quando il protagonista vomita l'undicesimo coniglietto, si apre un finale sconcertante che rinuncia definitivamente a ogni nesso logico. Il dramma si consuma:

Ecco, dieci andava bene. [...] Non più con undici, perché dire undici significa sicuramente dodici, Andréé, dodici che sarà tredici. Allora ecco l'alba e una fredda solitudine che racchiude l'allegria, i ricordi, lei e forse assai di più. Ecco questo balcone su via Suipacha pieno d'alba, i primi rumori della città. Non credo che sarà difficile raccogliere undici coniglietti disseminati sul selciato, magari non si accorgeranno neppure di loro, affannati come saranno intorno all'altro corpo che conviene portar via subito, prima che

passino gli scolari più mattinieri.⁷¹

Come sostiene Ernesto Franco, «l'elemento fantastico [...] esiste e si dispiega all'interno di una quotidianità che viene tanto insistita da diventare essa stessa l'elemento perturbante e non viceversa».⁷²

Il fantastico cortazariano fin qui delineato si può accostare a quello borghesiano per un'idea di fondo: l'accettazione del relativismo che governa gli eventi e la soggettività, compresa la percezione del tempo. Nelle lezioni di letteratura tenute a Berkeley, Cortázar propone proprio un racconto di Borges come esempio di «irruzione del fantastico nella modalità temporale»:⁷³ ne *Il miracolo segreto* un uomo prigioniero dei nazisti si trova di fronte al plotone di esecuzione,⁷⁴ rammaricandosi di non aver potuto portare a termine un'opera teatrale. Inizia a immaginarla e a comporla mentalmente, e così trascorre un anno; completata l'opera, il condannato riapre gli occhi e viene fucilato. Cortázar, nel corso della medesima lezione, accosta tale idea del tempo allo stato di distrazione in cui ci si trova, ad esempio, sul tram, e in poche fermate l'immaginazione riesce a ripercorrere eventi ben più lunghi del tempo scandito dalle lancette. Ne *Il persecutore*, Cortázar fa dire al protagonista: «viaggiare nel métro è come stare nell'interno di un orologio. Le stazioni sono i minuti, mi capisci, è quel tempo vostro di adesso; ma io so che ce n'è un altro».⁷⁵ Dettaglio non trascurabile: il personaggio che pronuncia queste parole è un musicista jazz (modellato sulla figura di Charlie Parker), per il quale la percezione del tempo si situa su livelli ben diversi da quella di chi non abbia mai suonato uno strumento.

Un tratto dell'epistemologia fantastica che vale tanto per Borges – che si dichiara leale più al sogno che alle circostanze – quanto per Cortázar riguarda il grado di conoscibilità del mondo:

⁷¹ Ivi, p. 20.

⁷² E. FRANCO, *Fantastico senza fantasmi*, in J. CORTÁZAR, *Bestiario*, cit., p. IX.

⁷³ J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura, Berkeley 1980*, cit., p. 32.

⁷⁴ Dal plotone di esecuzione e da un complesso sistema di flashback prende avvio anche la narrazione di *Cent'anni di solitudine* di Gabriel Garcia Marquez, testo cardine del realismo magico.

⁷⁵ J. CORTÁZAR, *Il persecutore*, trad. it. di Cesco Vian, Torino, Einaudi, 2003 (Buenos Aires 1964), p. 17.

mettendo in discussione qualsiasi tentativo di approssimazione alla realtà, lo scrittore è portato a rivolgersi alla *fiction* come possibilità di descrivere fenomeni che permettono un discorso più veritiero proprio in quanto finzione. Il relativismo conoscitivo dei due autori, tuttavia, si articola in visioni sensibilmente diverse. Così, per Borges

l'arte – sempre – esige delle irrealità visibili. [...] Ammettiamo ciò che tutti gli idealisti ammettono: il carattere allucinatorio del mondo. Facciamo ciò che nessun idealista ha fatto: cerchiamo delle irrealità in grado di confermare tale carattere. Le troveremo, credo, nelle antinomie di Kant e nella dialettica di Zenone. «Il più grande stregone» scrive in modo memorabile Novalis «sarebbe quello che si stregasse fino al punto di scambiare le proprie fantasmagorie per apparizioni autonome. Non sarà questo il nostro caso?». Io ritengo di sì. Noi (l'indivisa divinità che opera in noi) abbiamo sognato il mondo. Lo abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, ubiquo nello spazio e stabile nel tempo; ma abbiamo ammesso nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdità, per sapere che è falso.⁷⁶

Le costruzioni di Borges, quali Tlön o la biblioteca di Babele, aprono la via a congetture su nuovi e possibili modelli dell'universo, che competono con la realtà (o meglio, con la postulazione della realtà). Ogni rappresentazione è tuttavia destinata a essere parziale, e la biblioteca non può essere completata. Per Cortázar, invece, fare i conti con il fantastico significa accettare «una realtà più grande, più elastica, più dilatata»,⁷⁷ la cui presupposizione può avvenire solo al di fuori dalle leggi scientifiche: fondamentale, a riguardo, l'apporto della patafisica, la pseudo-scienza delle soluzioni immaginarie che si prefigge di studiare le eccezioni. L'insufficienza della metafisica come sistema conoscitivo è chiarita in uno scritto di poetica intitolato *Del sentimento di non esserci del tutto*, identificato come la sensazione di non essere mai veramente adeguati «in nessuna delle strutture, delle tele che tessono la vita e in cui siamo al tempo stesso ragno e mosca».⁷⁸ Prosegue Cortázar:

⁷⁶ J.L. BORGES, *Discussioni*, cit., pp. 129-130.

⁷⁷ Ivi, p. 31.

⁷⁸ J. CORTÁZAR, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., p. 27.

Molti miei scritti vanno catalogati sotto il segno dell'*eccentricità*, visto che fra vivere e scrivere non ho mai ammesso una netta differenza; se, vivendo, riesco a dissimulare una partecipazione parziale alla mia circostanza, non posso invece negarla in quello che scrivo dato che scrivo proprio perché non ci sono o perché ci sono a metà. Scrivo per difetto, per dislocazione; e siccome scrivo da un interstizio, non faccio che invitare gli altri a cercare i propri. [...] L'uomo-bambino [nel quale l'autore si identifica] non è un gentiluomo ma un cronopio che non capisce bene il sistema di linee di fuga grazie alle quali si crea una prospettiva soddisfacente di quella circostanza, oppure, come succede nei *collages* mal fatti, si sente su una scala diversa rispetto a quella della circostanza. [...] Vivo e scrivo minacciato da questa lateralità, da quella *parallasse effettiva*, da questo essere sempre un po' più a sinistra o un po' più sul fondo rispetto al posto in cui si dovrebbe essere perché tutto si risolva in modo soddisfacente in un altro giorno di vita senza conflitti.⁷⁹

L'uomo che pensa metafisicamente di fronte a un fatto strano o insolito «dirà che non crede affatto nella realtà quotidiana e che l'accetta soltanto pragmaticamente. E invece sì che ci crede, è l'unica cosa in cui crede».⁸⁰ La lateralità in cui vive Cortázar è direttamente collegata, nella scrittura, al sentimento del fantastico: quella sfasatura impercettibile che regge tutta la tensione narrativa e che ricorda lo slittamento del senso che anche Todorov identifica come l'elemento essenziale della letteratura fantastica.

Al di là delle evidenti differenze nelle *ficciones* e nella *Weltanschauung* dei due autori, la critica ha rintracciato – soprattutto nelle raccolte pubblicate da Cortázar negli anni Cinquanta – una forte presenza dell'ascendente borgesiano. Come riporta Patricio Goyalde Palacio in uno studio sull'interpretazione dei racconti di Cortázar, sono in molti a leggerci l'influenza del Borges di *Finzioni* e de *L'Aleph*: Eduardo Gonzales definisce *Cefalea* «uno de sus cuentos mas borganos»,⁸¹ nel quale l'alienazione dei personaggi di Borges viene traslata dal piano tragico a quello

⁷⁹ Ivi, pp. 27-30.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ PATRICIO GOYALDE, *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Uned Ediciones, 2009, p. 66. «Uno dei suoi racconti più borgesiani».

patologico (il racconto è altresì paragonato a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, poiché un mondo utopico in poche pagine diviene incubo); Mario Goloboff sottolinea i parallelismi tra il racconto *Bestiario* e gli elementi testuali presenti in Borges, come la presenza della tigre, la biblioteca e il cognome della famiglia (Funes, protagonista di una delle *Finzioni*); Estela Cedola vede analogie strutturali tra *Il persecutore* e *L'Aleph*; non manca chi osserva una generale influenza di Borges, immagine del classico vivente, sugli scrittori argentini delle generazioni successive. La produzione fantastica di Borges e Cortázar degli anni Quaranta (ma anche di Bioy Casares e di Silvina Ocampo) è stata letta da Horacio Salas in senso sociopolitico. Egli ritiene che

durante ese años «los intelectuales argeninos optaron por la evasión» y encontraron, ante la «pesadilla» peronista – el calificativo es de Borges – un refugio en el cuento fantástico; en concreto, en relación con Cortázar, afirma que algunos de los cuentos incluidos en *Bestiario* «registran de una manera nítida la sensación de desplazamiento sufrida por los intelectuales ante la marea peronista».⁸²

Il coinvolgimento politico, come si è visto a quest'altezza della biografia di Cortázar, è limitato a tale distacco. Com'è noto, le idee politiche dei due autori diventano via via sempre più inconciliabili.⁸³ L'ammirazione per Borges e l'emulazione di tale modello letterario è da ricercarsi piuttosto in quella che Cortázar stesso, a posteriori, definisce la fase estetica della propria scrittura:

Vivevamo in un mondo in cui l'uscita di un romanzo o un libro di racconti significativi di un autore europeo o argentino aveva un'importanza capitale per noi, un mondo in cui bisognava dare tutto se stesso, usare tutti i propri mezzi e tutto il proprio

⁸² Ivi, p. 50. «Durante quegli anni, gli intellettuali argentini scelsero l'evasione e trovarono un riparo dall'incubo peronista – la definizione è di Borges – nel racconto fantastico; nel concreto, in relazione a Cortázar, sostiene che alcuni racconti raccolti in *Bestiario* registrano nitidamente la sensazione di dislocamento subita dagli intellettuali prima dell'ondata peronista».

⁸³ In una lettera a Roberto Fernández Retamar, Cortázar scrive: «Borges ha tenuto una conferenza a Cordoba sulla letteratura contemporanea in America Latina. Ha parlato di me come un grande scrittore, e ha aggiunto: “Disgraziatamente non potrò mai avere con lui una relazione amichevole, perché è comunista.”» (J. CORTÁZAR, *Carta carbone. Lettere ad amici scrittori*, trad. it. di Giulia Zavagna, Roma, SUR, 2013, p. 168).

sapere per cercare di raggiungere un livello letterario il più alto possibile. Era un approccio estetico, una soluzione estetica; l'attività letteraria, per noi, era fine a se stessa. [...] In ogni modo, anche in quel periodo in cui la mia partecipazione e la mia conoscenza storica di fatto non esistevano, qualcosa iniziava a dirmi che la letteratura – persino quella fantastica – non si trovava unicamente nelle letture, nelle biblioteche o nelle chiacchiere da caffè. [...] Se da un lato le opere che in quel momento pubblicava uno come Jorge Luis Borges significavano per me e per i miei amici una specie di paradiso della letteratura, il culmine delle possibilità della nostra lingua, dall'altro mi sono svegliato presto alla lettura di altri scrittori. [...] Al tempo stesso in cui il mio mondo estetizzante mi portava all'ammirazione di scrittori come Borges, sapevo aprire gli occhi al linguaggio popolare, al *lunfardo* della strada che circola nei racconti e nei romanzi di Roberto Arlt.⁸⁴

Da un lato, Cortázar ammette che «la gran lección de Borges no fue una lección temática, ni de contenidos, ni de mecánicas. Fue una lección de escritura»;⁸⁵ d'altro canto, l'esemplarità del fantastico borgesiano lascia traccia anche in opere successive a quelle finora prese in esame: in Cortázar la grande lezione di Borges si esplicita in un modo dichiaratamente intellettuale di fare letteratura, di costruire racconti e romanzi; il crollo della barriera tra il mondo reale e quello immaginato è ciò che avviene quando insorge il “sentimento di non esserci del tutto”, al quale è intrinsecamente legato il “sentimento del fantastico”. Percepire e narrare in modo univoco la realtà – dopo che Borges ha frantumato il mondo per ricostruirlo come biblioteca e labirinto – è impossibile: l'insegnamento del grande argentino (oltre a quello stilistico e formale) riguarda anche – per dirla con Calvino – la molteplicità. Il labirinto sfidato da Cortázar è quello del sentire comune, del falso ordine che governa il mondo, degli automatismi quotidiani: i racconti di *Storie di cronopios e di famas* (1962) rappresentano la paziente ricostruzione della mappa di tale labirinto, segno che la lezione di Borges sul fantastico è attiva anche dopo le prime raccolte cortazariane. Il libro è molto amato da Calvino: egli, lettore sempre attentissimo, introduce così l'edizione

⁸⁴ J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura*, Berkeley 1980, cit., pp. 4-6.

⁸⁵ Ivi, p. 37. «Il grande insegnamento di Borges non è stato una lezione tematica, di contenuti o di meccanica, bensì una lezione di scrittura».

einaudiana: «Due anime si contendono il porta-anime di Julio Cortázar. L'una butta fuori immagini a getto continuo mosse dal vortice dell'arbitrio e dell'improbabilità, l'altra innalza costruzioni geometriche ossessive che si reggono in equilibrio su un filo».⁸⁶ La prima sezione della raccolta, *Manuale d'istruzioni*, è un rifiuto dell'ovvio: la descrizione minuziosa quanto surreale delle operazioni da compiere per eseguire correttamente gesti considerati automatici, come piangere o avere paura. Queste, ad esempio, le *Istruzioni per salire le scale*:

Le scale si salgono frontalmente, in quanto all'indietro o di fianco risultano particolarmente scomode. La posizione naturale è quella in piedi, le braccia in giù senza sforzo. [...] Per salire una scala si cominci con l'alzare quella parte del corpo posta a destra in basso, avvolta quasi sempre nel cuoio o nella pelle scamosciata, e che salvo eccezioni è della misura dello scalino. Posta sul primo scalino la suddetta parte, che per brevità chiameremo piede, si tira su la parte sinistra (anch'essa detta piede, ma da non confondersi con il piede menzionato), e portandola all'altezza del piede la si fa proseguire fino a poggiarla sul secondo scalino, sul quale grazie a detto movimento riposerà il piede mentre sul primo riposerà il piede. (Il fatto che coincidano nel nome il piede e il piede rende difficoltosa la spiegazione. Fare attenzione a non alzare contemporaneamente il piede e il piede).

Giunti con questo procedimento sul secondo scalino, basta ripetere a tempi alterni i suddetti movimenti fino a trovarsi in cima alla scala. Se ne esce facilmente con un leggero colpo di tallone che la fissa al suo posto, dal quale non si muoverà fino al momento della discesa.⁸⁷

Nota ancora Calvino nell'introduzione alla raccolta: «la capacità di astrarre [...] è forse il segreto non solo di questa esposizione di scommesse della fantasia, ma di tutto Cortázar, del suo humour a un tempo lucidamente astratto e intriso d'ombre oniriche».⁸⁸ Questi due poli creativi sono rappresentati dai *cronopios* e dai *famas*, che incarnano «due opposte e complementari

⁸⁶ I. CALVINO, *Saggi*, cit., p. 1303.

⁸⁷ J. CORTÁZAR, *Storie di cronopios e di famas*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 2011 (Buenos Aires 1962), pp. 18-19.

⁸⁸ I. CALVINO, *Saggi*, cit., pp. 1303-1304.

possibilità dell'essere. [...] I *cronopios* sono l'intuizione, la poesia, il capovolgimento delle norme; i *famas* sono l'ordine, la razionalità, l'efficienza».⁸⁹ I *cronopios* sono creature che, lavandosi i denti alla finestra, spremono tutto il tubetto di dentifricio solo per veder piovere fiocchi rosa fuori dal balcone; i *famas* si riuniscono in strada per parlare di faccende serissime e improvvisamente sono investiti da una pioggia di pasta rosa. Il brevissimo racconto in questione si intitola solennemente *Il particolare e l'universale*.

In uno scritto confluito nella raccolta *Il giro del giorno in ottanta mondi*, Cortázar dipinge Borges in un ritratto vivido e commosso, ricordando la profondità di una sua lezione di letteratura inglese: un verso di Chaucer viene spiegato alla luce di una metafora creola. Cortázar si commuove per l'insolito accostamento e tempo dopo dedica a Borges una poesia:

non volli mai renderla pubblica anche se stavo per farlo quando la rivista *L'Herne* mi chiese un contributo per il numero dedicato a Borges, ma sospettai che i borgesiani di professione avrebbero visto un'ironica mancanza di rispetto in quel futile riassunto di tutto il bene che ci ha fatto la sua opera. [...] Comunque oggi la mischio a questo mazzo di carte e magari qualcuno te la leggerà a Buenos Aires, Borges, e tu sorriderai, la tratterrai un attimo nella tua memoria, che conosce sempre migliori occupazioni, e a me questo basta da lontano e da sempre.⁹⁰

Il testo della poesia è un condensato dell'essenza molteplice della letteratura borgesiana, che dal particolare dell'*ensaimada* (dolce di pasta sfoglia a forma di spirale) si apre verso l'universale:

Giusto a metà dell'*ensaimada*
si bloccò e disse: Babilonia.
Pochissimi capirono
che voleva dire il Rio della Plata.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ J. CORTÁZAR, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., p. 62.

Quando se ne resero conto era ormai tardi,
chi fermerà quel puledro che galoppa
da Patmos a Gottinga con le redini tese?
Si cominciò a parlare di vikings
al café Tortoni,
e questo guarì alcuni da Juan Pedro Calou
e fece ammalare i più deboli di rune e di David Hume.

