

Domenico Scarpa

Coerenza e potenza, profitti e perdite

Abstract: This essay proposes a reassessment of Calvino's intellectual and biographic balance sheet, in the attempt to reconcile his continually renewed potentialities and the stubborn recurrence of some patterns in his œuvre. With the help of the two most famous balance sheets in English literature, Calvino's peculiar kinds of works – his impossible books, his unfinishable books, his discontinuous books – will be described and put into question. In the end, a comparison with a third anglophone classic will lead to a tentative definition of Calvino as a whole: "a promise who promises on".

Parole chiave: Italo Calvino, potenzialità, coerenza, libri impossibili, libri interminabili, Henry James

Italo Calvino non ha mai scritto parodie nel senso proprio del termine, testi cioè che fanno il verso a quelli di un altro autore con l'intenzione di metterlo in satira o di rendergli omaggio (ma quasi sempre queste due intenzioni finiscono per fondersi nel risultato). Per quasi tutta la vita, a partire come minimo dal Visconte dimezzato, la tecnica di Calvino è stata un'altra: creare con mezzi brevi, essenziali e precisi l'aura di uno spazio letterario ben noto a chi legge, senza che però chi legge arrivi ad associarlo con un autore determinato. È questa la tecnica dei dieci romanzi contenuti nell'iper-romanzo Se una notte d'inverno un viaggiatore, ma era già la tecnica del Visconte, grazie a quella precisa ma inafferrabile atmosfera da racconto di avventure letto chissà quando da ragazzi. D'altra parte è lo stesso Calvino a dirci – nella nota con cui nel 1980 presenta I nostri antenati al pubblico anglofono – che nel mettersi a scriverlo era proprio questo il suo obiettivo: «Anziché sforzarmi di costruire il libro che io dovevo scrivere, il romanzo che ci si aspettava da me, preferii immaginarmi il libro che mi sarebbe piaciuto leggere, un libro trovato in soffitta, d'un autore sconosciuto, d'un'altra epoca e d'un altro paese».

Le pagine che oggi Giovanni Accardo e gli amici di «Fillide» sono così gentili da ospitare riguardano invece un diverso sdoppiamento, una diversa filigrana da cogliere nella trasparenza di un testo – anzi, nella trasparenza di un intero percorso d'autore. Quello che qui presento con il titolo Coerenza e potenza, profitti e perdite è il penultimo capitolo del mio libro Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore, uscito da Hoepli, Milano, nell'aprile del 2023, e posso riproporlo grazie alla cortesia dell'editore. In questo libro, seguendo una tradizione che va da Cervantes a Swift e da Voltaire a Musil, ciascuno dei saggi si apre con un breve «argomento» dove – ma quasi solo qui, per non prendersi troppa confidenza – Calvino è apostrofato come «il nostro eroe». Ecco l'argomento di Coerenza e potenza: «Dove si tirano un po' di somme pur sapendo che, con il nostro eroe, i conti non torneranno mai del tutto». In queste pagine si parlerà infatti dei due, dei tre, dei quattro, dei tanti Calvino che sotto un unico nome d'autore si sarebbero avvicinati, secondo gran parte della critica, durante il suo percorso di scrittore. Si tratta perciò di capire se è vero, e in quali sensi può eventualmente esserlo; si tratta anche, magari, di mostrare uno o più fili di coerenza in quell'itinerario: e, proprio in apertura, vengono in aiuto due testi di Defoe e di Stevenson dove il secondo è concepito come una parodia del primo. A partire da questa coppia di classici la vicenda di Calvino si rende decifrabile in una maniera forse inaspettata, con l'aiuto ulteriore di un altro classico di lingua inglese, Henry James; e si vedrà che la caricatura di James qui impaginata fuori testo si può leggere, in una filigrana che sfugge al tempo, nel segno di Italo Calvino.

A tutte e a tutti auguro una buona lettura di queste pagine.

d.s.

Due bilanci, due conteggi dei profitti e delle perdite, eseguiti a centosessant'anni di distanza. Il secondo bilancio è la parodia del primo, e quel primo, steso dal naufrago Robinson Crusoe, è il più famoso nella letteratura di tutti i tempi: «un bilancio della sua sorte in due colonne, il male e il bene che lo compensa, per cui ringrazia Iddio.» Così nel 1982 scrive Calvino, accogliendo un invito al riassunto lanciato da Umberto Eco e sunteggiando il *Robinson* nello spazio di 15 righe e di 203 parole.

Man mano che stende il suo bilancio, Robinson sente crescere dentro di sé la gioia di avere avuto salva la vita e di trovarsi ormai al riparo dal bisogno. Su questa isola dove i marosi lo hanno sospinto non patisce la fame, perché il cibo basta raccoglierlo o procurarselo cacciando e pescando; non gli occorrono indumenti, perché il clima è caldo; non ha necessità di difendersi, perché non ci sono uomini ostili né bestie feroci. Più di ogni altra cosa, però, Robinson si meraviglia di essere ancora vivo a differenza dei suoi compagni, e di avere a disposizione il relitto della nave naufragata, arenato a poca distanza dalla riva e carico di ogni genere di merci e utensili: di tutto ciò che, nel raccoglierlo poco per volta e con fatica, non manca mai di definire «*very useful to me*» (suona così il ritornello, ragionevole quanto ossessivo, di tutta la sua storia).

Nel bilancio a due colonne, quanto elencato sopra trova collocazione (dal relitto Robinson ha recuperato anche carta e inchiostro) sulla destra del foglio, nella colonna del BENE. Quanto al MALE, esso consiste nella solitudine e nell'essere nudo nello spirito oltre che nel corpo. Ci troviamo su un'isola deserta: la mancanza di vestiti e la relativa penuria di armi destano in ogni caso preoccupazione, e soprattutto non c'è anima viva con cui scambiare parola. Quello di Robinson è un bilancio di benessere materiale e di infelicità morale, ma quest'ultima sta sotto lo sguardo clemente di Dio, che lo ha prescelto affinché lui solo si salvasse.

Questa era, in complesso, un'indubbia dimostrazione che l'infelicità del mio stato non aveva forse l'uguale nel mondo, ma che in essa c'era anche qualcosa di più o qualcosa di meno che meritava la mia gratitudine; e sia questo l'insegnamento che scaturisce dall'esperienza della più infelice condizione nel mondo: che noi possiamo sempre trovare in essa qualcosa che ci conforta e che, nel bilancio del bene e del male, va messo all'attivo del conto.

In *Robinson Crusoe* il bilancio redatto dal naufrago non è completo, perché il saldo definitivo delle entrate e delle uscite corrisponde al complesso di una storia non ancora conclusa, che Robinson narra in prima persona e che equivale a un esercizio commerciale di durata abnorme: passerà ventotto anni nella condizione del *castaway*.

Sotto il profilo dell'incompletezza, ogni scrittore si potrebbe identificare con Robinson Crusoe, perché saranno i posteri a tirare le somme che lo riguardano. Ma, soprattutto, ogni scrittore in attività si trova all'incirca, lo sappia o meno, in una condizione simile a quella di Robinson per qualche aspetto: è come un sopravvissuto che disponga di tutto il necessario perché nulla occorre materialmente alla letteratura, ma è anche (tralasciando eventuali interventi divini) il più sperduto, solo e nudo degli esseri umani.

La versione italiana di *Robinson Crusoe* da cui ho trascritto un brano porta la firma di Lodovico Terzi; risale al 1963, annata di cui conosciamo ormai l'importanza decisiva nella navigazione di Calvino. Trent'anni più tardi, Terzi curerà un romanzo – *The Wrong Box*, in italiano *La cassa sbagliata* – che include il rifacimento in chiave comica del bilancio di Robinson. L'innescò della storia è un genere di lotteria assai peculiare e oggi illegale: la *tontina*, che deve il nome al suo ideatore, il banchiere napoletano Lorenzo Tonti (1630-1695), il quale la suggerì al cardinale Mazzarino come forma atipica di prestito pubblico. Il meccanismo è semplice: viene

radunato un gruppo di sottoscrittori, in linea di principio giovani e coetanei, ciascuno dei quali conferisce una cifra che, depositata e vincolata, frutterà interessi per lunghi anni. Sarà l'ultimo sopravvissuto del gruppo a incamerarla e, nell'improbabile caso che ancora ne abbia le energie, a godersela fino alla propria morte e, naturalmente, a lasciarla in eredità a qualcun altro.