Lui intanto leggeva
romanzi polizieschi.⁹¹

II.2.2 Borges e l'ultimo Calvino

La lezione di Borges viene assimilata anche da Calvino. A tal proposito, è fondamentale ricordare quanto si è esposto in dettaglio nel capitolo precedente, ovvero l'impegno – perseguito in virtù della duplice anima di editore e autore – nella lettura e nella diffusione della letteratura passata e presente, unito alla continua ricerca della pagina di qualità: l'occhio critico di Calvino (e di altri einaudiani) colloca l'opera di Borges nel pantheon dei classici quando in Italia è ancora materia quasi sconosciuta. Dall'intervista già presa in considerazione (*Scrittori esemplari, io vi odio tutti*) si evince infatti che le prime raccolte borgesiane sono note a Calvino ben prima dell'edizione italiana, che egli stesso sostiene e appoggia. Fondamentale la mediazione dell'editore Gallimard: *Fictions* esce in Francia nel 1951, *L'Aleph* nel 1953; la traduzione italiana di Lucentini è del 1955. Il primo contatto di Calvino con l'opera di Borges avviene dunque verso la metà degli anni Cinquanta, come conferma egli stesso in un'intervista del 1979 condotta da Francesca Salvemini:

Borges l'ho letto quando si è cominciato a leggerlo in Europa (all'inizio degli anni '50 Sartre ne pubblicò dei pezzi su *Temps modernes*): allora io avevo già una storia dietro tutta diversa; ma Borges ha rafforzato in me un gusto per le rappresentazioni nette e per una

⁹¹ Ivi, p. 61.

certa geometria mentale.⁹²

Per comprendere l'assimilazione del fantastico borgesiano nell'opera di Calvino, è necessario soffermarsi su alcune delle più pregnanti riflessioni teoriche calviniane sulla funzione della letteratura e sul ruolo dello scrittore nella società contemporanea, che vedono la luce proprio nel periodo appena inquadrato: la più esemplificativa è *Il midollo del leone* (1955). A partire da questo momento, sottolinea Alberto Asor Rosa,

da una parte il Calvino scrittore difende con rigore (talvolta astrattamente moralistico) la dignità e la libertà del suo mestiere, dall'altra il Calvino uomo sente profondamente il suo rapporto con la storia del nostro tempo, e soffre le lacerazioni sociali e politiche come una diminuzione dell'uomo, che la poesia e l'arte hanno il compito, nella loro sfera, di ridurre e comporre. Sotto la poetica, veniamo a poco a poco scoprendo la personalità integrale del nostro: come la sua intelligenza, la sua volontà di conoscere e giudicare, lo portano verso il mondo dei suoi simili, lo impegnano culturalmente e politicamente, così la sua fantasia, il suo gusto educato a certe letture [...] lo spingono continuamente a ritrovare sotto la banalità e ovvietà dei casi quotidiani un senso eterno dell'avventura, che è l'avventura dell'uomo alla ricerca di se stesso e dei suoi sentimenti fondamentali. [...] L'uomo non sa più vibrare all'unisono con la bella natura che lo circonda perché è in lui l'incapacità di sentirsi a suo agio con alcunché, quando non è a suo agio con se stesso. Logica è perciò l'inclinazione di Calvino per le fiabe: esse non lo interessano perché solleticano una sua compiacenza decadente per il primitivo, ma perché sono vere.⁹³

L'abbandono di un'idea di letteratura profondamente radicata nell'impegno e che rappresenti il proletariato nell'epoca della civilizzazione industriale è presto compiuto: la storia è irreparabilmente in crisi, tutto sprofonda nel *mare dell'oggettività* (altro scritto problematico, che annuncia l'annullamento della coscienza e la crisi dell'impegno letterario). Quando Calvino raccoglie nel volume *Una pietra sopra* quelli che ritiene i suoi più significativi interventi teorici, il

⁹² FRANCESCA SALVEMINI, *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Roma, Edizioni Associate, 2001, p. 58.

⁹³ A. ASOR ROSA, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001, p. 9.

periodo antecedente al 1955 – data di apparizione de *Il midollo del leone*, primo saggio della raccolta – viene espunto. La rinuncia a un valido progetto realista segna una frattura insanabile, rappresentando uno spartiacque che si riflette sulle opere narrative: dal punto di vista tematico, si fa strada il sentimento della complessità insita nel reale. Il saggio *Il mare dell'oggettività*, scritto nell'ottobre 1959 e comparso sul «Menabò», annuncia che

la resa all'oggettività, fenomeno storico di questo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose, non perché sia reduce da una bruciante sconfitta, ma al contrario perché vede che *le cose* (la grande politica dei due contrapposti sistemi di forze, lo sviluppo della tecnica e del dominio delle forze naturali) *vanno avanti da sole*, fanno parte d'un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato solo al cercar di avere un'idea di com'è fatto, al comprenderlo, all'accettarlo. [...] Oggi 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.⁹⁴

Nell'anno che precede l'uscita di questo saggio, Calvino pubblica il racconto *La nuvola di smog*, che si può leggere come corrispettivo narrativo: il male di vivere e il disorientamento del protagonista, trasferito da poco in una città industriale che somiglia a Torino, sono identificati con l'inquinamento che copre ogni cosa sotto forma di polvere grigiastrea. La rimozione del contrasto tra soggetto e mondo, conseguente alla resa all'oggettività, si traduce nell'incapacità del protagonista di prendere decisioni, di amare, di abbandonare la nevrosi paranoica.

Il 1959 è anche l'anno in cui Calvino tiene una conversazione al Gabinetto Vieusseux in occasione dell'uscita in un unico volume dei racconti pubblicati fino a quel momento (e che, significativamente, si chiude proprio con *La nuvola di smog*). L'intervento si compone in negativo,

⁹⁴ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 51.

a partire dalla formula *I racconti che non ho mai scritto*: l'autore approfondisce il tema de *Il mare dell'oggettività* e al contempo lascia intravedere una personale idea della letteratura fantastica:

Il libro di racconti cui avrete la bontà di prestare la vostra attenzione non vuol esser altro che la testimonianza di come uno che tra coloro che iniziavano nel 1945 i propri esperimenti di letteratura, abbia inseguito, da allora fino a oggi, il miraggio di cogliere un sapore, un barbaglio, un cigolio, una cadenza della vita. [...] A poco a poco i racconti che pubblicavo sui giornali politici perdevano di corposità realistica e accentuavano l'elemento lineare, le rispondenze simmetriche, la geometria da apologo o da fiaba, e questo avveniva – si badi bene – quanto più era la ragione politica a nutrirli. Ancor oggi credo che non si dia vera letteratura rivoluzionaria se non fantastica, satirica o utopistica e che il realismo porti spesso con sé un elemento di sfiducia nella storia, una propensione verso il passato, reazionaria magari nobilmente, conservatrice sia pur nel significato più positivo della parola. Dunque, è stato l'elemento razionale e volontario nel racconto, l'ordine, la geometria, a spingermi verso la fiaba. Quella della fiaba, del racconto fantastico non è una via di capriccio e di facilità. [...] La fantasia, perché non sia come un cartaceo scenario di teatro, dev'essere intrisa di memoria, di necessità, di realtà insomma.⁹⁵

Eppure, allo stesso tempo, «appena ci si distacca da storie intrise d'esperienza diretta, le maglie della rete s'allargano, s'aprono brecce e lacune, e il senso della realtà è bell'e perso».⁹⁶ La letteratura, come la realtà, è un discorso aperto, mai finito. Il fantastico calviniano non può dunque rinunciare alla razionalità di una narrativa che tenti di sovrapporre il proprio labirinto al labirinto del caos del mondo: si può presupporre che tale idea maturi in Calvino anche in seguito alla lettura di Borges. Nel 1959 la rivista «Nuovi Argomenti» pubblica un questionario intitolato *Sul romanzo*, le cui domande vertono sulla crisi del genere. Calvino, interrogato sulla forma del romanzo saggistico, replica:

È naturale che oggi ci sia anche una narrativa che si pone come oggetto le idee, la complessità delle suggestioni culturali contemporanee. Ma a farlo riproducendo delle

⁹⁵ I. CALVINO, *Presentazione*, in *I racconti*, Milano, Mondadori, 2019 (1959), pp. VII-IX.

⁹⁶ *Ibidem*.

discussioni di intellettuali su questi argomenti, c'è poco sugo. Il bello è quando il narratore da suggestioni culturali, filosofiche, scientifiche, trae invenzioni di racconto, immagini, atmosfere fantastiche completamente nuove; come nei racconti di Borges, il più grande narratore intellettuale contemporaneo.⁹⁷

Borges assurge a modello di un modo nuovo di fare narrativa. Egli traccia il paradigma di un genere fantastico-scientifico nel quale la complessità del reale è riletta in chiave ironica: in Calvino, la forma compiuta di tale modello appare negli anni Sessanta, a partire dalle *Cosmicomiche*, che segnano l'ingresso della narrativa di Calvino nella fase di sperimentazione combinatoria: i dodici racconti, anticipati da paratesti scientifici, sono narrati in prima persona dal signor Qfvfq, ora spettatore ora demiurgo di bizzarri universi che assumono forme sempre nuove. Il pretesto scientifico consente la trattazione di una materia fantastica che incontra l'ascendente del racconto filosofico, fino a toccare il discorso semiotico. L'universo è «uno spessore generale di segni sovrapposti e agglutinati, [...] scarabocchiato da tutte le parti, lungo tutte le dimensioni»;⁹⁸ anche immagini e parole, usate da esseri che dal nulla producono le cose, si svuotano del senso che l'uomo ha dato loro: «le righe della scrittura, anziché successioni di lettere e di parole possono benissimo essere srotolate nel loro filo nero e tese in linee rette continue parallele che non significano altro che se stesse nel loro continuo scorrere senza incontrarsi mai».⁹⁹ Se da un lato la raccolta risente dei contatti con Raymond Queneau e l'Oulipo, d'altro canto Calvino ha in mente la lezione stilistica e tematica di Borges: il lettore, muovendosi nei labirintici e visionari universi delle *Cosmicomiche*, è chiamato a comporre realtà altre, puramente mentali, e tuttavia a non prendere il sottotesto scientifico troppo seriamente: il Big Bang, scrive Calvino, è generato dalla volontà di un amorevole personaggio femminile di preparare le tagliatelle per i suoi vicini di casa (*Tutto in un punto*).

⁹⁷ I. CALVINO, *Saggi*, cit., pp. 1527-1528.

⁹⁸ I. CALVINO, *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965, p. 51.

⁹⁹ Ivi, p. 147.

La figura del labirinto, già presente ne *Il mare dell'oggettività*, inizia a essere una costante nella produzione saggistica calviniana; l'esempio di Borges compare nei più densi interventi di poetica degli anni Sessanta. Nel 1962 appare sul «Menabò» *La sfida al labirinto*: l'autore propone un'idea di letteratura «che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo»¹⁰⁰ e che superi la dicotomia tra cultura umanistica e scienze esatte (le *Cosmicomiche*, come si è visto, sono emanazione di questo programma); Calvino, nel celeberrimo saggio di progettazione letteraria, sistematizza le avanguardie del Novecento, individuando una letteratura della “resa al labirinto”, disarmata di fronte alla complessità del mondo: da questa si distacca una linea razionalista che si propone di indagare il labirinto della realtà, provando di volta in volta a disegnarne la mappa. La metafora esplicitata a partire dal titolo allude a uno dei principali motivi borgesiani:

Questa forma del labirinto è oggi quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo, anche se dall'esperienza di Robbe-Grillet, isolata nel suo ascetismo espressivo, passiamo a una configurazione su molti piani ispirata alla molteplicità e complessità di rappresentazioni del mondo che la cultura contemporanea ci offre. Anche qui è la forma del labirinto che domina: il labirinto della conoscenza fenomenologica del mondo in Butor, il labirinto della concrezione e stratificazione linguistica in Gadda, il labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia più labirintica ancora, in Borges.¹⁰¹

Nel 1967, quando il «The Times Literary Supplement» chiede a Calvino di scrivere un articolo sul rapporto tra filosofia e letteratura, lo scrittore aggira il tema tracciando un percorso attraverso le predilezioni fantastiche. Nel saggio – intitolato originariamente *Tra idee e fantasmi*, poi *Filosofia e letteratura* – Carroll, Queneau e Borges sono dipinti come «grandi degustatori della filosofia come stimolo all'immaginazione» e consacrati come «esempi di una letteratura che respira filosofia e scienza ma mantiene le distanze e con un leggero soffio dissolve tutte le

¹⁰⁰ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 110.

¹⁰¹ Ivi, p. 117.

astrazioni teoriche quanto l'apparente concretezza della realtà». ¹⁰² La lezione di Borges, lascia intendere Calvino, riguarda anche la leggerezza, tema chiave delle sue *Lezioni americane*.

I modi del fantastico attraversano tutta la produzione narrativa di Calvino e sono modulati sapientemente dall'autore con effetti diversi tra un'opera e l'altra. Se nelle *Cosmicomiche* il dato scientifico viene inglobato dal racconto fantastico, così ne *Il sentiero dei nidi di ragno* il dato storico – l'esperienza della Resistenza – viene trasfigurato dal punto di vista di un bambino, attraverso il quale Calvino conduce una personalissima indagine del dettaglio che sfugge al mondo degli adulti: «una scarpa, un oggetto così conosciuto, specie per lui, e una pistola, un oggetto così misterioso, quasi irreali; a farli incontrare uno con l'altro si possono fare cose mai pensate, si possono far loro recitare storie meravigliose». ¹⁰³ Realtà e toni fiabeschi, nella narrazione di una materia difficilmente conciliabile con l'elemento fantastico, si intrecciano in modo problematico, come Calvino stesso rileva amaramente nella *Prefazione* all'edizione del 1964:

Non che fossi così culturalmente sprovvisto da non sapere che l'influenza della storia sulla letteratura è indiretta, lenta e spesso contraddittoria [...] ma credo che ogni volta che si è stati testimoni o attori d'un'epoca storica ci si sente presi da una responsabilità speciale. A me, questa responsabilità finiva per farmi sentire il tema come troppo impegnativo e solenne per le mie forze. E allora, proprio per non lasciarmi mettere soggezione dal tema, decisi che l'avrei affrontato non di petto ma di scorcio. Tutto doveva essere visto dagli occhi d'un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo. ¹⁰⁴

La ragione che spinge Calvino verso la letteratura fantastica non è mai riconducibile a una fuga dalla realtà: il lavoro sul repertorio fiabesco che esce nel 1956 nel volume *Fiabe italiane* «non è un'allucinazione, una sorta di malattia professionale. [...] È stata piuttosto conferma di

¹⁰² Ivi, pp. 189-191.

¹⁰³ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964 (1947), p. 46.

¹⁰⁴ ID., *Romanzi e racconti*, volume 1, cit. pp. 1188.

qualcosa che sapevo già in partenza, quell'unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è che io credo questo: le fiabe sono vere».¹⁰⁵

Alfonso Berardinelli, a tal proposito, sostiene che «fuga [...] sia una delle parole chiave per interpretare l'evoluzione o involuzione sperimentale della narrativa di Calvino»;¹⁰⁶ in questa sede ci si affida piuttosto alle osservazioni di Asor Rosa, che sostiene la necessità di correggere «l'immagine di Calvino come scrittore tranquillo, fuori dalla crisi: [...] il suo lavoro stilistico, faticoso, incessante, sostenuto da un senso di responsabilità altissimo, è precisamente un modo di risposta alla crisi».¹⁰⁷ Mario Barenghi ritiene che tutta la sua opera si possa interpretare

alla luce di questo fondamentale dato storico: la necessità, una volta consumate le attese e le speranze di rigenerazione coltivate dopo il 1945, di operare un cambiamento di scala. La storia aveva smentito le previsioni, prendendo un corso assai diverso da quello previsto. Occorreva rimescolare le carte: cambiare modelli e protocolli, inventare nuovi schemi, scomporre e ricomporre. Di qui i cortocircuiti tra il cosmico e il comico, le dislocazioni in altrove più o meno stilizzati e rarefatti, gli emblemi, l'analisi combinatoria: ma anche le focalizzazioni sensoriali, la concretezza della lettura, la pratica della descrizione, la riflessione sugli oggetti quotidiani. Tutto rispondeva all'esigenza di ridare un senso all'esperienza, dopo che lo svolgersi degli avvenimenti aveva contraddetto il significato presunto della formazione vissuta. [...] Calvino appartiene a una generazione che ha avuto, fuor d'ogni dubbio, un'esperienza storica, concreta, reale e determinante. Scordarselo è un errore critico imperdonabile.¹⁰⁸

Il dualismo tra realismo e fantastico, dalla metà degli anni Cinquanta (dello stesso periodo è il guizzo di ferma opposizione al *mare dell'oggettività*) è dunque superato: «la semplice mimesi della negatività, del caos, di quello sconcertante coacervo di imprecisioni anzitutto stilistiche che

¹⁰⁵ ID., *Nota introduttiva*, in *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, cit., p. XV.

¹⁰⁶ ALFONSO BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 96.

¹⁰⁷ A. ASOR ROSA, *Stile Calvino*, cit., p. 141.

¹⁰⁸ MARIO BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 9.

è la realtà, non basta più»;¹⁰⁹ definire la mappa del labirinto in cui si aggira l'uomo contemporaneo è la priorità dell'autore della trilogia *I nostri antenati* o dei racconti sul proletariato urbano a carica fiabesca di *Marcovaldo*, che da questo punto di vista risultano più legati che separati dalla produzione calviniana ascrivibile alla cosiddetta fase combinatoria. In una lezione tenuta a Siviglia nel 1985, dopo decenni spesi sulla letteratura fantastica propria e altrui, Calvino smantella il pregiudizio che contrappone i poli della realtà e della finzione:

Il fantastico, contrariamente a quel che si può credere, richiede mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica; richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e in molteplici linguaggi simultaneamente.¹¹⁰

Tra i grandi autori del Novecento che riescono a sostenere tale equilibrio e a eccellere nella resa formale, Calvino menziona ancora Borges, («che mi apre un mondo fantastico di perfetta limpidezza in cui mi pare d'aver abitato da sempre ma che non cessa di sorprendermi»),¹¹¹ oltre a Kafka e Beckett.

La narrativa calviniana degli anni Settanta, nei più compiuti esiti della letteratura combinatoria, è quella che permette un confronto più diretto con l'opera di Borges: *Le città invisibili* (1972) descritte da Calvino non rispondono al funzionamento delle categorie su cui si adagia il senso comune; esse ricordano inoltre i paesaggi puramente mentali di Borges, in cui predomina un modo del fantastico trasognato e rarefatto.

Tra i racconti de *Il castello dei destini incrociati* (1973), almeno uno pare risentire dell'ascendente borgesiano: *Storia dell'indeciso* si può accostare a *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, sul quale Calvino peraltro si sofferma in un breve scritto su Borges del 1984: «sotto l'apparenza

¹⁰⁹ *Album Calvino*, cit., p. 182.

¹¹⁰ I. CALVINO, *Saggi*, cit., pp. 1676-1677.

¹¹¹ *Ivi*, p. 1680.

del thriller, è un racconto filosofico, anzi un saggio sull'idea del tempo». ¹¹² Nel racconto borgesiano, tra le maglie di una storia di spionaggio, il protagonista scopre un'idea del tempo in cui una scelta o un'azione non escludono le altre: «in tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pen, ci si decide – simultaneamente – per tutte. Si creano, così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano». ¹¹³ Anche il cavaliere del racconto di Calvino è alle prese con sentieri e destini che sistematicamente offrono due scelte, ma egli decide di sottrarsi a ogni bivio: «l'unico punto fermo in questo va e vieni di pensieri è che può fare a meno sia dell'una che dell'altra, perché ogni scelta ha un rovescio cioè una rinuncia, e così non c'è differenza tra l'atto di scegliere e l'atto di rinunciare». ¹¹⁴ Nel finale, il cavaliere incontra il suo doppio (tema borgesiano onnipresente), che era destinato alle scelte scartate dall'indeciso: a causa di un solo uomo, entrambi finiscono impiccati. Il racconto di Calvino – che riprende le infinite biforcazioni di quello di Borges - può essere letto come il negativo del *Giardino*, laddove tutti i sentieri possibili non vengono percorsi simultaneamente ma convergono nel vuoto della scelta della rinuncia.

Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979) è forse l'opera più borgesiana dello scrittore ligure. Nella già citata intervista di Francesca Salvemini, Calvino dichiara l'antecedente letterario più diretto del suo libro, *Accostamento ad Almotasim*.¹¹⁵ Il romanzo fittizio recensito da Borges in una delle più mirabili *Finzioni* finisce bruscamente quando il protagonista sta per scoprire l'identità

¹¹² Ivi, p. 1298.

¹¹³ J.L. BORGES, *Finzioni*, cit., p. 88.

¹¹⁴ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, p. 56.

¹¹⁵ In un'intervista del 1981 concessa a Mario Tamponi e pubblicata su «L'Avanti», Calvino viene interrogato nuovamente sull'affinità con i moduli narrativi borgesiani. La replica rivendica tuttavia una certa autonomia rispetto all'opera dell'argentino: «Borges è stato per me di un'importanza straordinaria. La lettura di Borges è servita a mettere in luce delle cose che però erano già nel mio gusto, nella tendenza della mia immaginazione. Mi lega a Borges l'ammirazione per certi autori inglesi che lui ama, per esempio, per Stevenson, Kipling o Chesterton: tutte cose che mi piacevano prima di leggere Borges. [...] Però come Borges io amo in genere gli autori che nel fantastico hanno il gusto della geometria mentale, e cerco di appartenere a questa costellazione» (I. CALVINO, *Con gli strumenti dell'ironia*, in «La Cultura», supplemento de «L'Avanti», 15 febbraio 1981, p. IV).

della figura misteriosa che dà il nome al racconto. Tale meccanismo viene reiterato da Calvino nel suo iper-romanzo, costruito sull'impossibilità di portare a termine la lettura dell'opera: il Lettore e la Lettrice si muovono da un romanzo all'altro attraversando svariati generi. L'espedito narrativo del *Viaggiatore* sembra desunto da un'altra delle *Finzioni*, *Esame dell'opera di Herbert Quain*: Borges, tra la produzione del fantomatico autore, annovera un testo ramificato (*April March*) che consta di tredici capitoli: il primo «riferisce l'ambiguo dialogo di alcuni sconosciuti su una banchina» ed è «comune a tutti i racconti»¹¹⁶ (così anche nel *Viaggiatore*); dei nove racconti fittizi che fanno parte del corpo dell'opera, uno è di carattere simbolico, uno soprannaturale, uno poliziesco, uno psicologico, e così via.

Nel 1984 Borges e Calvino si incontrano almeno un paio di volte: nella capitale italiana, quando l'argentino è chiamato a ritirare la laurea *honoris causa* assegnatagli dall'Università di Roma, e a Siviglia, in occasione di un convegno sulla letteratura fantastica. «L'anziano scrittore, ormai cieco, viene avvertito da Chichita che tra i presenti venuti a salutarlo c'è anche Italo. “L'ho riconosciuto dal silenzio”, dice Borges».¹¹⁷ I “silenzi d'autore”¹¹⁸ di Calvino sono diventati da anni una necessità, laddove non sia possibile esprimersi adeguatamente nel «rumoroso momento» che «apre un'epoca ideale per parlare e pubblicare il meno possibile e cercare di capire meglio come sono fatte le cose»:¹¹⁹ basti ricordare il motivo che dà avvio a *Il castello dei destini incrociati*, il silenzio forzato che spinge i personaggi a raccontare le loro storie disponendo i tarocchi sul tavolo; o ai modi della comunicazione che si instaurano tra Marco Polo e il Gran Kan nella cornice de *Le città invisibili*.

¹¹⁶ J.L. BORGES, *Finzioni*, cit., pp. 65-66.

¹¹⁷ *Album Calvino*, cit., p. 310.

¹¹⁸ L'espressione è desunta dalla raccolta di silenzi letterari di Bice Mortara Garavelli (BICE MORTARA GARAVELLI, *Silenzi d'autore*, Roma, Editori Laterza, 2015).

¹¹⁹ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 142.

II.2.3 Molteplicità

Nel presente capitolo, si è cercato di indagare i più vistosi riferimenti dell'opera di Cortázar e di Calvino al modello borgesiano: seppur in contesti differenti, i modi del fantastico vengono rielaborati dai due autori attraverso un gusto letterario finissimo, formatosi su letture simili – tra le quali le *Finzioni* costituiscono un magistrale esempio. Della lezione di Borges, i due autori trattengono la precisione stilistica, l'abilità del maestro del racconto che svolge la narrazione in un cerchio che si chiude perfettamente lasciando al contempo aperte le maglie del senso; le potenzialità del discorso e del linguaggio, che diventa un meccanismo dilatabile (e scomponibile) all'infinito; la cura maniacale del dettaglio, sia esso identificabile in uno specchio, in un suono lontano, in un tubetto di dentifricio, in una scarpa o in una pistola. Anche se la narrazione di Borges tende a rarefarsi – mentre quella di Calvino e di Cortázar rimane in generale più aggrappata al dato quotidiano – è indubbia la valenza fantastica attribuita alle parole e agli oggetti più comuni, in risposta agli altissimi livelli della finzione novecentesca. Il fantastico scalfisce mondi altrove intoccabili grazie a un umorismo sobrio e intelligente; il ventaglio di possibilità espressive è ampliato dalla rinuncia a logiche dettate dal senso comune e al contempo all'osservanza di strategie narrative ferree. I tre autori, essendo anche iper-lettori (Borges e Calvino anche lavorando assiduamente a progetti editoriali), si rivolgono a un pubblico attento ed esigente: in mano al lettore – non al critico – sono consegnate le chiavi dell'interpretazione.

L'immagine tipicamente borgesiana del labirinto viene largamente ripresa da Calvino; Cortázar, nel poema drammatico *I re* (1949), la capovolge: Arianna affida il filo a Teseo non per aiutarlo a uscire dal labirinto, ma per rivedere il Minotauro, suo fratello, del quale è segretamente innamorata. La rinuncia all'univocità del discorso coinvolge anche miti sedimentati da secoli.

Il fantastico borgesiano, apparentemente distante e iperletterario, riguarda la condizione dell'uomo novecentesco, il suo scontrarsi con una «molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione». Nell'epoca che oggi chiamiamo postmoderna, «anche se il

discorso generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona».¹²⁰ Nei saggi confluiti nelle *Lezioni americane*, che Calvino inizia a scrivere nel 1984, il nome di Borges è legato in più occasioni alla molteplicità:

Fa parte dei luoghi obbligati dalla critica su Borges osservare che ogni suo testo raddoppia o moltiplica il proprio spazio attraverso altri libri d'una biblioteca immaginaria o reale, letture classiche o erudite o semplicemente inventate. Ciò che più m'interessa sottolineare è come Borges realizzi le sue aperture verso l'infinito senza la minima congestione, nel periodare più cristallino e sobrio e arioso; come il raccontare sinteticamente e di scorcio porti a un linguaggio tutto precisione e concretezza.¹²¹

Tutte le lezioni calviniane, a ben vedere, sono una strenua difesa delle ragioni della leggerezza. Il ciclo si apre infatti con l'immagine ovidiana della delicatezza di Perseo nel posare la testa decapitata della Medusa: Calvino individua nella leggerezza il sottile segreto che muove la più alta letteratura, da Ovidio a Borges. Il grande scrittore argentino, sfidando il labirinto, mostra la via anche a un gruppo di scrittori e matematici che si riuniscono nelle cantine di Parigi per discutere di letteratura, di scienza e di patafisica:

Nasce con Borges una letteratura elevata al quadrato e nello stesso tempo una letteratura come estrazione della radice quadrata di se stessa: una letteratura potenziale, per usare un termine che sarà applicato più tardi in Francia, ma i cui preannunci possono essere trovati in *Ficciones*.¹²²

¹²⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993 (1988), p. 127.

¹²¹ Ivi, pp. 57-58.

¹²² Ivi, p. 58.

CAPITOLO TERZO

OLTRE IL ROMANZO

III.1 Invenzioni *oulipiennes*

Dal 1967 Calvino si trasferisce con la famiglia a Parigi, programmando di rimanervi cinque anni. Nonostante i frequenti viaggi in Italia, il rientro definitivo avviene nel 1980. Cortázar vive nella *ville littéraire* dal 1951, anno in cui abbandona definitivamente Buenos Aires. «In fondo, Parigi è un'immensa metafora»,¹ scrive perentoriamente, attraverso la voce di un personaggio di *Rayuela*. Il luogo che per Walter Benjamin era la “capitale del diciannovesimo secolo”, resiste come centro gravitazionale di una sensibilità culturale in continuo e frenetico mutamento anche nel Secolo breve. Attorno a Parigi si muovono attraverso molte epoche le più influenti personalità della letteratura europea e mondiale; gli autoctoni non sono da meno.

Il 24 novembre 1960, nella cantina di un bistrot parigino, François Le Lionnais e Raymond Queneau – insieme a un gruppo eterogeneo di scrittori che s'intendono di scienze esatte e matematici appassionati di letteratura – sottoscrivono ufficialmente la fondazione del *Séminaire de Littérature Expérimentale*, che il 13 febbraio 1961 viene ribattezzato *Ouvroir de littérature potentielle*. Jean Lescure, membro fondatore, spiega così le ragioni del mutamento dei due termini:

Seminario ci infastidiva per una sorta di richiamo alle stazioni di monta e all'inseminazione artificiale: opificio, al contrario, titillava il nostro gusto moderato per la

¹ J. CORTÁZAR, *Il gioco del mondo*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 2004 (Buenos Aires 1966), p. 132.

fase eroica della rivoluzione industriale: rispettata la dignità del lavoro, consentimmo a legare la le [di letteratura] all'op. [...] La parola sperimentale essendoci parsa fondare l'operazione intera su atti ed esperienze ancora difficilmente discernibili, giudicammo prudente attenerci a una nozione obiettiva, a una realtà dell'essere letterario: la sua potenzialità. Potenzialità che rimane in ogni caso uguale a se stessa, quando anche l'energia sperimentatrice dei letterati venga a mancarle.²

Ouvroir, che si può correttamente tradurre in “opificio”, restituisce il senso di una letteratura del fare. A tal proposito sono fondamentali almeno due osservazioni riportate nella prefazione all'edizione italiana dell'antologia dell'Oulipo. L'attività del gruppo, pur rivendicando per la letteratura un trattamento semiserio e giocoso, non si qualifica come sterile *divertissement*, venendo meno l'opposizione tra lavoro e svago. «Nel cuore delle preoccupazioni oulipiane: evitare che il lavoro si risolva, secondo una logica che conosciamo ormai troppo bene, in consumo distruttore; e strapparlo al suo destino lasciandogli un gioco». ³ La seconda considerazione riguarda il linguaggio nella sua componente materica e sonora (in altri termini, del significante): conseguentemente, la letteratura è trattata come una struttura.

Littérature potentielle non designa una letteratura inesistente, come si potrebbe credere: il riferimento alla potenzialità è fondato su principi tratti dalla fisica e dalla filosofia. Poiché i testi sono oggetti materiali, tale nozione ha il suo sostegno in quella di energia testuale, parallela sul piano della lingua all'energia meccanica: si definisce potenziale l'energia di un corpo in stato di quiete; «per quanto riguarda poi la filosofia oulipiana, è evidente il suo rapporto, per quanto discreto, con l'aristotelismo: [...] ogni fenomeno altro non è che la traduzione in atto di ciò che è in potenza».⁴

² OULIPO, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Bologna, CLUEB, 1985 (Paris 1973), pp. 30-31.

³ Ivi, p. 3.

⁴ Ivi, pp. 4-5.

L'Oulipo, come ribadito dai fondatori, non si configura come un movimento letterario, ma è dotato di due manifesti – redatti da Le Lionnais – che precisano alcune nozioni fondamentali dell'attività oulipiana. Lo snodo cruciale della riflessione sulla letteratura intesa come *ars combinatoria* giace nell'idea di *contrainte*, che rovescia il punto di vista romantico secondo il quale la creazione dell'opera d'arte è vincolata alla categoria estetica del sublime e al sentimento del genio individuale; nel primo manifesto (La LIPO), leggiamo: «ogni opera letteraria si costruisce a partire da un'ispirazione (o almeno l'autore lo lascia intendere) che bene o male deve adattarsi a una serie di costrizioni e procedure, infilate l'una dentro l'altra come matriosche». ⁵ Tali costrizioni sono di natura lessicale, sintattica, semantica, formale, e non sono in alcun modo un ostacolo alla creatività: gli oulipiani impiegano largamente strutture già esistenti – frequenti il lipogramma e il palindromo – o ne importano da altri ambiti, come ad esempio la permutazione dalla matematica e il giro del cavallo dagli scacchi. Nell'*Introduzione a Segni, cifre e lettere e altri saggi* di Queneau, Calvino si sofferma sulla natura solo apparentemente contraddittoria della *contrainte*, sottolineando il valore che il libero arbitrio riveste in un siffatto programma letterario:

La struttura è libertà, produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo. Questa è la novità che sta nell'idea di molteplicità potenziale implicita nella proposta di una letteratura che nasca dalle costrizioni che essa stessa sceglie e s'impone. [...] L'automatismo per cui le regole del gioco generano l'opera si contrappone all'automatismo surrealista che fa appello al caso o all'inconscio cioè affida l'opera a determinazioni non padroneggiabili, cui non resta che obbedire. Si tratta insomma di opporre una costrizione scelta volontariamente alle costrizioni subite, imposte dall'ambiente (linguistiche, culturali, ecc.) Ogni esempio di testo costruito secondo regole precise apre la molteplicità potenziale di tutti i testi virtualmente scrivibili secondo quelle regole, e di tutte le letture possibili di quei testi. ⁶

⁵ Ivi, p. 18.

⁶ I. CALVINO, *Saggi*, cit., p. 1429. In questa prospettiva, Georges Perec chiarisce la devianza volontaria (chiamata *clinamen* in omaggio a Lucrezio) dal sistema imposto dalla *contrainte*. Nel saggio intitolato *La chose*, che prende spunto dalla rivalizzazione di un genere musicale operata dal *free jazz*, il pretesto della musica serve per riflettere sulla

L'Oulipo si pone dunque in antitesi rispetto al Surrealismo, anche se Queneau rivaluta in qualche occasione la sua esperienza giovanile nell'avanguardia: «sì, il surrealismo ha permesso una nuova concezione della poesia; in un modo molto confuso, ma si tratta del primo tentativo dopo l'estetica classica: ha svelato il carattere sconcertante della poesia».⁷ Il gruppo risente in modo diretto ed esplicito dell'influenza del bourbakismo, progetto collegiale che negli anni Trenta cerca di rifondare la matematica a partire dalla nozione di struttura; il metodo assiomatico del gruppo Bourbaki funziona come la *contrainte* per l'Oulipo. Queneau è un assiduo frequentatore delle riunioni dei bourbakisti, che ammettono nuovi adepti a una condizione precisa: «nessuno si sognerebbe di farvi entrare un matematico severo, rigido o che non abbia il senso dell'humour». Autodefinendosi un «cocktail sottile di serio e di farsa»,⁸ il gruppo Bourbaki rappresenta una viva fonte d'ispirazione per gli oulipiani, che mai rinunciano all'atteggiamento da fumisteria. Le Lionnais nel primo manifesto, rivolge

due parole [...] alle persone particolarmente gravi che condannano senza esame e senza appello ogni opera in cui si manifesti qualche propensione allo scherzo. Quando sono i poeti a farli, divertimenti, burle e soperchierie appartengono ancora alla poesia. La letteratura potenziale resta la cosa più seria del mondo.⁹

Il gruppo dell'Oulipo nasce inoltre come emanazione del Collège de Pataphysique – fondato nel 1948 sulla base del testo di Alfred Jarry: *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* - che promuove forme di ragionamento paradossali attraverso un linguaggio ironico,

scrittura in generale: «Costrizione e libertà definiscono i due assi di ogni sistema estetico. Non esiste un sistema più o meno libero o più o meno costretto, perché costrizione e libertà rappresentano precisamente il sistema; si può, tuttavia, misurare il grado di compiutezza (o di perfezione se si preferisce) di un sistema sulla base del rapporto costrizione-libertà, o, in altri termini, a livello della sovversione che tale sistema consente. “Il genio”, diceva Klee, “è l'errore nel sistema”: più dura è la legge, più l'eccezione è eclatante, più stabile è il modello e più s'impone la deviazione» (GEORGES PEREC, *La cosa*, trad. it. di Sabrina Sacchi, Bologna, EDB, 2018 (Paris 1967), pp. 20-21).

⁷ MICHELE COSTAGLIOLA D'ABELE, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Berna, Peter Lang, 2014, p. 36.

⁸ Ivi, p. 27.

⁹ OULIPO, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 20.

assurdo e dissacratorio: la patafisica è definita come «"science des exceptions" e parte dal presupposto che al mondo esistano solo eccezioni e che la regola non sia altro che un'eccezione all'eccezione». ¹⁰ I fenomeni non si possono dunque interpretare in maniera univoca, come pretendono di poter fare la fisica e la metafisica; obiettivo del Collège è di descrivere secondo le eccezioni «l'universo supplementare a questo». ¹¹

Uno dei tratti fondativi del gruppo parigino, sottolineato dallo stesso Calvino nella lezione *Molteplicità* (si veda il brano riportato in chiusura del precedente capitolo), riguarda non la rottura drastica o polemica con la letteratura del prima e dell'altrove, ma piuttosto la ricerca di una soluzione di continuità con alcuni autori definiti ironicamente *plagiaires par anticipation*: tra questi figurano Rabelais, Néstor de Laranda, Raymond Roussel, e naturalmente Borges, che reinventando l'autore del *Chisciotte* fa del plagio un preciso programma letterario. Le Lionnais, nel secondo manifesto oulipiano, annuncia con serissima ironia la fondazione dell'«Istituto di Protesi Letteraria: [...] chi non ha avvertito leggendo un testo (qualunque ne sia la qualità) l'interesse che ci sarebbe a migliorarlo con qualche ritocco pertinente? Nessuna opera si sottrae a questa necessità». ¹²

Calvino, sempre attento alle avvisaglie di nuove suggestioni culturali, inizia a tradurre *I fiori blu* di Queneau nel 1965, appena il libro viene pubblicato da Gallimard (l'edizione italiana esce per Einaudi due anni dopo) e si cimenta nella traduzione della *Piccola cosmogonia portatile*, affidata poi a Sergio Solmi: per l'eruditissimo poemetto in sei canti che si ispira al *De rerum natura* di Lucrezio, Calvino scrive – com'è solito fare – una *Piccola guida* che indirizza il lettore nella

¹⁰ M. COSTAGLIOLA D'ABELE, *L'Oulipo e Italo Calvino*, cit., p. 29.

¹¹ *Ibidem*. Costagliola D'Abele sottolinea un progressivo distacco dell'Oulipo dal Collège che l'ha generato: «Se, a titolo esemplificativo, si considera l'atteggiamento oulipiano di ricorrere alla matematica e alla combinatoria per la creazione di nuove forme, con Braffort potremmo concludere che tra le due realtà "se non vi è divorzio, si può forse parlare di una separazione di corpi" in quanto "se la Patafisica è la scienza delle soluzioni immaginarie, l'Oulipo potrebbe essere la ricerca di soluzioni reali a problemi (prosodici o retorici) immaginari"» (Ivi, p. 33).

¹² OULIPO, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 25.

comprensione del testo, avverte dei diversi livelli di lettura e motiva le scelte di traduzione, individuando una

doppia linea d'attacco e di difesa che delimita il cammino tracciato da Q. e che potremmo definire come battaglia sui due fronti per sconfiggere tanto la rarefazione squisita del cosmico nella poesia tradizionale, quanto la freddezza anonima e impoetica del linguaggio scientifico e dell'informazione manualistica. Si tratta cioè d'elaborare una linea linguistica quanto mai lontana dal lessico canonico della poesia lirica e tanto elastica da farsi carico dei neologismi e dei lessici specializzati, da inglobare tutte le voci d'un'enciclopedia («tentativo di dare diritto di cittadinanza poetica a tutti i vocaboli»), così è stato definito questo poema da un critico, Paul Gayot), e nello stesso tempo pronta ad abbandonarsi ai ghiribizzi estemporanei, agli estri del gioco, alle coloriture dell'*argot*.¹³

Il recupero del mito e della forma del poema è congeniale agli interessi di Calvino: dopo aver recuperato dalla metà degli anni Cinquanta gli archetipi fiabeschi e il fantastico venato d'ironia dei poemi cavallereschi – evidente nella trilogia *I nostri antenati* – si cimenta nella riscrittura dell'*Orlando Furioso*, alternando prosa e versi per facilitarne la fruizione e sacrificando la divisione in canti per seguire le vicende dei personaggi; le intersezioni ariostesche costellano tutta l'esperienza fantastica di Calvino, dal *Sentiero dei nidi di ragno* al *Castello dei destini incrociati*, senza mai entrare in contraddizione con la costruzione combinatoria. Il modo del fantastico, anzi, si presta naturalmente al gioco di vincoli e costrizioni, poiché rappresenta uno slittamento rispetto al piano normale delle cose. L'antecedente borgesiano delle *Finzioni* è dunque fondamentale sia per la sensibilità di Calvino che per quella degli oulipiani: l'invenzione sfrenata di mondi che sottostanno a rigide regole dedotte dalla matematica (come ne *La biblioteca di Babele*) è il terreno privilegiato per verificare fino a che punto la *contrainte* può stimolare una creatività rigorosa, che può produrre ordine più nel fantastico che nella realtà. Le *Cosmicomiche* e la *Piccola*

¹³ I. CALVINO, *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*, in RAYMOND QUENEAU, *Piccola cosmogonia portatile*, Torino, Einaudi, 2003 (Paris 1950), p. 148.

cosmogonia, da questa prospettiva, e a partire dal campo semantico esplicitato dal titolo, hanno molti elementi in comune.