The Wrong Box è una storia familiare di zii decrepiti (i due scommettitori superstiti) e di cugini rivali (i due rispettivi eredi): una storia di trafugamenti di cadaveri, di bancarotte fraudolente, di quiproquo incresciosi, di rabbie impotenti e ripicche impietose, di tranelli legali e figuracce da voler scomparire all'istante. Autore del racconto era Lloyd Osbourne, ma lo riscrisse da cima a fondo il suo patrigno Robert Louis Stevenson, trasformandolo in un cataclisma di fatti e di caratteri governato da una perfida *politeness* di linguaggio.

The Wrong Box esce nel 1889. Nel capitolo sesto («Le tribolazioni di Morris: parte prima») si legge un esercizio di ragioneria dove, in un momento per lui difficile, l'eroe della storia si richiama esplicitamente al precedente illustre:

«Ci sono», esclamò Morris. «Robinson Crusoe e il registro a due colonne!». Ispirandosi a quel classico modello, impostò il foglio e cominciò così:

Morris comincia, anzi, deve ricominciare per tre volte il suo bilancio perché continua a sbagliare impostazione. Anche all'ultimo tentativo, però, la colonna del BENE gli s'interrompe quasi subito rimanendo in bianco, mentre quella del MALE, che sta sulla sinistra proprio come in *Robinson Crusoe*, non smette di allungarsi. Nel «classico modello» del *Robinson* le voci della colonna GOOD sono più lunghe e argomentate rispetto a EVIL, mentre a Morris succede l'inverso: il suo bilancio si arena in un soliloquio sempre più sconfortato e senza vie di uscita. Nella *Cassa sbagliata*, malgrado la presenza del cadavere di un cristiano battezzato cui toccano evoluzioni in lungo e in largo, manca ogni timore o pensiero di Dio. Il destino dei personaggi di Stevenson & Osbourne sarà pure in bilico tra fortuna e disgrazia e sarà magari leggibile in due sensi opposti, ma in questo mondo narrativo a due dimensioni e privo di un aldilà gli unici fatti comprovati sono la difficoltà di pareggiare un male terreno con un bene terreno e l'impossibilità di saldare alla svelta i propri conti. La sveltezza sta tutta dalla parte del linguaggio, dell'intreccio comico, dell'immaginazione narrativa.

Ci si chiederà che cosa c'entri con Calvino una digressione così lunga. C'entra per questo: si direbbe che Calvino avesse presenti ambedue i modelli di bilancio quando guardava a se stesso studiandosi di pianificare la propria solitudine in un mondo affollato e forse ostile. «Non ne sbaglia una», pare dicesse di lui, in tono acido, Pavese (è Franco Fortini a riferirlo, ma non per ascolto diretto). Sì, l'utilitarismo vincente e malinconico di Robinson, e l'utilitarismo comicamente disperato di Morris, sono come le due facce del Calvino figura pubblica. Più di un osservatore ha voluto cogliere in lui una sorta di ottimismo cinico, un pragmatismo anaffettivo che consisterebbe nel ricavare, da ogni occasione anche la più avversa, qualcosa che sia «*very useful to him*»: qualche strumento molto utile per lui (e solo per lui) come quelli che Robinson va recuperando dalla carcassa della nave.

C'è di più. Laddove Robinson è un superstite suo malgrado, Calvino è accusato di profittare dei naufragi altrui: i suoi colleghi si lanciano allo sbaraglio (in letteratura, in politica, magari nel cinema) e spesso finiscono per schiantarsi, laddove lui si guarda intorno e poi, con tutta cautela, si decide a partire; e arriva al traguardo senza farsi notare persino quando lo taglia per primo. Un grigio, un tiepido, un tattico, uno scaltro opportunista, un gretto calcolatore, questa l'immagine che spesso circola di lui come scrittore e come uomo. Basterebbe forse un

po' di attenzione in più per accorgersi che è anche lui un naufrago d'ingegno, e che lavora con i mezzi di fortuna che gli capitano sottomano.