I due scrittori hanno esperienze di vita analoghe: Queneau, come Calvino, è attivo durante la Resistenza francese e nel 1944 viene eletto membro del direttivo del Comitato nazionale degli scrittori; tiene rubriche letterarie su importanti quotidiani ed è anch'egli collaboratore di una casa editrice, la Gallimard, per la quale cura la promozione della prestigiosa collana «Bibliothèque de la Pléiade». L'operato del gruppo oulipiano non è esente dal clima di disillusione che si diffonde tra gli intellettuali europei conseguentemente ai fatti d'Ungheria, tanto che Calvino nota che *I fiori blu* nascondono

sotto l'apparenza giocosa [...] una complessa speculazione filosofica. [...] Le parodie caricaturali di fatti storici ed epoche possono essere facili e scontate, ma quel che ci mette Queneau è una specie di sarcasmo contro il tempo e i suoi valori, contro l'*homo historicus* rappresentato dal frenetico Duca d'Auge [...] contrapposto all'uomo statico per eccellenza, che sonnecchia su una chiatta immobile sulla Senna e la cui unica attività è il sogno.¹⁴

Calvino guarda con interesse anche al progetto linguistico del quale Queneau si fa portavoce fin dagli anni Trenta, ovvero il tentativo di fondare il *néo-français*: «a muoverlo sono un intento dissacratorio verso il francese letterario [...] e la convinzione che tutte le grandi invenzioni nel campo della lingua e della letteratura sono avvenute come passaggi dal parlato allo scritto». ¹⁵ I segni di questa battaglia, progressivamente abbandonata da Queneau, rimangono sedimentati nei decenni successivi in *Zazie nel metrò* e nella ricchissima varietà linguistica degli *Esercizi di stile*. Il *néo-français*, «in quanto invenzione d'una nuova corrispondenza tra scrittura e parola, è solo un caso particolare della sua generale esigenza d'inserire nell'universo delle piccole zone di simmetria, [...] un ordine che solo l'invenzione (letteraria e matematica)

¹⁴ I. CALVINO, *Saggi*, cit., pp. 1431-1433.

¹⁵ Ivi, p. 1413.

può creare, dato che tutto il reale è caos». ¹⁶ Un simile atteggiamento, pur motivato da un contesto evidentemente diverso, è dimostrato anche da Borges, che riflette a più riprese sull'importanza di preservare i caratteri della lingua parlata (soprattutto quella della tradizione, della poesia gauchesca e dei romanzi argentini dell'Ottocento): nel saggio *L'idioma degli argentini*, prende le distanze dalle «due forze che minacciano la verità della lingua: il linguaggio del teatro comico [...] e lo spagnolo colto dell'accademia e dei dizionari». ¹⁷ Come nota Pauls, al di là della prosa iper-letteraria, «quasi santificandola, Borges fa della voce la pietra angolare di una mitologia argentina. La voce è originaria (il suo rapporto con le origini è indelebile), è naturale (esiste prima, al di qua della cultura), è autentica (respinge ogni affettazione)». ¹⁸

III.2 Calvino e Perec: l'iper-romanzo, le liste, l'entropia

L'8 novembre 1972, grazie a Queneau, lo scrittore sanremese viene ammesso a una riunione dell'Oulipo in qualità di *invité d'honneur*. Nei verbali dell'incontro, tradotti da Costagliola D'Abele, si legge che «l'invitato d'onore è presentato, molto sobriamente, da R. Queneau, che segnala l'esistenza, in alcune opere di Calvino, di preoccupazioni di matrice oulipiana»: ¹⁹ l'autore italiano propone il progetto del racconto *I misteri della casa abominevole*, costituito da restrizioni di tipo semantico. Nel corso della stessa riunione, Georges Perec presenta al collegio degli oulipiani un'idea di romanzo che qualche anno dopo si concretizza ne *La vita istruzioni per l'uso*, definito da Calvino una decina d'anni dopo, nella lezione americana *Molteplicità*, «l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo». ²⁰

¹⁶ Ivi, p. 1414.

¹⁷ A. PAULS, *Il fattore Borges*, cit., p. 61.

¹⁸ Ivi, p. 62.

¹⁹ M. COSTAGLIOLA D'ABELE, *L'Oulipo e Italo Calvino*, cit., p. 86.

²⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 133.

L'iper-romanzo di Perec è una delle opere oulipiane più monumentali: il sistema della *contrainte* è sfruttato su diversi livelli per produrre il più alto numero possibile di storie. L'azione si svolge tutta all'interno di un caseggiato parigino, rappresentato come una scacchiera composta da cento caselle. Il narratore si pone un vincolo ben preciso: può muoversi da un appartamento all'altro (e di conseguenza da una vicenda all'altra) solo attraverso la mossa del cavallo. Gran parte di ciò che viene raccontato da Perec ruota attorno all'impresa di Bartlebooth, che per vent'anni viaggia per il mondo per dipingere cinquecento marine con il solo scopo di recapitarle a Parigi, farle incollare su legno e tagliare ognuna di esse in un puzzle di settecentocinquanta pezzi. Altri vent'anni sarebbero così passati a ricostruire le vedute, il cui destino finale è di essere sbiancate: i fogli, tornati immacolati, verrebbero rispediti infine nei loro luoghi di provenienza, sparsi per il mondo. Nello stesso caseggiato vive un altro pittore, Serge Valène, intento a raffigurare su un'enorme tela nient'altro che il palazzo stesso: egli non è altri che il narratore. Entrambi i pittori muoiono prima di aver portato a termine la loro opera: per questa ragione le storie del libro, che secondo i calcoli delle mosse a disposizione dovrebbero essere cento, sono solamente novantanove. Il romanzo di Perec è un'ode alle grandi imprese apparentemente prive di senso: l'autore, non pago del vincolo di struttura, ne pone altri di natura semantica, il cui funzionamento è rivelato da Calvino:

Quanto al contenuto, Perec ha steso delle liste di temi, divisi per categorie, e ha deciso che in ogni capitolo dovesse figurare, anche se appena accennato, un tema d'ogni categoria, in modo da variare sempre le combinazioni, secondo procedimenti matematici che non sono in grado di definire ma sulla cui esattezza non ho dubbi. (Ho frequentato Perec durante i nove anni che ha dedicato alla stesura del romanzo, ma conosco solo alcune delle sue regole segrete.) Queste categorie tematiche sono nientemeno che 42 e comprendono citazioni letterarie, località geografiche, date storiche, mobili, oggetti, stili, colori, cibi, animali, piante, minerali e non so quante altre.²¹

²¹ Ivi, pp. 132-133.

Solo una di queste categorie viene esplicitata, attraverso un *Post scriptum* in cui Perec fornisce una lista di scrittori citati. Il riferimento, nel romanzo, non è mai segnalato: è compito del lettore rintracciare la citazione letteraria e ricondurla al suo autore. «In questo libro sono inserite delle citazioni, a volte leggermente modificate»: ²² una sottile forma di plagio che – coerentemente alla visione oulipiana – è legittima e, anzi, arricchisce il testo di nuove suggestioni. Nella lista figurano Borges e Calvino. Il lettore, credendo di scovare facilmente la posizione delle citazioni, consulta l'*Indice dei nomi* redatto da Perec in calce al volume. Il gioco non può essere così semplice: il riferimento indicato per questi autori, per Queneau, per Roussel e per Perec stesso, coincide con l'ultima pagina bianca che decreta la fine del libro.

Al modello di Borges si possono ricondurre la compilazione di pseudo-bibliografie e le imprese editoriali di sedicenti scrittori: un tale Rorschach pubblica un romanzo che il suo unico recensore paragona «al *Viaggio al termine della notte*, uscito quasi contemporaneamente». ²³ Il topos borgesiano dello specchio emerge come «uno sguardo metallico, un occhio freddo, spalancato, carico d'armonia e malanimo». ²⁴ Nel secondo capitolo è presente una citazione testuale da un racconto di *Storia universale dell'infamia*: si parla di un castello «la cui porta a due battenti non serviva per entrare né per uscire. Ogniqualvolta un re moriva e un altro re ne ereditava l'angusto trono, aggiungeva di sua mano un'altra serratura alla porta. Alla fine ci furono ventiquattro serrature, una per ogni re». ²⁵

Numerosi sono anche i riferimenti all'opera di Calvino: dei tarocchi del *Castello dei destini incrociati* compare l'arcano minore del cavallo di coppe; ²⁶ un trapezista che si rifiuta di scendere

²² G. PEREC, *La vita istruzioni per l'uso*, trad. it. di Daniella Selvatico Estense, Milano, Bur, 2018 (Paris 1978), p. 570.

²³ Ivi, p. 56.

²⁴ Ivi, p. 37.

²⁵ Ivi, p. 16.

²⁶ Ivi, p. 74.

a terra²⁷ ricorda *Il barone rampante*, de *Le città invisibili* è nominata Valdrada, che si specchia in un lago producendo un'altra città (in Perec è francesizzata in Valdrade, che si trova «in una regione che ricorda abbastanza quella dei laghi italiani, poco distante da una città immaginaria»²⁸). L'ultimo puzzle di Bartlebooth raffigura le rovine di una città di mare, «quasi che, in quel dedalo già semi fossile, quella spianata insospettabile fosse stata nascosta apposta, a immagine di quei palazzi delle fiabe orientali in cui si guida di notte una persona»: uno scorcio indefinito che rimanda al contempo a *Le mille e una notte*, alle architetture calviniane e alle costruzioni di Borges.²⁹ L'intero palazzo perecchiano è un labirinto di oggetti ed elenchi, ordinati e classificati – suggerisce Calvino - «per sfuggire all'arbitrarietà dell'esistenza»³⁰ non è dunque un caso che la lezione americana *Molteplicità* si chiuda proprio con la riflessione sull'iper-romanzo di Perec, legato da Calvino alla propria esperienza e alla lezione di scrittura di Borges:

Il modello della rete dei possibili può dunque essere concentrato nelle poche pagine d'un racconto di Borges, come può fare da struttura portante a romanzi lunghi o lunghissimi, dove la densità di concentrazione si riproduce nelle singole parti. Ma direi che oggi la regola dello «scrivere breve» viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria.

Queste considerazioni sono alla base della mia proposta di quello che chiamo «l'iper-romanzo» e di cui ho cercato di dare un esempio in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata. Lo stesso principio di campionatura della molteplicità potenziale del narrabile è alla base d'un altro mio libro, *Il castello dei destini incrociati*. [...] Il mio temperamento mi porta allo «scrivere breve» e queste strutture mi permettono d'unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite.

Un altro esempio di ciò che chiamo «iper-romanzo» è *La vie mode d'emploi* di Georges Perec, romanzo molto lungo ma costruito da molte storie che si intersecano (non per niente

²⁷ Ivi, p. 54.

²⁸ Ivi, p. 236.

²⁹ Ivi, p. 499.

³⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 133.

il sottotitolo è *Romans* al plurale).³¹

L'economia linguistica e i principi tipicamente combinatori di esclusione e sottrazione – praticati da Calvino e da Perec, e rilevati come punti di forza nella scrittura di Borges e Cortázar – non sono in contraddizione con il gusto dell'elenco. Come osserva Pier Vincenzo Mengaldo in uno studio sulla lingua di Calvino, lo scrittore ligure «ha sempre onorato in egual misura l'imperativo dell'economia e dell'essenzialità e quello della precisione analitica».³² Bisogna attingere ancora dalle *Lezioni americane* per individuare la poetica dell'*Esattezza*, definita da Calvino in tre punti:

- 1) un disegno dell'opera ben definito e calcolato;
- 2) l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili;
- 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.³³

La polemica ingaggiata riguarda «la peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive».³⁴ Mengaldo nota che «la figura dell'elencazione o enumerazione protratta [...] è una delle costanti segnaletiche dello stile di Calvino (“la mia vita funziona a base di elenchi”, ha scritto di recente)» e che essa assume di volta in volta significazioni diverse, pertinenti alla materia narrata, «fra le riuscite rassicuranti di un'arte combinatoria che riesce ad aggregare e distinguere con precisione gli aspetti del mondo, e le sorprese ora positive ora negative dell'aleatorio, del magmatico, del

³¹ Ivi, p. 131.

³² PIER VINCENZO MENGALDO, *La lingua dello scrittore*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, p. 218.

³³ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., pp. 65-66.

³⁴ *Ibidem*.

fuori squadra».³⁵ Gli elenchi di Perec, in quest'ottica, sono il risultato di una vertigine, prodotto esatto di una mente che organizza il disordine - o scompone l'ordine - enumerandone le parti. *Le istruzioni per l'uso* sono destinate a rimanere incomplete (come il progetto di Bartlebooth e il romanzo stesso), perché la casualità è sempre in agguato sulla precisione combinatoria che tenta di addomesticare l'entropia del mondo.

Elencare ed enumerare sono azioni che rispondono a un bisogno fisiologico dell'uomo: Perec arriva a registrare ne *La bottega oscura* centoventiquattro sogni («mi sono reso conto, assai presto, che sognavo solo per scrivere i miei sogni»);³⁶ ne *La vita istruzioni per l'uso* include liste della spesa, di oggetti dimenticati per le scale, di lemmi espunti da un dizionario; immagina che il palazzo del romanzo sia la punta di un iceberg e che l'ascensore guasto non permetta di accedere alle «masse sommerse» che costituiscono una vera e propria città sotterranea in cui la vertigine dell'elenco sprofonda fino a «un universo di caverne dalle pareti coperte di fuliggine».³⁷ Anche *Le città invisibili* sono enumerate in categorie archetipiche: basti pensare a sezioni quali *La città e la memoria*, *La città e il desiderio*, *Le città e gli occhi*, *Le città e i morti*, *Le città continue*. Gli elenchi, in Calvino, restituiscono una fisicità altrimenti negata: Zaira, ad esempio, «non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimenti delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere»;³⁸ a Sofronia «i manovali staccano i frontoni di marmo, calano i muri di pietra, i piloni di cemento, smontano il ministero, il monumento, i docks, la raffineria di petrolio, l'ospedale, li caricano sui rimorchi»;³⁹ gli dei di Isaura abitano «nei secchi che risalgono appesi alla fune quando appaiono fuori dalla vera dei pozzi, nelle carrucole che girano, negli argani delle norie, nelle leve delle

³⁵ P. V. MENGALDO, *La lingua dello scrittore*, cit., pp. 219-220.

³⁶ G. PEREC, *La bottega oscura*, trad. it. di Ferdinando Amigoni, Macerata, Quodlibet, 2011 (Paris 1973), p. 11.

³⁷ ID., *La vita istruzioni per l'uso*, cit., p. 371.

³⁸ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2015 (1972), p. 11.

³⁹ Ivi, p. 61.

pompe, nelle pale dei mulini a vento, [...] in tutte le colonne d'acqua, i tubi verticali, i saliscendi, i troppopieni». ⁴⁰ Mirabile la lista di libri che affollano il negozio del *Viaggiatore*:

i Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere, i Libri Fatti Per Altri Usi Che La Lettura, i Libri Già Letti Senza Nemmeno Bisogno D'Aprirli In Quanto Appartenenti Alla Categoria Del Già Letto Prima Ancora D'Essere Stato Scritto, [...] i Libri Che Se Tu Avessi Più Vite Da Vivere Certamente Anche Questi Li Leggeresti Volentieri Ma Purtroppo I Giorni Da Vivere Sono Quelli Che Sono, [...] i Libri Che Ti Mancano Per Affiancarli Ad Altri Libri Nel Tuo Scaffale, i Libri Che Ti Ispirano Una Curiosità Improvvisa, Frenetica E Non Chiaramente Giustificabile [...] i Libri Letti Tanto Tempo Fa Che Sarebbe Ora Di Rileggerli e i Libri Che Hai Sempre Fatto Finta D'Averli Letti Mentre Sarebbe Ora Ti Decidessi A Leggerli Davvero.⁴¹

Come riferisce Costagliola D'Abele, «gli oulipiani, nell'*Atlas de la littérature potentielle*, riconoscono solo degli “éléments oulipiens” a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, attribuendo carattere potenziale esclusivamente a *Il Castello dei destini incrociati*». ⁴² Nel *Castello* la perdita della voce che dà avvio alla narrazione e l'uso di un linguaggio altro, quello dei tarocchi, sono identificati da Marcel Bénabou come “lipofonia”, ⁴³ neologismo che ricalca la *contrainte* del lipogramma sperimentato da Perec: nelle trecento pagine de *La disparition*, capolavoro dell'assenza, non compare mai la lettera “e”; l'architettura del *Viaggiatore*, e nello specifico dei rapporti tra gli attanti del romanzo, si compone con i quadrati semantici di Greimas, applicati dal linguista a posteriori per l'analisi del testo e da Calvino a priori come strumento creativo.⁴⁴ Le *Invisibili* non vengono riconosciute come testo oulipiano, se non per la struttura dell'indice.⁴⁵ Le cinquantacinque città sono suddivise in undici nuclei tematici: ogni serie «contiene la

⁴⁰ Ivi, p. 20.

⁴¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 5-6.

⁴² M. COSTAGLIOLA D'ABELE, *L'Oulipo e Italo Calvino*, cit., p. 179.

⁴³ Ivi, p. 180.

⁴⁴ Ivi, pp. 184-185. I principi costitutivi del romanzo sono svelati dallo stesso Calvino nel testo *Comment j'ai écrit un de mes livres*, scritto per la *Bibliothèque de l'Oulipo*.

⁴⁵ «Ce qu'il y a d'oulipien dans les *Villes Invisibles*: la table des matières; sur le plan sémantique, pas de rigueur oulipienne» (Ivi, p. 102).

descrizione di 5 città. Le 55 descrizioni sono organizzate in 9 capitoli seguendo una struttura rigida di successione delle stesse: il primo e l'ultimo capitolo contengono ciascuno 10 descrizioni mentre i 7 capitoli centrali ne contengono ognuno 5». ⁴⁶ Le serie si avvicinano con un sistema di alternanza tematica che consente all'autore di non separare schematicamente le città, ma di allacciarle «l'una all'altra formando una continuità mossa e variata», ⁴⁷ come dichiara Calvino in una lettera a Cesare Milanese. Una cornice in corsivo riferisce della comunicazione (inizialmente) non verbale tra Marco Polo e il Kan, tra i quali intercorre un dialogo muto, fatto di oggetti e simboli. Il rigore che sorveglia la struttura delle *Invisibili* è dunque un tratto d'ispirazione oulipiana; così anche l'espedito narrativo dell'incomunicabilità tra il veneziano e l'imperatore, che si può accostare alla strategia lipofonica del *Castello*:

Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, salti, grida di meraviglia e d'orrore, latrati o chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce: piume di struzzo, cerbottane, quarzi, e disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi. Di ritorno dalle missioni cui Kublai lo destinava, l'ingegnoso straniero improvvisava pantomime che il sovrano doveva interpretare: una città era designata dal salto d'un pesce che sfuggiva al becco del cormorano per cadere in una rete, un'altra città da un uomo nudo che attraversava il fuoco senza bruciarsi, una terza da un teschio che stringeva tra i denti verdi di muffa una perla candida e rotonda. Il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto: non sapeva mai se Marco volesse rappresentare un'avventura occorsagli in viaggio, una impresa del fondatore della città, la profezia di un astrologo, un rebus o una sciarada per indicare un nome. Ma palese o oscuro che fosse, tutto quel che Marco mostrava aveva il potere degli emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere. Nella mente del Kan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure invocate dai logogrifi del veneziano. ⁴⁸

⁴⁶ Ivi, p. 103.

⁴⁷ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1250.

⁴⁸ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., pp. 21-22.

Il gusto della lista si intreccia al dato concreto, e tuttavia produce emblemi surreali, di dubbia decifrazione, che formano nella mente del Kan uno «zodiaco di fantasmi».⁴⁹ Sono condensati in questo breve frammento alcuni importanti fondamenti oulipiani: i giochi linguistici come il logogrifo, il rebus e la sciarada; gli scacchi rimandano al sistema di rappresentazione della realtà che sopperisce in parte – insieme all’accumulazione di oggetti, azioni e sensazioni – all’inadeguatezza delle lingue storico-naturali e sono al contempo un riferimento alla struttura dell’intero testo. Come osserva Mario Barenghi:

La traduzione grafica di questo schema (che non compare nel libro, ma è stata reperita fra le carte dell’autore) è una sorta di scacchiera sghemba e digradante, di losanga o (come è stato suggerito) di diamante irregolare: quasi un equivalente visuale, squisitamente *oulipien*, di quella tensione fra ordine e disordine che contraddistingue l’immaginario calviniano (e si noti che aggiungendo alle 55 città le cornici dei 9 capitoli si ottiene 64, cioè il numero delle caselle di una scacchiera).⁵⁰

Le prove calviniane di *contrainte* sintattica sono invece testi meno noti, spesso ispirati ai lavori di Perec: il *Piccolo sillabario illustrato*, traduzione italiana di *Petit Abécédaire Illustré*, e la poesia composta *in memoriam* dell’amico scomparso prematuramente, *Georges Perec oulipien* (nei diciassette versi sono ammesse solo le lettere che compongono il titolo). Negli anni parigini, come si è sottolineato, Calvino continua incessantemente a occuparsi dei libri degli altri, caldeggiando l’importazione delle opere oulipiane in Italia. Grazie alla sua mediazione, Einaudi acquista i diritti de *La vita istruzioni per l’uso*, che viene tradotto rapidamente e poi ceduto a Rizzoli, «immeritata vittima dei primi tagli dei programmi con cui si cerca di arginare la crisi [editoriale] imminente»;⁵¹ contribuisce al progetto di traduzione del volume collettivo dell’Oulipo a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ M. BARENGHI, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 83.

⁵¹ I. CALVINO, *Saggi*, cit., p. 1393.

Il gruppo francese, come Calvino, non cerca nella letteratura una fuga a-problematica dalla realtà: il contesto culturale e politico nel quale operano gli oulipiani è caratterizzato da una profonda disillusione conseguente la dissoluzione degli ideali e delle attese che animano l'Europa del dopoguerra, nella quale giocano un ruolo cardine i fatti d'Ungheria. La dimensione ludica del fatto letterario è contestualizzata in un generale clima di pessimismo, ma non di totale sfiducia nell'uomo, nella storia e nella realtà.⁵² Ad esempio, ciò che Perec sostiene

nella sua esplorazione minuziosa è la volontà, così caparbia da diventare necessità, di salvare gli eventi dell'ordinario dalla loro sparizione, dall'oblio, come succede al fantastico regno di Tlön dove le cose tendono a cancellarsi e a perdere i dettagli quando la gente le dimentichi. [...] Gli eventi emergono da una precisa indagine della vita quotidiana e vengono designati come "infraordinario". [...] La dimensione intermedia e sospesa garantita dall'infraordinario può essere intesa come la depositaria di ciò che, per sua natura, viene trattenuto solo precariamente: il passato inteso come traccia, come inizio, come eredità.⁵³

Non stupisce dunque che Calvino accetti di aderire a un gruppo con una propria posizione autonoma rispetto ai circoli letterari allora in voga. L'unica filiazione letteraria che abbia mai contemplato viene così giustificata nel corso dell'intervista rilasciata nel 1973 a Ferdinando Camon:

Quello che me li rende vicini è il loro rifiuto della gravità che la cultura letteraria francese impone dappertutto, anche dove sarebbe necessaria un po' di autoironia. Questi qui no: considerano la scienza non in modo grave, ma come gioco, secondo quello che è sempre stato lo spirito degli scienziati veri, del resto. Certo anche in loro, in questo scherzare

⁵² Sul pessimismo di Calvino interviene acutamente Barenghi: «Calvino, specie negli ultimi anni della sua vita, non era ottimista sul mondo che lo circondava. Basta leggere la premessa a *Una pietra sopra* (la società come frana, cancrena, collasso, o tutt'al più, vita alla giornata). [...] Eppure, quando leggiamo o rileggiamo le pagine di Calvino abbiamo un'altra impressione. [...] Se la realtà di cui egli parla è caos labirinto entropia catastrofe, il modo in cui imposta il dialogo con il lettore non è mai caotico né labirintico, né entropico o catastrofico» (M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 120).

⁵³ ELEONORA BERTACCHINI, *La vertigine tassonomica*, in *Georges Perec, «Riga 4»*, a cura di Andrea Borsari, Milano, Marcos y Marcos, 1993, p. 156.

per partito preso, in questa meticolosità da collaboratori della «Settimana enigmistica», c'è una dimensione eroica, un nichilismo disperato.⁵⁴

Perec è il prototipo dell'eroe nichilista e disperato, «una delle personalità letterarie più speciali al mondo, tale da non assomigliare assolutamente a nessuno».⁵⁵ Mentre Calvino vive a Parigi «a mezz'aria, [...] con un piede solo», aggrappato alla sua scrivania «che è un po' come un'isola»,⁵⁶ Perec – in un colloquio con Gabriel Simony – mostra un atteggiamento non dissimile:

molto umilmente, sono molto contento di essere scrittore nel mio angolino, nel mio piccolo appartamento a Parigi, [...] a fare quel che mi piace. Ma certo, questo non mi piace sempre, perché per vivere sono obbligato a fare parole incrociate [...] o scrivere delle sceneggiature che non necessariamente mi piacciono.⁵⁷

III.3 Cortázar e la letteratura potenziale

Negli anni Settanta l'Oulipo diviene, a detta di Jacques Roubaud (oulipiano dal 1966), «un'impresa autonoma di esplorazione letteraria, e non più soltanto un punto di contatto secondario di tre individualità geniali, alle quali Queneau avrebbe voluto aggiungere Julio Cortázar come quarto moschettiere».⁵⁸ L'argentino rifiuta di aderirvi: il gruppo, prescindendo le singole esperienze, si dichiara apolitico, e per questa ragione incompatibile con gli ideali cortazariani, segnati a quest'altezza da un netto rifiuto del disimpegno.

⁵⁴ I. CALVINO, *Saggi*, cit., p. 2789-2790.

⁵⁵ Ivi, p. 1388.

⁵⁶ I. CALVINO, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, cit., p. 192.

⁵⁷ G. PEREC, *Conversazione con Gabriel Simony*, in *Georges Perec*, «Riga 4», cit., p. 114.

⁵⁸ PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Jacques Roubaud, da Perec a Calvino la letteratura è matematica*, in «La Repubblica», 13 agosto 2010, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/08/13/jacques-roubaud-da-perec-calvino-la-letteratura.html> (02/02/2020).

Nel corso delle *Lezioni di letteratura* tenute a Berkeley, Cortázar definisce Perec – parlando de *La scomparsa* – uno «scrittore straordinariamente intelligente e scaltro». E tuttavia ritiene che la narrativa francese coeva sfrutti «ricerche ingegnose [...] a discapito della profondità reale delle cose».⁵⁹ Un parere tanto caustico si giustifica probabilmente alla luce di una certa sfiducia nelle macchinose strategie compositive che trovano origine da un vincolo autoimposto: l'argentino non nega il peso che l'ispirazione e le visioni esercitano sulla coscienza e sulla creatività dello scrittore. Eppure, parallelamente alle ricerche oulipiane, un alto grado di sperimentazione formale e tematica si manifesta nelle miscellanee *Il giro del giorno in ottanta mondi* (titolo eloquente, in quanto a rovesciamento prospettico) e *Ultimo round*, che escono sul finire degli anni Sessanta: entrambe sono un groviglio di appunti, poesie, ritagli di giornale, fotografie, illustrazioni, racconti e saggi raccolti da Cortázar nell'arco di almeno un decennio e giustapposti a *collage*: nel capitolo *Poesia permutante* (con dedica a Raymond Queneau, “inutile dirlo”) sono riportati tre componimenti poetici così introdotti:

il principio generale consisteva nello scrivere testi le cui unità di base possono essere permutate con il solo limite dell'interesse del lettore o delle possibilità matematiche. La poesia diventa così circolare e aperta al tempo spesso; mescolando le strofe o le unità, si originano diverse combinazioni. [...] Come fanno tutti i poeti, la vera “ispirazione” consiste nell'arrivare al verso, alla strofa e alla poesia definitiva, sia di getto, sia dopo una lunga combinatoria interna.⁶⁰

Le regole di composizione che Cortázar si autoimpone dalla stesura dei primi racconti, pur non rispondendo a un sistema dettato da esplicite *contraintes*, rivelano una grande padronanza dello strumento formale: l'esperienza surrealista della scrittura automatica, per l'argentino così come per l'Oulipo, è un tratto insufficiente per la creatività. Nel 1947, tra gennaio e agosto,

⁵⁹ J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura*. Berkeley 1980, cit., p. 137.

⁶⁰ ID., *Ultimo round*, trad. it. di Eleonora Mogavero, Padova, Alet Edizioni, 2007 (Buenos Aires 1969), pp. 153-155.

Cortázar formula la *Teoria del tunnel*, che precorre di un decennio i presupposti confluiti poi in *Rayuela*: il surrealismo è liquidato, ma gli viene attribuito il merito di aver indicato una via di ricerca più autentica dell'uso estetizzante della lingua e della forma romanzo.

Nella fase già superata della sperimentazione automatica della scrittura, era frequente avvertire che la lingua, sottomettendosi a situazioni estranee alla sua latitudine semantica, sprofondava, come fatto estetico, verso una totale bancarotta. [...] Quest'aggressione contro il linguaggio letterario, questa distruzione di forme tradizionali, possiede la caratteristica propria del tunnel; distrugge per costruire.⁶¹

Se – come sostiene Calvino – la letteratura potenziale nasce con Borges, si può presupporre che Cortázar, suo avido lettore, abbia presto acquisito, già a partire dal periodo bonaerense, dunque molto prima del contatto ravvicinato con la cerchia di Queneau, una sensibilità affine a quella maturata dall'Oulipo (pur con presupposti differenti) e ascrivibile senza troppe forzature all'ampia categoria calviniana della molteplicità. Cortázar è, per sua stessa ammissione,

un lettore onnivoro, capace di divorare gli *Essais* di Montaigne in alternanza con *Le avventure di Buffalo Bill*, romanzi polizieschi e *I Dialoghi* di Platone. [...] A un certo punto, diciamo nel '47, fui assolutamente certo che quasi tutte le cose che avevo inedite erano buone. Sapevo che non si erano ancora scritti racconti del genere in spagnolo, almeno nel mio paese. Ne esistevano altri. C'erano i mirabili racconti di Borges. Ma io facevo un'altra cosa.⁶²

⁶¹ J. CORTÁZAR, *Teoria del tunnel*, trad. it. di Maria Parisi, Napoli, Edizioni Cronopio, 2003 (Buenos Aires 1947), pp. 38-40. Saúl Yurkievich nota che nel 1948 Ernesto Sábato pubblica «*El túnel*, novela de inspiración existencialista y casi homónima de *Teoría del Túnel*. Esta coincidencia en el título no es casual» («romanzo di ispirazione esistenzialista e quasi omonimo di *Teoria del Tunnel*. Tale coincidenza nel titolo non è casuale», SAÚL YURKIEVICH, *Un encuentro del hombre con su reino*, in J. CORTÁZAR, *Obra crítica*, Barcelona, Penguin Random House, 2017, p. 19).

⁶² ID., *Cronologia*, in *Storie di cronopios e di famas*, cit., pp. XI-XII.

Se Borges è finissimo autore di fantasie metafisiche Cortázar pare più incline a quelle patafisiche, percorse da un umorismo concettuale, portato al nonsenso: nonostante non sia un membro attivo del gruppo, a Parigi egli riceve periodicamente le pubblicazioni del *Collège de Pataphysique*. «Penso a Jarry, a una lenta negoziazione a base di ironia, familiarità, che finisce per far pendere la bilancia dalla parte delle eccezioni, per annullare la scandalosa differenza tra solito e insolito»,⁶³ scrive Cortázar nel testo di poetica *Del sentimento di non esserci del tutto*; nel saggio a esso correlato, *Sul sentimento del fantastico*, il relativismo (nella vita come nella scrittura) viene portato al massimo grado:

Se il mondo non avrà più niente a che vedere con le apparenze attuali, l'impulso creatore di cui parla il poeta avrà trasformato le funzioni pragmatiche della memoria e dei sensi; tutta l'*Ars combinatoria*, l'apprensione delle relazioni soggiacenti, il sentimento che il rovescio smentisce, moltiplica, annulla il dritto, sono modalità naturali di chi vive per *aspettare l'inaspettato*. L'estrema familiarità con il fantastico va ancora oltre; in un modo o nell'altro [...] la porta lascia entrare un visitatore che verrà domani o è venuto ieri.⁶⁴

La patafisica è uno dei fili che reggono l'antiromanzo *Rayuela* fin dal primo capitolo. I personaggi vivono l'eccezionalità di rapporti ed eventi che sono spesso fondati sull'aggirare ogni regola del sentire comune: «con la Maga parlavamo di patafisica fino all'esaurimento, perché anche a lei capitava (e il nostro incontro consisteva in questo e in tante altre cose oscure come il fosforo) di cadere continuamente nelle eccezioni»,⁶⁵ in una lezione tenuta a Berkeley, Cortázar parla approfonditamente dell'opera:

Horacio Oliveira è un uomo che mette in discussione tutto ciò che vede, che sente, che legge, che percepisce, perché non sa per quale motivo dovrebbe accettare idee preconcepite e strutture codificate senza prima filtrarle attraverso la sua visione del mondo.

⁶³ J. CORTÁZAR, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., p. 33.

⁶⁴ Ivi, p. 67.

⁶⁵ J. CORTÁZAR, *Il gioco del mondo*, cit., p. 19.

[...] In che modo trasmettere tutto questo al lettore? Lo strumento dello scrittore è la parola. [...] Nel secondo livello [del romanzo] c'è una critica comune dei mezzi attraverso i quali la realtà può essere espressa e comunicata.⁶⁶

L'interesse per la forma non si riflette solo sulla struttura complessiva del prodotto letterario, ma anche sull'ampio grado di elaborazione linguistica, laddove le parole vengono intese anche come elemento significante autonomo. Si registra anche in Cortázar – come negli oulipiani – l'impiego diffuso di giochi verbali come palindromi, acrostici e neologismi creati per divertimento; significativa a tal proposito una pagina autobiografica dell'autore argentino:

Uno dei miei ricordi d'infanzia è vedermi scrivere col dito parole sul muro. Tendevo il dito e scrivevo parole, le vedevo prendere corpo nello spazio. [...] Da quel momento ho cominciato a giocare con le parole, a slegarle sempre più dalla loro utilità pratica e a iniziare a scoprire – ad esempio – i palindromi.⁶⁷

La sperimentazione linguistica, in *Rayuela*, turba la narrazione al punto da renderla a tratti difficilmente comprensibile: Horacio e la Maga comunicano a volte attraverso un codice inventato, ribattezzato da loro stessi *gliglico*. Il capitolo 68 del romanzo descrive un evento nel quale l'idioma elaborato, fondandosi su elementi morfologici e sintattici parzialmente riconoscibili, trasmette chiaramente al lettore il senso globale, (pur lasciando i dettagli appannati), ovvero che si tratta di una scena di appassionata intimità: «appena lui le amalava il noema, a lei sopraggiungeva la clamise e cadevano in idromorrie, in selvaggi ambani, in sossali esasperanti».⁶⁸ Ricorrenti in tutto il romanzo sono inoltre i veri e propri attentati contro l'ortografia nella proliferazione di *h* iniziali negli ampollosi flussi di coscienza di Horacio: «La

⁶⁶ ID., *Lezioni di letteratura. Berkeley 1980*, cit., pp. 150-151.

⁶⁷ J. CORTÁZAR, *Cronologia*, in *Storie di cronopios e di famas*, cit., p. X.

⁶⁸ ID., *Il gioco del mondo*, cit., cap. 68. La sezione è priva di numeri di pagina.

hunità, l'hego e l'altro. Usava le acca come altri la penicillina. Poi tornava con maggior calma all'affare, si sentiva meglio. L'importante è non hesagerare». ⁶⁹ Cortázar si propone così un

tentativo di ricominciare da zero sul piano del linguaggio. Mi sono servito del linguaggio come qualsiasi altro scrittore, però nel romanzo c'è una ricerca disperata di evitare i luoghi comuni, di eliminare tutto ciò che ancora resta, nella nostra lingua, della cattiva eredità del secolo scorso. [...] Il linguaggio è lì, ma bisogna ripulirlo, rivederlo, soprattutto bisogna diffidarne. ⁷⁰

Se dunque il mezzo linguistico viene impiegato per rispecchiare l'incertezza e la plurivocità del reale, così anche alcuni interventi narrativi: è il caso della *mise en abyme*, di cui il brevissimo racconto *Continuità dei parchi* ⁷¹ pare rappresentativo. Esso si svolge su due piani: il primo è rappresentato dalla storia principale, un uomo che legge; il secondo riguarda la trama del romanzo che il protagonista stesso sta leggendo. La struttura a incastro tra i due livelli produce un corto circuito quando si scopre che la vittima del romanzo non è altri che il protagonista stesso. Un analogo intervento si realizza in *Rayuela* nell'ordine di lettura proposto dalla *Tavola d'orientamento*, che anziché guidare il lettore lo immerge nel labirinto creato dall'autore: i capitoli 58 e 131 rimandano l'uno nell'altro in una spirale infinita come un quadro di Escher; il capitolo 34 riporta due flussi di coscienza di Horacio che si intersecano tra loro a righe alternate, leggibili isolando le pari dalle dispari.

La metalessi è un espediente ampiamente sfruttato da Borges, e ripreso prolificamente da Perec e da Calvino nei loro iper-romanzi, nei quali la pagina sprofonda dal livello sensibile, toccato con mano dal lettore che regge il libro con le sue stesse mani, a continui slittamenti di piani narrativi. Anche l'andamento di *Rayuela* depista in tal senso il lettore: l'assenza di una voce

⁶⁹ Ivi, p. 390.

⁷⁰ Ivi, pp. 542-543.

⁷¹ Il racconto è pubblicato nella raccolta *Fine del gioco*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini ed Ernesto Franco, Einaudi, Torino, 2003 (Buenos Aires 1954).

narrante univoca rende confusi i cambi di punto di vista, e il libro nel libro, rappresentato dalle note sparse dello scrittore immaginario Morelli – integrate da ritagli di giornale, articoli scientifici, citazioni letterarie di Paz, Ferlinghetti, Hofmannsthal, Artaud, Bataille e altri – si intreccia alle vicende e alle spinose riflessioni di Horacio.

Sfogliando le prime pagine del caleidoscopio-*Rayuela*, si ha la sensazione di essere immersi in un validissimo esempio di letteratura potenziale: il tortuoso antiromanzo, tuttavia, non si basa su complessi artifici combinatori analoghi a quelli oulipiani. L'autore dichiara infatti in un'intervista di Omar Prego: «la struttura di *Rayuela* non risponde a nessun piano prestabilito».⁷²

Eppure, sulla genesi dell'opera, l'autore scrive a Jean Barnabé:

La verità, la triste o bella verità, è che i romanzi mi piacciono sempre meno, l'arte romanzesca così come si pratica di questi tempi. Ciò che sto scrivendo ora sarà (se mai lo finirò) qualcosa di più simile a un antiromanzo, il tentativo di rompere gli schemi in cui il genere è pietrificato.⁷³

Pare opportuno – e più produttivo nel contesto di questa analisi – sottolineare la distanza di *Rayuela* da forme strutturali canoniche; l'autore presenta in apertura una *Tavola d'orientamento* che propone due modi di lettura: uno lineare e ordinato, l'altro sparpagliato e a incastro: «a modo suo questo libro è molti libri, ma è soprattutto due libri». Così, la prima sezione (*Dall'altra parte*, ambientata in una Parigi labirintica e caotica) e la seconda (*Da questa parte*, in cui Horacio fa ritorno a Buenos Aires) si integrano con i «capitoli dei quali si può fare a meno»⁷⁴ (*Da altre parti*) solo nel caso in cui il lettore decida di rinunciare alla lettura non lineare. Il carattere indubbiamente ipertestuale di *Rayuela* inserisce il romanzo in un contesto diffuso di

⁷² Ivi, p. 536.

⁷³ J. CORTÁZAR, *Carta carbone. Lettere ad amici scrittori*, cit., pp. 71-72.

⁷⁴ Sottotitolo alla terza sezione.

sperimentazione letteraria (si pensi nuovamente agli esempi oulipiani già citati, ma anche al *Viaggiatore* di Calvino), nel quale assume un rilievo inedito la concezione ludica della letteratura.

Nella codifica e nella pratica dell'Oulipo, il gioco è connotato a livello formale e linguistico, ma rappresenta anche il programma che l'autore stabilisce e tende al lettore. Come scrive Umberto Eco nell'*Introduzione* agli *Esercizi di stile*, a proposito dei procedimenti qui vi utilizzati: «Queneau spesso gioca, [...] prende alla lettera l'enunciazione della regola, e tradendo il senso della regola, ne trae un ulteriore motivo di gioco». ⁷⁵ In *Rayuela*, l'aspetto ludico investe anche il piano tematico, ma soprattutto quello esistenziale, dello scrittore e dell'uomo del Novecento; questo tratto viene esplicitato a partire dal titolo: il riferimento è alla versione argentina dell'antico gioco della campana, e la metafora è svelata nel testo in un passo programmaticamente denso:

In alto è il Cielo, sotto la Terra, è molto difficile arrivare con la pietruzza al Cielo, quasi sempre si calcola male e la pietruzza esce dal tracciato. A poco a poco però, si acquista la abilità necessaria per conquistare ciascuna delle caselle e un bel giorno s' impara ad uscire dalla Terra e a far risalire la pietruzza fino al Cielo, fino ad entrare nel Cielo, il guaio è che proprio a questo punto, quando quasi nessuno si è mostrato capace di far risalire la pietruzza fino al Cielo, termina d'un tratto l'infanzia e si cade nei romanzi, nell'angoscia per il razzo divino, nella speculazione a proposito di un altro Cielo al quale bisogna imparare ad arrivare. E perché si è usciti dall'infanzia si dimentica che per arrivare al Cielo occorrono, come ingredienti, una pietruzza e la punta di una scarpa. ⁷⁶

Gli strumenti della letteratura, in tale ottica, non sono validi a sezionare o analizzare il mondo come fosse un marchingegno del quale si possano scomporre tutte le parti; piuttosto, chi scrive è chiamato a giocarvi: il percorso ascensionale di Horacio attraverso le caselle che portano al cielo è analogo alla ricerca dello scrittore che abbandoni la metafisica in favore delle

⁷⁵ UMBERTO ECO, *Introduzione*, in R. QUENEAU, *Esercizi di stile*, trad. it. di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2001 (Paris 1947), p. IX.

⁷⁶ J. CORTÁZAR, *Il gioco del mondo*, cit., pp. 205-206.

cose vive, «senza aver bisogno di vedanta o di zen o di un campionario di escatologie: arrivare al Cielo a calci».⁷⁷ La pratica letteraria, tuttavia, non può essere un gioco fine a se stesso, come chiarisce Cortázar, in veste di acuto lettore e teorico, durante una delle sue lezioni americane:

Lo scrittore gioca con le parole, ma gioca sul serio. Gioca nella misura in cui ha a disposizione le possibilità infinite di una lingua e gli è dato di strutturare, scegliere, scartare e infine combinare elementi idiomatici perché quel che vuole comunicare sia espresso nel modo che gli sembra più preciso, più fecondo, dotato di una maggior proiezione nella mente del lettore. Se ricordate la vostra infanzia [...] sono sicuro che tutti voi ricorderete benissimo che quando giocavamo, giocavamo sul serio. [...] Ogni lettore è stato ed è in qualche modo un giocatore, e quindi si crea una dialettica, un contatto e una ricezione di questi valori.⁷⁸

Nella dialettica così rappresentata, la letteratura è un gioco in cui non vi sono né vincitori né vinti, bensì solamente possibili strade da percorrere nello svolgersi del testo, il cui carattere potenziale apre a stesure (e di conseguenza a interpretazioni) sempre nuove. Come lo scrittore – tanto l'oulipiano quanto Cortázar – è libero di giocare con le parole e con le forme, così anche il lettore:

L'autore di *Rayuela* vuole lettori complici; non vuole lettori passivi. [...] L'intenzione di *Rayuela* è eliminare qualsiasi passività nella lettura, porre il lettore in una situazione in cui deve intervenire di continuo, pagina dopo pagina e capitolo dopo capitolo. Gli unici strumenti di cui disponevo per ottenere tutto ciò: da un lato la messa in discussione della lingua, e da un altro ancora certe possibilità di avvicinarsi al libro che gli dessero una maggiore flessibilità. Questo spiega perché vengano proposte due modalità di lettura, cosa che molti non hanno capito ritenendola un vezzo o uno snobismo. [...] Ci sono stati tanti lettori che non accettavano di essere complici.⁷⁹

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura*. Berkeley 1980, cit., p. 125.

⁷⁹ *Ivi*, p. 154.

Il ruolo attivo che il lettore è chiamato a esercitare è un fatto auspicabile e tuttavia non obbligatorio: chi legge viene messo in guardia sulle innumerevoli potenzialità offerte dalla letteratura e sull'impossibilità di giungere a una conoscenza definitiva della realtà. Nel *Viaggiatore* Calvino pone al centro della narrazione un Lettore e una Lettrice, sapendo che senza il loro amore per la pagina scritta, senza il patto che chi legge stringe con l'autore, i libri non avrebbero ragione d'esistere. *Rayuela* rappresenta la *quête* di un autore-lettore che non ha risposte, bensì un gran numero di domande da sottoporre ai suoi lettori:

La montagna incantata di Thomas Mann è un libro profondamente filosofico e riflessivo in cui i personaggi discutono e vagliano tutti i problemi della loro epoca e cercano di trovare delle soluzioni. La verità è che ne *La montagna incantata* si cerca sempre di dare delle risposte. In *Rayuela*, invece, né Oliveira né l'autore di Oliveira cercano mai di dare delle risposte, ma in compenso i due hanno una certa capacità di fare domande.⁸⁰

Il percorso intrapreso da Cortázar, da Oliveira e dal lettore non può essere rappresentato da una linea retta, ma dall'arbitrarietà e dalla casualità dei movimenti browniani, per i quali Parigi rappresenta l'ambientazione ideale:

e a poco a poco comporremo una figura assurda, disegnando con i nostri movimenti una figura identica a quella che disegnano le mosche quando volano in una camera, da qui a là, un improvviso dietro front, da là a qui. [...] E tutto ciò tesse un disegno, una figura, qualcosa d'inesistente come i due punti perduti in Parigi che si muovono di qui di là, di là di qui, facendo il loro disegno, danzando per nessuno, neppure per loro stessi, una interminabile figura senza senso.⁸¹

La città è il luogo onirico per eccellenza, il fondale in cui si innestano le vicende del romanzo componibile pubblicato cinque anni dopo *Rayuela*: il titolo originale è *62. Modelo para*

⁸⁰ Ivi, p. 147.

⁸¹ J. CORTÁZAR, *Il gioco del mondo*, cit., p. 191.

armar (letteralmente “modello da montare”, come un meccano o una pellicola). Il rapporto intertestuale che il libro intrattiene con *Rayuela* è esplicitato nella premessa dell’autore, nella quale si evidenziano scelte lessicali eminentemente oulipiane:

Non saranno pochi i lettori che noteranno qui diverse trasgressioni alla convenzione letteraria. [...] A coloro che ne rimarranno stupiti segnalo che, nel terreno in cui avviene il racconto, la trasgressione cessa di essere tale; il prefisso si somma ai molti altri che girano attorno alla radice *gressio*: aggressione, regressione e progressione sono connaturali anche alle intenzioni abbozzate a suo tempo negli ultimi paragrafi del capitolo 62 di *Rayuela*, che spiegano il titolo di questo libro e forse si realizzano nelle sue pagine. Il titolo *Componibile* [*Componibile 62* è il titolo dell’edizione italiana] potrebbe indurre a credere che le diverse parti del racconto, separate da spazi, si propongano come pezzi permutabili. Se alcune lo sono, la composizione è di altra natura, intuibile già sul piano della scrittura dove ripetizioni e dislocamenti cercano di liberare da ogni fissità causale, ma soprattutto sul piano del significato dove l’apertura a una combinazione è più insistente e imperiosa. La scelta del lettore, il suo personale montaggio degli elementi del racconto, saranno in ogni caso il libro che ha scelto di leggere.⁸²

Componibile 62 nasce dunque da una costola di *Rayuela*, da una nota dello scrittore Morelli, nel quale s’intravede l’alter ego di Cortázar:

una volta Morelli pensò un libro che non andò oltre a delle annotazioni sciolte. [...] Se scrivessi questo libro, i comportamenti standard (anche quelli più insoliti) sarebbero inesplicabili con gli strumenti psicologici correnti. Gli attori sarebbero privi di senso o completamente idioti. [...] Tutto sarebbe come un’irrequietezza, un’inquietudine, uno sradicamento continuo.⁸³

Cortázar, come Calvino, si preoccupa per gli orizzonti d’attesa del lettore, che si deve

⁸² J. CORTÁZAR, *Componibile 62*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Roma, SUR, 2015 (Buenos Aires 1968), pp. 17-18.

⁸³ ID., *Il gioco del mondo*, cit., pp. 341-342.

immergere in un'opera surreale ed enigmatica. «Vorrei un castello insanguinato»⁸⁴ è la battuta che apre un romanzo nel quale la continua dislocazione è il vero vincolo compositivo: la narrazione è turbata da repentini cambi di punto di vista, da un'alternanza continua di piani temporali e di punti di vista, di arbitrari passaggi dalla prosa alla poesia: «Entro la notte nella mia città, scendo alla mia città / dove mi attendono o m'ignorano, dove devo fuggire / da qualche abominevole appuntamento, da ciò che / non ha più nome». ⁸⁵ I personaggi si definiscono come “tartari” (riferimento diretto a Buzzati, autore stimatissimo da Cortázar), e sono soprattutto dei nomi: lo scrittore Calac è un palindromo vivente, Feuille Morte si esprime unicamente con l'onomatopea “bisbis, bisbis”, che per Stefano BarTEZZAGHI

è parola chiave, [...] bisbiglio moltiplicato capace di chiudere tutti i discorsi. [...] Ogni personaggio si riferisce a un interlocutore, il suo “paredro”; “cronco” e “petiforro” sono ingiurie umoristiche. [...] L'enigmista Cortázar trova nei giochi di parole quegli agglutinamenti occasionali di senso che trascendono dal riferimento primario alla realtà e intralciano ogni velleitario andamento lineare della comunicazione (a partire dal lavoro del traduttore, che dovrà trovare nella propria lingua equivalenti dei virtuosismi dell'autore).⁸⁶

Le vicende editoriali delle opere di Cortázar, sul versante italiano, sono strettamente legate alla figura di Calvino: secondo il programma einaudiano, all'uscita di *Rayuela* dovrebbe seguire quella de *Il viaggio premio*, il primo romanzo dell'argentino (la prima edizione è del 1960); in una lettera del 28 maggio 1969 indirizzata a Calvino, Cortázar si mostra insoddisfatto per tale piano editoriale, che per ragioni di tempo escluderebbe Flaviarosa Nicoletti Rossini da gran parte delle traduzioni e interromperebbe il *continuum* tra *Rayuela* e *Componibile 62*:

Io non posso né voglio dimenticare che Flaviarosa si è occupata sempre con un profondo interesse dei miei libri, e sono un po' sorpreso dal fatto che venga bruscamente

⁸⁴ ID., *Componibile 62*, cit., p. 19.

⁸⁵ Ivi, p. 44.

⁸⁶ STEFANO BARTEZZAGHI, *Prefazione*, in J. CORTÁZAR, *Componibile 62*, cit., pp. 10-11.

scartata dal piano di pubblicazione delle mie opere. [...] Personalmente (e tu come scrittore puoi comprenderlo meglio di chiunque altro) arrivati a questo punto la pubblicazione di *62* mi interessa molto più che quella del *Viaggio premio*, soprattutto perché è una specie di prolungamento o germoglio di *Rayuela* e al pubblico italiano interesserà molto di più leggere *62* dopo *Rayuela*, mentre *Il viaggio premio* rappresenta solo un anello antecedente della catena. Non è colpa mia se *Il viaggio premio* è rimasto indietro.⁸⁷

Si può intuire che Calvino, mediando con la casa editrice, anteponga gli interessi dell'autore e del suo ormai affezionato pubblico italiano, così come indicati da Cortázar: *Componibile 62* esce per Einaudi nel 1974, *Il viaggio premio* nel 1983, entrambi in traduzione di Nicoletti Rossini.

III.4 Calvino e Cortázar: le ragioni della leggerezza

L'opposizione leggerezza-peso, memorabile immagine che apre le lezioni calviniane, percorre trasversalmente l'opera di Cortázar: alle ragioni della prima risponde il personaggio-Maga, la donna che ama senza bisogno di spiegazioni, che vive «nel mondo dei pesci appesi in aria»,⁸⁸ che «si affaccia a ogni istante a quelle grandi terrazze senza tempo che tutti cercano dialetticamente»,⁸⁹ l'emblema della pesantezza è generalmente Horacio, uomo che obbedisce alla forza di gravità, alla metafisica e alla necessità di distruggere il pensiero con il pensiero stesso. Eppure, definire in senso troppo categorico i personaggi di *Rayuela* sarebbe un'approssimazione troppo semplicistica. Più Horacio prende le distanze dalla Maga, più instaura con lei una comunicazione silenziosa e disperata, che abbandona il territorio del romanzo e si piega ai modi della poesia:

⁸⁷ J. CORTÁZAR, *Chi scrive i nostri libri. Lettere editoriali*, trad. it. di Giulia Zavagna, Roma, SUR, 2014, pp. 255-256.

⁸⁸ ID., *Il gioco del mondo*, cit., p. 43.

⁸⁹ Ivi, p. 36.

Tutto questo lo sto dicendo a Crevel, ma è con la Maga che io parlo, adesso che siamo tanto lontani. E non le parlo con le parole che sono servite unicamente a non capirci, adesso che è tardi ormai comincio a sceglierne altre, le sue, quelle che sono avvolte in ciò che lei capisce e che non ha nome, brezze e tensioni che contraggono l'aria fra due corpi o riempiono di polvere d'oro una camera o un verso. Ma non abbiamo continuamente vissuto così, lacerandoci con dolcezza? No, non abbiamo vissuto così, lei lo avrebbe voluto ma una volta ancora io tornai ad insediare il falso ordine che nasconde il caos, a fingere che mi dedicavo ad una vita profonda della quale solo toccavo con la punta del piede l'acqua terribile. Ci sono fiumi metafisici, lei vi nuota come quella rondine sta nuotando nell'aria, girando allucinata attorno al campanile. [...] Io descrivo e definisco e desidero quei fiumi, lei vi nuota. E non lo sa, proprio come la rondine. Non ha bisogno di sapere come me, può vivere nel disordine senza che alcuna coscienza di ordine la trattenga. Quel disordine è il suo ordine misterioso, quella bohème del corpo e dell'anima che spalanca le vere porte.⁹⁰

Leggerezza e peso sono insieme racchiuse nel percorso ascensionale dalla terra al cielo indicato nel gioco della *rayuela*: per spostarsi da una casella all'altra, per arrivare al cielo «occorrono, come ingredienti, una pietruzza e la punta di una scarpa».⁹¹ A decenni di distanza, Calvino sigilla venticinque anni di scritti teorici e di dichiarazioni di poetica con un'immagine analoga: nel 1980 esce *Una pietra sopra*, un lungo viaggio attraverso «il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato».⁹² La tentazione di attribuire al romanzo il polo della gravità e alla poesia i tratti della levità presuppone un vincolo di rigida codificazione di generi e modi del narrare. Come si è sottolineato nel corso della presente indagine, le opere teoriche e narrative di Calvino e Cortázar mostrano una caduta delle paratie tra finzione e realtà, tra dato scientifico e fatto letterario, tra ciò che è romanzo e ciò che non aspira in alcun modo a esserlo: si è parlato di iper-romanzi, di antiromanzi, delle forme ibride che eludono le categorizzazioni.

Lo “scrivere breve”, tratto individuato da Calvino (a proposito di Perec e del *Viaggiatore*) nella lezione *Molteplicità*, allude al gusto del frammento che percorre anche l'opera di Cortázar.

⁹⁰ Ivi, p. 98.

⁹¹ Ivi, p. 206.

⁹² I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 4.

Nella *Teoria del tunnel* Cortázar individua nell'essenza dello stile romanzesco del XIX secolo un compromesso tra due peculiari usi idiomati: quello scientifico e quello poetico. Il linguaggio romanzesco puro, tuttavia, non esiste, «dal momento che non esiste un romanzo puro. Il romanzo è un mostro, uno di quei mostri che l'uomo accetta, mantiene e nutre al suo fianco: mescolanza d'eterogeneità, grifone convertito in animale domestico». ⁹³ Cortázar concilia surrealismo ed esistenzialismo attraverso una prospettiva essenzialmente umanistica: il primo concorda con il secondo «per una maieutica intuitiva che lo avvicina alle *fonti dell'uomo*. [...] Surrealisti ed esistenzialisti – *poetisti* – riaffermano con amaro orgoglio, nonostante non concordino né sul dove né sul come, che il paradiso si trova qua giù e rifiutano la promessa trascendente così come l'eroe rifiuta il corsiero per la fuga». ⁹⁴ *Rayuela* è il prodotto più compiuto di questa oscillazione e di questo rifiuto.

L'oscillazione di Calvino tra due poli, scienza e letteratura, si svolge in modo analogo. La soluzione, anche nel suo caso, risiede nella conciliazione di diverse prospettive,

sentendo attrazione e avvertendo i limiti dell'uno e dell'altro. Da un lato Barthes e i suoi, avversari della scienza, che pensano e parlano con fredda esattezza scientifica; dall'altra parte Queneau e i suoi, amici della scienza, che pensano e parlano attraverso ghiribizzi e capriole del linguaggio e del pensiero. ⁹⁵

La felice etichetta di “scoiattolo della penna”, coniata da Pavese per l'esordio narrativo di Calvino, si potrebbe applicare senza forzature al *cronopio* Cortázar, che nel 1971 – tra Parigi e la residenza estiva di Saignon – scrive di getto un libro che difficilmente si lascia condurre in schemi e classificazioni: *Prosa del osservatorio*. Ancora inedito in traduzione italiana, il testo è preceduto da una breve nota che esplicita in parte la provenienza del tema trattato:

⁹³ J. CORTÁZAR, *Teoria del tunnel*, cit., pp. 56-57.

⁹⁴ Ivi, pp. 109-111.

⁹⁵ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 227.

Las referencias al ciclo de las anguilas proceden de un artículo de Claude Lamotte publicado en *Le Monde*, Paris, 14 de abril de 1971; huelga decir que si alguna vez los ictiólogos allí citados leen estas páginas, cosa poco probable, no deberán ver en ellas la menor alusión personal: al igual de las anguilas, Jai Singh, las estrellas y yo mismo, son parte de una imagen que sólo apunta al lector.⁹⁶

Cortázar è un avido lettore di pubblicazioni scientifiche. L'articolo in questione riferisce dello straordinario ciclo migratorio delle anguille, «l'une des plus grandes migrations animales annuelles»,⁹⁷ il cui funzionamento è noto solo dalla metà del secolo precedente. Gli ittiologi nominati nell'avvertenza (che nel testo sono Maurice Fontaine, la signora Bauchot e la signorina Callamand) non possono sentirsi presi in causa: sono personaggi inventati; il lettore, invece, come si è sottolineato più volte, è una presenza autentica e costante nei riferimenti dell'argentino.

La narrazione prende avvio da un duplice dato scientifico: tale procedimento ricorda la genesi delle *Cosmicomiche*, tratte da nozioni astronomiche esplicitate nei paratesti introduttivi. Anche in *Prosa del osservatorio*, com'è evidente dal titolo, si fa riferimento all'astronomia: la storia del ciclo delle anguille, che Cortázar racconta attraverso una prosa poetica intessuta di vivide immagini e altissime vette liriche, si intreccia alle meditazioni di Jai Singh, sovrano dell'India settentrionale che nel XVIII secolo fonda la città di Jaipur e vi fa costruire un osservatorio composto da imponenti strutture di pietra, posizionate con saldi criteri desunti da studi astronomici. In assenza di telescopio e altri strumenti di precisione, tali costruzioni sono

⁹⁶ J. CORTÁZAR, *Prosa del osservatorio*, Madrid, Alfaguara, 2016 (Buenos Aires 1972), p. 7. «I riferimenti al ciclo delle anguille sono tratti da un articolo di Claude Lamotte pubblicato da *Le Monde* il 14 aprile 1971; inutile dire che se mai gli ittiologi citati nell'articolo dovessero leggere queste pagine, cosa poco probabile, non dovranno prenderle sul personale: come le anguille, Jai Singh, le stelle e me medesimo, fanno parte di un'immagine che punta unicamente al lettore». Le traduzioni di *Prosa del osservatorio* sono svolte in collaborazione con Paola Marina Armentano Fogale.

⁹⁷ CLAUDE LAMOTTE, *Le grand voyage des jeunes anguilles vers l'Europe s'achève avec le printemps*, in «*Le Monde*», 14 aprile 1971. In breve, il ciclo vitale delle anguille è il seguente: tutti gli esemplari della specie si riproducono nelle acque profonde del mar dei Sargassi e muoiono subito dopo aver deposto le uova; una volta schiuse le uova, le giovani anguille si lasciano trasportare dalla corrente del Golfo verso le coste europee o nordamericane, impiegandovi rispettivamente tre e due anni. Risalendo i fiumi, raggiunte acque dolci o salmastre, vi rimangono fino alla maturità sessuale; infine, fanno ritorno nell'oceano per deporre a loro volta altre uova.

orientate in modo da permettere di calcolare con estrema accuratezza le posizioni degli astri, l'ora di Jaipur e persino di altre città. Cortázar visita l'osservatorio nel 1968 durante un viaggio di lavoro in India: le numerose foto scattate alle strutture di Jantar Mantar affiancano il testo della *Prosa*.

La pesantezza del marmo si contrappone alla levità dei movimenti delle anguille che nuotano dall'oceano alle coste dell'Europa in un andirivieni infinito e che l'autore accosta all'immagine del nastro di Moebius. Cortázar immagina le anguille e l'osservatorio in un momento ben preciso e al contempo indefinito, che rompe le normali coordinate temporali e schiude la metafora: «esa hora [...] agujero en la red del tiempo, [...] esa ora orificio»;⁹⁸ nella *Prosa* le parole seguono con minuziosa precisione l'infinito moto degli astri e delle anguille:

tan simplemente anillo de Moebius y de anguilas y de máquinas de mármol, esto que fluye ya en una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas, aleatorias, la migración de un verbo.⁹⁹

La narrazione procede come il corpo di un'anguilla in movimento: si alternano senza soluzione di continuità metafore («inevitable metáfora»)¹⁰⁰ e immagini mentali. Cortázar le fonde tutte insieme: se stesso, il pescatore danese Schmidt, i quartieri di Parigi, la vita che si svolge nei caffè e nei teatri, la rivoluzione, Marx, il moto eterno delle anguille e delle stelle, l'uomo che scruta il cielo, la «noche pelirroja»¹⁰¹ che fa condensare i sogni e l'insonnia in visioni – come scrive Calvino a proposito di *Storie di cronopios e di famas* – “a getto continuo”. La narrazione di elementi così disparati gioca su alcuni contrasti fissi: la scienza e l'oscura memoria del mondo, i

⁹⁸ J. CORTÁZAR, *Prosa del observatorio*, cit., p. 9. «Quest'ora, buco nella rete del tempo, quest'ora orificio».

⁹⁹ Ivi, pp. 10-12. «Così, semplicemente, nastro di Moebius e di anguille e di macchine di marmo, ciò che fluisce è già una parola insensata, srotolata, che cerca se stessa, che si mette anch'essa in marcia dai Sargassi del tempo e dalle semantiche del caso, la migrazione di un verbo».

¹⁰⁰ Ivi, p. 15. «Inevitabile metafora».

¹⁰¹ Ivi, p. 15. «La notte dalla chioma rossa».

bagliori improvvisi e le formule, la leggerezza e il peso, la profondità dell'oceano e quella del cosmo.

Cortázar non rinuncia al suo *humor*, sobrio e intelligente, che non abbassa mai l'altissimo livello della narrazione. Gli ittiologi europei, versando una «meritoria lágrima cibernetica»,¹⁰² studiano gli stimoli che spingono le anguille a partire per raggiungere i Sargassi: Callamand e Fontaine lo ritengono un fenomeno «de interacción neuroendocrina: de pronto, de noche, [...] al mismo tiempo, de toda fuente hay que huir, tensas aletas rasgan furiosamente el filo del agua: Nietzsche, Nietzsche».¹⁰³ Le anguille non hanno bisogno di sapere chi è Nietzsche, quali fossero le sue riflessioni sul libero arbitrio; Jai Singh, un secolo prima di Baudelaire, scopre le corrispondenze insite in tutte le cose: gli astri osservati dal sultano sono la causa delle maree che conducono le anguille nel loro moto infinito. Le costruzioni di marmo, definite come un «laberinto matematico»,¹⁰⁴ danno accesso privilegiato a Jai Singh sui misteri del cosmo. Egli interroga gli astri, ma non cerca risposte: «Jai Singh quiere ser eso que pregunta, Jai Singh sabe que la sed que se sacia con el agua volverá a atormentarlo, Jai Singh sabe que solamente siendo el agua dejará de tener sed».¹⁰⁵ Pare improbabile che Cortázar diffidi della scienza nella sua totalità; il suo interesse è però rivolto all'altro lato delle cose, a ciò che sfuggirà per sempre a una spiegazione razionale: «las estrellas huyen de los ojos de Jai Singh como las anguillas de las palabras de la ciencia».¹⁰⁶ Ecco fondata la «ciencia de la imagen total»,¹⁰⁷ che riscatta le oscure forze che muovono gli astri, le anguille e le parole.

¹⁰² Ivi, p. 58. «Una degna lacrima cibernetica».

¹⁰³ Ivi, p. 34. «Fenomeno di interazione neuroendocrina: improvvisamente, di notte, nello stesso momento, non resta che fuggire da tutte le fonti dei fiumi, pinne tese raschiano furiosamente il pelo dell'acqua: Nietzsche, Nietzsche».

¹⁰⁴ Ivi, p. 51. «Labirinto matematico».

¹⁰⁵ Ivi, p. 58. «Jai Singh vuole essere colui che pone domande. Jai Singh sa che la sete che si placa con l'acqua tornerà a tormentarlo, Jai Singh sa che solo essendo acqua smetterà di avere sete».

¹⁰⁶ Ivi, pp. 44-45. «Le stelle sfuggono alla vista di Jai Singh come le anguille dalle definizioni della scienza».

¹⁰⁷ Ivi, p. 89. «La scienza delle immagini totali».

La narrazione della *Prosa del observatorio* è costruita come un nastro di Moebius, e si chiude con un'evocazione che si riallaccia a quella iniziale:

los ciclos se fusionan, se responden vertiginosamente; basta entrar en la noche perliroja, aspirar profundamente un aire que es puente y caricia de la vida; [...] pulso de astros y anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad.¹⁰⁸

Dritto e rovescio, nel luogo dell'utopia cortazariana, si corrispondono e si fondono in una visione abitata dal senso di vertigine: ogni frammento è ricondotto a un ordine collocato fuori dal tempo, nel quale anche l'uomo – prima disintegrato e poi riunito agli astri e alla vita delle anguille – occupa finalmente il proprio posto nel mondo.

Le costruzioni di marmo dell'osservatorio – è sufficiente scorrere le fotografie di Cortázar per rendersene conto – sono sospese in un'atmosfera surreale e siderale, che ricorda le ambientazioni delle *Invisibili*: le città, come le parti della *Prosa*, sono frammentate e ordinate da un'immaginazione combinatoria. L'accostamento tra i due enigmatici testi si deve a un saggio di Maria J. Calvo Montoro: come le immagini cortazariane «possono essere disinnestate dal fluido poema-anguilla, così ogni descrizione de *Le città invisibili* è un brano di poesia a sé».¹⁰⁹ *Prosa del observatorio* e le *Invisibili*, pur essendo testi molto diversi, rispondono certamente a un'analogia sensibilità per l'esatto e il molteplice – volendo usare le categorie di Calvino: sono pubblicati nel medesimo anno, il 1972; entrambi non rispondono a classificazioni formali e sono intessuti di prezioso lirismo.

¹⁰⁸ Ivi, p. 90. «I cicli [degli astri e delle anguille] si fondono in uno, si corrispondono vertiginosamente; è sufficiente entrare nella notte dalla chioma rossa, ispirare a fondo un'aria che è ponte e carezza della vita; pulsazione d'astri e di anguille, anello di Moebius di un'immagine del mondo dove la conciliazione è possibile, dove dritto e rovescio non saranno più lacerati, dove l'uomo potrà prendere il suo posto in questa gioiosa danza che talvolta chiameremo realtà».

¹⁰⁹ MARIA J. CALVO MONTORO, *Le città invisibili: prosa con metamorfosi per il nastro di Moebius*, in *Italo Calvino: percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, San Cesario di Lecce, Manni Editore, 2009, pp. 78-79.

Il testo calviniano, com'è noto, è imbrigliato da una cornice in corsivo che riferisce dei racconti di Marco Polo al Gran Kan: sebbene il contesto storico di riferimento sia dichiaratamente quello de *Il Milione*, la sensazione di *displacement* spazio-temporale e di vertigine è evidente dalla prima pagina: «un senso come di vuoto che ci prende la sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia; [...] una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriati sulla fulva groppa dei planisferi».¹¹⁰ La variazione cromatica è qui curiosamente concordante con la «noche pelirroja»¹¹¹ dell'enigmatica ambientazione della *Prosa*; così anche l'iniziale descrizione di un attimo tanto preciso quanto inconsistente, che in Cortázar è «esa hora [...] agujero en la red del tiempo»,¹¹² ripetuto in anafora al principio del testo: l'immagine, che prelude alla metafora marina sviluppata lungo la *Prosa*, è di montaliana memoria;¹¹³ il poeta ligure, com'è noto, è uno degli autori decisivi nella formazione letteraria di Calvino. Nella prima pagina della cornice delle *Invisibili* si legge: «nella vita degli imperatori c'è un momento che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli».¹¹⁴

Prosa del osservatorio si chiude in uno slancio utopico; le *Invisibili*, come osserva Pier Paolo Pasolini, sono frammenti dell'«idea di una Città Migliore [...] immersa in una diversa idea del tempo. Infatti molte delle città sognate da Calvino in un certo momento raggiungono la perfezione».¹¹⁵ L'analisi di Pasolini conduce anche nei territori della poesia: «ogni descrizione di Calvino è la descrizione del rapporto tra mondo delle Idee e Realtà. [...] L'invenzione poetica consiste nell'individuazione di tale momento anomalo»,¹¹⁶ e nelle radici surrealiste:

¹¹⁰ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 5.

¹¹¹ Cfr nota 101.

¹¹² Cfr nota 98.

¹¹³ Il riferimento è a *In limine*, primo componimento degli *Ossi di Seppia*: «cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe»: si intravede nello strappo, nel buco nella rete - uno e unico - la possibilità di salvezza (EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia*, 1925, Milano, Mondadori, 2018, p. 7).

¹¹⁴ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 5.

¹¹⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Postfazione*, in *Le città invisibili*, cit., pp. 163-164.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 165.

un surrealismo che è la delizia delle delizie, perché la galleria dei quadri surrealistici che ne risultano, non si spiegano affatto attraverso se stessi, cioè attraverso il surrealismo, ma sono funzionali a quella folle ideologia multipla, che contesta ogni possibile logica della ragione, e soprattutto quella dialettica.¹¹⁷

Di tali istanze è venata anche tanta parte dell'opera di Cortázar, che propone già dal precoce scritto teorico *Teoria del tunnel* il superamento del surrealismo a partire dalle sue stesse radici, attraverso la mediazione dell'esistenzialismo. Nella *Prosa*, in un dettaglio addentellato tra un turbine di immagini mentali, le costruzioni di Jai Singh sono paragonate ai dipinti surrealisti di Remedios Varo, pittrice spagnola esiliata in Messico. Calvino, sostiene Pasolini, «non inventa nulla, tanto per inventare: semplicemente si concentra su un'impressione reale – uno dei tanti *choc* intollerabili, che meriggi o crepuscoli, mezze stagioni o canicole, ci causano negli angoli più impensati o più famigliari delle città note o ignote in cui viviamo».¹¹⁸ Tali sono gli *choc* visionari di Cortázar, che immagina le anguille – perché le vede realmente – nuotare nelle strade di Parigi. Ne risulta che entrambi i testi sono essenzialmente visivi, come visivo è l'occhio del regista Pasolini, anche nel commento alle *Invisibili*, che si configurano come l'analisi di numerosi sogni: «i pezzi separati, smontati, di tale analisi, vengono riproiettati nel vuoto e nel silenzio cosmico in cui la fantasia ricostruisce, appunto, i sogni».¹¹⁹

L'anello di Moebius, grande metafora che sorregge *Prosa del osservatorio*, è un modello topologico noto anche a Calvino. Luc Étienne, nel 1972 (anno ormai ben noto in queste pagine), deposita presso l'Oulipo un esperimento di “moebiusazione” intitolato *Poesie con metamorfosi per nastri di Moebius*: un paio di quartine, secondo la topologia del nastro a una sola faccia, vengono trasferite sull'anello e trasformate in un solo verso disposto in un'unica riga, e solo così

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 166.

¹¹⁹ *Ibidem*.

acquistano senso. L'autore sostiene che «l'uso del nastro di Moebius consente di rendere perfettamente chiare poesie altrimenti oscure»,¹²⁰ polemizzando ironicamente con l'ermetismo. Nelle *Invisibili* non si applicano meccanicamente le *contraintes* oulipiane; Calvino si serve dell'effetto dell'anello di Moebius per far convergere il tempo e le diverse prospettive in un unico nastro che potrebbe avvolgersi su se stesso all'infinito. Così Marco Polo si rivolge a Kublai:

Dal numero delle città immaginabili occorre escludere quelle i cui elementi si sommano senza un filo che li connetta, senza una regola interna, una prospettiva, un discorso. È delle città come dei sogni: tutto l'immaginabile può essere sognato ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costituite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra.¹²¹

Il dritto e il rovescio non sono sempre ben identificabili, come nella città di Moriana:¹²² la destabilizzazione prospettica ispirata all'anello di Moebius si realizza nelle *Invisibili* in senso spaziale o temporale. Fedora è composta dalla città di pietra e da piccole Fedore in sfere di vetro: «una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora, le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più»;¹²³ la città di Zoe è «il luogo dell'esistenza indivisibile. [...] Quale linea separa il dentro dal fuori, il rombo delle ruote dall'ululo dei lupi?»;¹²⁴ a Eusapia, e nella sua gemella sotterranea, «non c'è modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti»;¹²⁵ a Penteseila «non ti è chiaro se sei già in mezzo alla città o ancora

¹²⁰ OULIPO, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 263.

¹²¹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., pp. 41-42.

¹²² Ivi, p. 103.

¹²³ Ivi, p. 32.

¹²⁴ Ivi, p. 33.

¹²⁵ Ivi, p. 108.

fuori»;¹²⁶ Berenice è «una successione nel tempo di città diverse. [...] Tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili».¹²⁷

Celati riconduce al complesso delle *Invisibili* l'immagine del nastro di Moebius, illustrando così il meccanismo adoperato da Calvino per ricondurre a un'unica superficie la profondità delle cose e la vertigine del ricordo.¹²⁸ Come nota Calvo Montoro, «è un'operazione che Celati considera fondante nel modo di sviluppare lo spazio di frontiera, l'orlo sul quale avviene il processo di scrittura de *Le città invisibili*: “Come spesso viene indicato esplicitamente le due serie sono in realtà due aspetti di un'unica serie i quali trapassano l'uno nell'altro, come nell'anello di Moebius dove la superficie esterna e quella interna non si distinguono perché l'una scivola nell'altra”».¹²⁹

Sostenute dal lirismo, la *Prosa* di Cortázar e le città di Calvino sono un'opera di incontestabile leggerezza, così come essa viene definita nell'omonima lezione americana con il consueto approccio tripartito:

- 1) un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza. [...]
- 2) la narrazione d'un ragionamento o d'un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili e impercettibili, o qualunque descrizione che comporti un alto grado d'astrazione. [...]
- 3) una immagine figurale di leggerezza che assuma un valore emblematico.¹³⁰

Nell'opera dei due autori convivono senza stridere quelle che Calvino definisce le due «vocazioni opposte» della letteratura: «l'una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso,

¹²⁶ Ivi, p. 152.

¹²⁷ Ivi, p. 157.

¹²⁸ Pasolini sostiene che nelle *Invisibili* «tutto è ricordo» (P.P. PASOLINI, *Postfazione*, in *Le città invisibili*, cit., p. 163).

¹²⁹ M. J. CALVO MONTORO, *Le città invisibili: prosa con metamorfosi per il nastro di Moebius*, in *Italo Calvino: percorsi potenziali*, cit., p. 73.

¹³⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., pp. 20-22.

che aleggia sopra alle cose come [...] un pulviscolo sottile, o meglio ancora un campo d'impulsi magnetici; l'altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose». ¹³¹ Insieme all'opposizione tra peso e leggerezza, tra dritto e rovescio, si dissolve anche quella tra discorso scientifico e poesia: è nella conciliazione che risiede la grande forza evocativa della scrittura-caleidoscopio di Calvino e di Cortázar.

III.5 Micronarrazioni autobiografiche: Lucas e Palomar

L'indagine creativa del mondo – o dei mondi possibili – è condotta attraverso la forma del frammento anche nelle due opere più spiccatamente autobiografiche dei due autori, che costituiscono in entrambi i casi una preziosa *summa* di decenni di sperimentazione linguistica, narrativa e teorica.

Nel 1979 Cortázar pubblica *Un certo Lucas*: il libro, che pure riprende per alcuni versi le prime raccolte di racconti, in particolar modo – per la forma micronarrativa e per i contenuti giocosi e dissacranti – *Storie di cronopios e di famas*, si configura come una collezione di bozzetti, di ricordi, di considerazioni ai limiti del surreale, di dichiarazioni di poetica, rimanendo al di là di ogni rigida classificazione formale. Nel 1983 esce *Palomar*, raccolta di esperienze visive e speculative calate nella quotidianità, adattate ai modi del racconto e della meditazione: più che un romanzo o un libro di racconti, il testo appare come un campionario di visioni, di modelli quasi mai risolutivi da applicare alla realtà. In entrambe le opere la narrazione si svolge tra toni intimistici del dato autobiografico e affabulazioni di tipo saggistico che presuppongono un maggiore grado di partecipazione da parte del lettore; *Palomar* è un'opera combinatoria, *Un certo Lucas* certamente non lo è: eppure in entrambi i casi si ha la sensazione di sfogliare non dei

¹³¹ Ivi, p. 19.

racconti, bensì un'autobiografia a episodi, come fosse frutto di un montaggio registico nel quale gli sguardi e i dettagli di natura visiva sostengono il complesso della narrazione. Palomar e Lucas guardano il mondo con un analogo senso prospettico, che muove sempre dalla contemplazione del particolare. Come Jai Singh in *Prosa del osservatorio*, anche Palomar guarda le stelle a occhio nudo, e come nell'opera di Cortázar il cosmo viene riletto in analogia con il mondo marino, in un sistema di archetipiche corrispondenze: ne *L'occhio e i pianeti*, egli vede Giove «ondeggiare coi satelliti in fila come bollicine d'aria che s'alzano dalle branchie d'un tondo pesce degli abissi, luminescente e striato». ¹³² Il signor Palomar ragiona sui territori e sulle definizioni della scienza, scoprendo tuttavia l'incertezza e l'instabilità della realtà, che non può essere chiusa nei limiti della conoscenza umana: così, ne *La contemplazione delle stelle*, «per riconoscere una costellazione la prova decisiva è vedere come risponde quando la si chiama». ¹³³ L'approccio critico di Lucas è ugualmente sostenuto da clamorose scoperte che ricadono nel terreno di un apparente nonsenso, che presuppone l'idea che il suo rovescio – il senso – sia provabile e giustificabile; agli occhi di Lucas tale distinzione non sussiste: ritorna la figura topologica senza facce dell'anello di Moebius. Scrive Cortázar nel testo *Come si passa oltre*:

Le scoperte importanti si fanno nelle circostanze e nei luoghi più impensati. La mela di Newton, mi dica lei se non c'è da restare sbalorditi. A me nel bel mezzo di una riunione d'affari non so perché è successo di pensare ai gatti [...] e di scoprire all'improvviso che i gatti sono telefoni. [...] C'è poco da aspettarsi dalle comunicazioni che riusciremo a stabilire dopo la mia scoperta, perché è evidente la mancanza di un codice che ci permetta di comprendere i messaggi, la loro provenienza e la natura di chi ce li invia. [...] Che il telefono funzioni è provato da ogni gatto con un'onestà mal ricompensata da parte degli abbonati bipedi; nessuno negherà che il suo telefono nero, bianco, tigrato o angora arrivi sempre con aria decisa, si fermi ai piedi dell'abbonato ed emetta un messaggio che la nostra letteratura primitiva e patetica traslittera stupidamente sotto forma di *miao* e altri fonemi simili. ¹³⁴

¹³² I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, volume 2, cit., pp. 907-908.

¹³³ Ivi, p. 911.

¹³⁴ J. CORTÁZAR, *Un certo Lucas*, trad. it. di Ilide Carmignani, Roma, SUR, 2014 (Buenos Aires 1979), pp. 59-60.

Nel breve testo *Ci potrebbe succedere, mi creda*, un uomo definito «saggio» inventa lo «strattone del filo» e intende venderlo a un «pezzo grosso» dell'editoria:

cos'è una parola se non una serie di lettere, e che cos'è una lettera se non una linea che forma un disegno prestabilito? [...] Premo questo bottoncino di madreperla e l'apparecchio scatena lo strattone che agisce su ogni lettera e l'allunga stirandola bene, un filo orizzontale d'inchiostro. Dopo tale gesto, nel mondo non esiste più una parola, nemmeno una lettera perduta in fondo a un cassetto tipografico. [...] Io ho potuto scrivere questo perché sono il saggio, e anche perché non c'è regola senza eccezione.¹³⁵

Anche Calvino riflette sull'incertezza del linguaggio e sulla relatività dell'antropocentrismo e delle presunte conquiste raggiunte dall'uomo nell'ambito della modulazione di codici. Ne *Il fischio del merlo*, gli uccelli paiono instaurare tra loro una forma di comunicazione più profonda di quella che intercorre tra il signore e la signora Palomar:

Se l'uomo investisse nel fischio tutto ciò che normalmente affida alla parola, e se il merlo modulasse nel fischio tutto il non detto della sua condizione d'essere naturale, ecco che sarebbe compiuto il primo passo per colmare la separazione tra...tra che cosa e che cosa? Natura e cultura? Silenzio e parola? Il signor Palomar spera sempre che il silenzio contenga qualcosa di più di quello che il linguaggio può dire. [...] Dopo aver ascoltato attentamente il fischio del merlo, egli prova a ripeterlo, più fedelmente che può. Segue un silenzio perplesso, come se il suo messaggio richiedesse un attento esame; poi echeggia un fischio uguale, che il signor Palomar non sa se sia una risposta a lui, o la prova che il suo fischio è talmente diverso che i merli non ne sono affatto turbati e riprendono il dialogo tra loro come nulla fosse. Continuano a fischiare e interrogarsi perplessi, lui e i merli.¹³⁶

Nell'episodio *Dal terrazzo*, Palomar si interroga sulla verticalità della città, che non può essere compresa dagli uomini che la percorrono dal basso, muovendosi tra reticoli di strade e

¹³⁵ Ivi, pp. 55-56.

¹³⁶ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, volume 2, cit., pp. 895-896.

piazze. Gli uccelli hanno invece accesso a una visione – secondo Calvino – privilegiata: dalle terrazze sospese sui tetti

si ha l'impressione che la vera crosta terrestre sia questa, ineguale ma compatta. [...] Così ragionano gli uccelli, o almeno così ragiona, immaginandosi uccello, il signor Palomar. Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose – conclude – ci si può spingere a quello che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile.¹³⁷

Palomar osserva e interpreta la realtà con una grande fascinazione per strutture e tassonomie: nel racconto *Lettura di un'onda*, ad esempio, egli vorrebbe isolare una singola onda ed estendere tale modello a tutte le altre, rendendosi conto dopo diversi tentativi dell'impossibilità dell'impresa; così, ne *La spada del sole*, l'uomo si accorge che «già per la durata di milioni di secoli i raggi del sole si posavano sull'acqua prima che esistessero degli occhi capaci di raccogliarli».¹³⁸ Il “modello dei modelli” che nell'omonimo episodio egli cerca di delineare non rappresenta altro che la possibilità frustrata di costruire un metodo scientifico universale:

Palomar [...] ha finito per convincersi che ciò che conta veramente è ciò che avviene *nonostante* loro. [...] Se le cose stanno così, il modello dei modelli vagheggiato da Palomar dovrà servire a ottenere dei modelli trasparenti, diafani, sottili come ragnatele; magari addirittura a dissolvere i modelli, anzi a dissolversi. A questo punto a Palomar non restava che cancellare dalla sua mente i modelli e i modelli di modelli. Compiuto anche questo passo, ecco che si trova faccia a faccia con la realtà mal padroneggiabile e non omogeneizzabile, a formulare i suoi “sì”, i suoi “no”, i suoi “ma”. Per far questo, è meglio che la mente resti sgombra, ammobiliata solo dalla memoria di frammenti d'esperienza e di principi sottintesi e non dimostrabili.¹³⁹

¹³⁷ Ivi, p. 920.

¹³⁸ Ivi, p. 887.

¹³⁹ Ivi, pp. 966-967.

I modelli di Palomar sono irrealizzabili tanto quanto le spiegazioni che Lucas immagina finire dentro una discarica, per il loro valore relativo e spiccio. Destino delle spiegazioni è un frammento composto unicamente dalle due seguenti frasi: «Da qualche parte ci deve essere una discarica dove vengono depositate le spiegazioni. Una cosa soltanto inquieta in questo giusto panorama: quel che potrebbe accadere il giorno in cui qualcuno riuscisse a spiegare anche la discarica».¹⁴⁰ Rinunciando alle spiegazioni, Lucas immagina i suoi sogni come «una strategia concentrica di leopardi che si avvicinano pian piano a un centro»;¹⁴¹ agli anni luce che separano gli astri egli contrappone gli anni lumaca che lo separano dalla sua innamorata;¹⁴² in una lettera scrittagli da un notaio, questi fa notare a Lucas che non ha pagato numerosi arretrati dell'affitto dell'appartamento e che gli è cresciuto «un altro dito in ciascun piede».¹⁴³ Lucas scopre anche di essere un cacciatore di crepuscoli; Cortázar, nell'episodio omonimo, inserisce una profonda dichiarazione di poetica che scorre attraverso una metafora visiva, cinematografica:

Comunque, se fossi un cineasta, credo che mi arrangerei in modo da andare a caccia di crepuscoli, in realtà di un unico crepuscolo, solo che per arrivare al crepuscolo definitivo dovrei filmarne quaranta o cinquanta, perché se fossi un cineasta avrei le stesse esigenze che ho con le parole, le donne o la geopolitica. Non sono un cineasta e mi consolo immaginando il crepuscolo già catturato, che dorme nella sua lunghissima spirale in scatola. Il mio piano: non soltanto la caccia, ma la restituzione del crepuscolo ai miei simili che lo conoscono poco, voglio dire alla gente di città che vede tramontare il sole, se lo vede, dietro il palazzo delle poste, dietro gli appartamenti di fronte o in un suborizzonte di antenne televisive e lampioni. [...] Per esperienza e orologio da polso so che un buon crepuscolo non va oltre i venti minuti fra climax e anticlimax, due cose che eliminerei per lasciare soltanto il suo lento gioco interno, il caleidoscopio d'impercettibili mutamenti.¹⁴⁴

¹⁴⁰ J. CORTÁZAR, *Un certo Lucas*, cit., p. 49.

¹⁴¹ Ivi, p. 150.

¹⁴² Ivi, pp. 162-163.

¹⁴³ Ivi, p. 176.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 100-101.

Anche Palomar, a suo modo, è un cacciatore di crepuscoli: egli cerca di catturare, descrivendola, la realtà che lo circonda, per restituirla al lettore che nella metafora di Lucas è lo spettatore del film. Chi legge Calvino e Cortázar può cercare spiegazioni o non cercarne affatto, può lasciarsi guidare dall'autore attraverso molti mondi e accettare il carattere multiforme della realtà, nelle sue pieghe più oniriche e in quelle più razionali. Tutto si risolve nella visione caleidoscopica di due autori che, nel loro irrinunciabile rapporto con il lettore, hanno poche risposte da offrire. In compenso, entrambi manifestano comprensibili dubbi, che sono più veri dell'attitudine di chi pretende di poter spiegare tutto. Il percorso meditativo di Palomar finisce con l'ambiguità di una morte che potrebbe essere reale o solo immaginata:

Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante [...] e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore.¹⁴⁵

Lucas, nell'ultimo episodio, sprofonda senza incanto nell'ultima delle visioni possibili, anch'egli diviso tra immaginazione e reale percezione di sé: mentre osserva il pacchetto di sigarette sulla scrivania, «vasta nuvola potenziale di fumo concentrata in se stessa: [...] allora guardò a lungo la sua mano, e quando veramente la vide, la premette contro gli occhi, là dove la prossimità era la sola possibilità di nero oblio».¹⁴⁶

¹⁴⁵ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, volume 2, cit., p. 979.

¹⁴⁶ J. CORTÁZAR, *Un certo Lucas*, cit., p. 196.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia generale e critica su Italo Calvino e su Julio Cortázar

ASOR ROSA, ALBERTO, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001.

—, *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009.

BARENGHI, MARIO, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.

—, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009.

BARTHES, ROLAND, *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 2003 (Paris 1953).

BERARDINELLI, ALFONSO, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

BERTONE, GIORGIO, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

BORGES, JORGE LUIS, *Discussioni*, trad. it. di Lucia Lorenzini, Milano, Adelphi, 2002 (Buenos Aires 1932).

—, *Finzioni*, trad. it. di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 2014 (Buenos Aires 1944).

—, *Fervore di Buenos Aires*, trad. it. di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2010 (Buenos Aires 1969).

—, *Elogio dell'ombra*, trad. it. di Francesco Tentori Montaldo, Torino, Einaudi, 2013 (Buenos Aires 1969).

—, *L'enigma della poesia. Lezioni americane*, trad. it. di Vittoria Martinetto e Angelo Morino, Milano, Mondadori, 2001 (Harvard 2001).

BUCCIANINI, MASSIMO, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007.

CADIOLI, ALBERTO, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 2017.

CARINI, SARA, *Le cose ispanoamericane. Italo Calvino lettore editoriale degli scrittori sudamericani*, in «Rassegna iberistica», 2019, 42.

CESARI, SEVERINO, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991.

CESERANI, REMO, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1993.

COSTAGLIOLA D'ABELE, MICHELE, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Berna, Peter Lang, 2014.

DAVICO BONINO, GUIDO, *Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*, Milano, Garzanti, 2003.

DEBENEDETTI, GIACOMO, *Preludi: le note editoriali della Biblioteca delle Silerchie*, Palermo, Sellerio Editore, 2012.

ECO, UMBERTO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

- FERRETTI, GIAN CARLO, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- GENETTE, GERARD, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989 (Paris 1987).
- GOYALDE, PATRICIO, *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Uned Ediciones, 2009.
- LAMOTTE, CLAUDE, *Le grand voyage des jeunes anguilles vers l'Europe s'achève avec le printemps*, in «Le Monde», 14 aprile 1971.
- MARFÈ, LUIGI, *Il sapore del Messico e altre cose. Italo Calvino e le letterature iberiche*, in «Artifara», n. 5, 2005, http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista5/testi/CALVINO.asp#_ftn40 (02/01/2020).
- MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2018 (1925).
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *Silenzi d'autore*, Roma, Editori Laterza, 2015.
- NIGRO, AMELIA, *Dalla parte dell'effimero. Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2007.
- ODIFREDDI, PIERGIORGIO, *Jacques Roubaud, da Perec a Calvino la letteratura è matematica*, in «La Repubblica», 13 agosto 2010, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/08/13/jacques-roubaud-da-perec-calvino-la-letteratura.html> (02/02/2020).
- OULIPO, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Bologna, CLUEB, 1985 (Paris 1973).
- PAULS, ALAN, *Fattore Borges*, trad. it. di Maria Nicola, Roma, SUR, 2016 (Barcelona 2004).
- PEREC, GEORGES, *La cosa*, trad. it. di Sabrina Sacchi, Bologna, EDB, 2018 (Paris 1967).
- , *La bottega oscura*, trad. it. di Ferdinando Amigoni, Macerata, Quodlibet, 2011 (Paris, 1973).
- , *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, BUR, 2018 (Paris, 1978).
- PERRELLA, SILVIO, *Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- PORZIO, DOMENICO, *Jorge Luis Borges. Immagini e immaginazione*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985.
- QUENEAU, RAYMOND, *Esercizi di stile*, trad. it. di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2001 (Paris 1947).
- , *Piccola cosmogonia portatile*, Torino, Einaudi, 2003, (Paris 1950).

- SALVEMINI, FRANCESCA, *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Roma, Edizioni Associate, 2001.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Che cos'è la letteratura*, trad. it. di vari, a cura di Franco Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 2009 (Paris 1947).
- TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1983 (Paris 1970).
- ZANOTTI, PAOLO, *Il modo romanzenesco*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Italo Calvino: percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Manni Editore, San Cesario di Lecce, 2009.
- Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 1995.
- Antologia della letteratura fantastica*, a cura di Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, trad. it di Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 2007 (Buenos Aires 1965).
- Georges Perec, «Riga 4»*, a cura di Andrea Borsari, Milano, Marcos y Marcos, 1993.
- Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, a cura di Rossana Bossaglia, Milano, Bompiani, 1996.
- La lettura. Antologia per la scuola media*, a cura di Italo Calvino e Giambattista Salinari Bologna, Zanichelli, 1973.
- Calvino & l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993.
- Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988.
- Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi*, a cura di Tommaso Munari, Torino, Einaudi, 2015.

Opere di Italo Calvino prese in esame

- CALVINO, ITALO, *L'entrata in guerra*, Torino, Einaudi, 1952.
- , *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1959 (1956).
- , *I racconti*, Milano, Mondadori, 2019 (1959).

- , *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964 (1947).
- , *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.
- , *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973 (1969).
- , *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2015 (1972).
- , *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2019 (1979).
- , *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2017 (1980).
- , *Con gli strumenti dell'ironia*, in «La Cultura», supplemento de «L'Avanti», 15 febbraio 1981.
- , *Scrittori esemplari, io vi odio tutti*, in «L'Unità», 20 settembre 1984.
- , *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1996 (1988).
- , *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991.
- , *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1991.
- , *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994.
- , *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 1995.
- , *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

Opere di Julio Cortázar prese in esame

- CORTÁZAR, JULIO, *Teoria del tunnel*, trad. it. di Maria Parisi, Napoli, Edizioni Cronopio, 2003 (Buenos Aires 1947).
- , *Bestiario*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 2013 (Buenos Aires 1951).
- , *Fine del gioco*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini ed Ernesto Franco, Einaudi, Torino, 2003 (Buenos Aires 1954).
- , *Storie di cronopios e famas*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 1997 (Buenos Aires 1962).

- , *Il persecutore*, trad. it. di Cesco Vian, Torino, Einaudi, 2003 (Buenos Aires 1964).
- , *Tutti i fuochi il fuoco*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 2005 (Buenos Aires 1966).
- , *Il gioco del mondo*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 2004 (Buenos Aires 1966).
- , *Il giro del giorno in ottanta mondi*, trad. it. di Eleonora Mogavero, Roma, SUR, 2017 (Buenos Aires 1967).
- , *Componibile 62*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Roma, SUR, 2015 (Buenos Aires 1968).
- , *Ultimo round*, trad. it. di Eleonora Mogavero, Padova, Alet Edizioni, 2007 (Buenos Aires 1969).
- , *Prosa del osservatorio*, Madrid, Alfaguara, 2016 (Buenos Aires 1972).
- , *Del racconto e dintorni*, a cura di Bruno Arpaia, Parma, Guanda Editore, 2009.
- , *Lezioni di letteratura. Berkeley 1980*, trad. it. di Irene Buonafalce, Torino, Einaudi, 2014 (Buenos Aires 2013).
- , *Carta carbone. Lettere ad amici scrittori*, trad. it., selezione e cura di Giulia Zavagna, Roma, SUR, 2013.
- , *Chi scrive i nostri libri. Lettere editoriali*, trad. it. di Giulia Zavagna, Roma, SUR, 2014.
- , *Così violentemente dolce. Lettere politiche*, trad. it. di Giulia Zavagna, Roma, SUR, 2015.
- , *Carta carbone. Lettere ad amici scrittori*, trad. it., selezione e cura di Giulia Zavagna, Roma, Edizioni SUR, 2013.
- , *Le ragioni della collera*, trad. it. di Gianni Toti, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2017.
- , *Obra crítica*, Barcelona, Penguin Random House, 2017.
- DUNLOP, CAROL, CORTAZAR, JULIO, *Les autonantes de la cosmoroute ou un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard, 1983 (Barcelona 1983).