Che il nostro eroe sia prudente è vero, intendiamoci. Abbiamo visto che non aderisce in tutto e per tutto nemmeno alle due istituzioni alle quali si sente legato più strettamente e più a lungo, in letteratura (casa Einaudi) come in politica (il Partito comunista). Sono ben documentati, anche in questo libro, i suoi disaccordi con Pavese e con Vittorini che pure sono i suoi primi maestri, e altrettanto documentate sono le polemiche con i "giovani turchi" editoriali che in Einaudi prendono campo a partire dalla seconda metà degli anni sessanta. Eppure, non assume mai posizioni di rottura aperta o di litigio urlato; basti rileggere la sua lettera di dimissioni dal Pci, partito per il quale ha probabilmente continuato a votare fino all'ultimo. Un bilancio? Eccolo: Calvino è inimitabile senza essere un isolato, è rappresentativo senza essere identificabile, e giunge precocemente a essere un caposaldo senza mai diventare un caposcuola. È condannabile o magari dannabile? Vediamo.

A ben guardare, Calvino si dedica a stendere un bilancio profitti e perdite ogni qualvolta nella sua opera narrativa decide di raccontare un arco di tempo lunghissimo, che sprofonda nel passato e si protende nel futuro. Succede, più che altrove, nel ciclo delle *Cosmicomiche*. Una di esse, *L'origine degli Uccelli*, viene abbozzata già nel 1964 ma esce solo tre anni più tardi in *Ti con zero*.

Erano giorni in cui non ci aspettavamo più sorprese, – raccontò Qfwfq, – come sarebbero andate le cose ormai era chiaro. Chi c'era c'era, dovevamo vedercela tra noi: chi sarebbe arrivato più lontano, chi sarebbe rimasto lì dov'era, chi non ce l'avrebbe fatta a sopravvivere. La scelta era tra un numero di possibilità limitate.

E invece, una mattina Qfwfq vede sopra un ramo un animale sconosciuto, un animale che canta, che sbatte le ali e infine si alza in volo posandosi poco più in là e riprendendo il suo canto.

L'origine degli Uccelli è una riflessione sulle possibilità imprevedibili, quelle che non hanno ancora un nome – come ancora non ce l'ha quella strana creatura volante – ma che pure esistono e che si fanno vedere e sentire. Il racconto è anche una riflessione sulle possibilità che, al contrario, avrebbero potuto essere e non saranno mai, o che resteranno attive solo per poco: «l'esistenza degli uccelli mandava all'aria il modo di ragionare in cui eravamo cresciuti.» In quasi tutti i racconti cosmicomici di Calvino circola un'ansia rivolta alle cose che potevano essere ma che non sono state e non saranno mai. In particolare, però, nel racconto sugli Uccelli torna un interrogativo su cui si arena la mente di Amerigo Ormea, il protagonista della *Giornata d'uno scrutatore*: qual è il discrimine tra mostri e non-mostri? dov'è la frontiera che divide l'umano dall'inumano, la bellezza dall'orrore? A partire dalla stessa domanda, *L'origine degli Uccelli* – racconto dove di "umano" c'è solo la voce antropofonica di Qfwfq – si trasforma in un catalogo delle forme che l'universo è andato cancellando lungo miliardi e miliardi di anni: erano proprio immeritevoli di sopravvivere, erano realmente degli errori da eliminare? Perplesso ma curioso, Qfwfq finisce sbalzato in una terra sconosciuta: nel Paese degli Uccelli? Non proprio.

Intorno a me si dispiegavano tutte le forme che il mondo avrebbe potuto prendere nelle sue trasformazioni e invece non aveva preso, per un qualche motivo occasionale o per un'incompatibilità di fondo: le forme scartate, irrecuperabili, perdute.

Sempre pronto ad arricchire di dettagli bislacchi le sue descrizioni dell'universo, stavolta Qfwfq non si lascia sfuggire mezza parola su questo paese dei mostri, che gli mette addosso il sudore freddo. Qfwfq si comporta così come ha fatto a suo tempo Amerigo, che osserva il silenzio su ciò che il suo ruolo di pubblico ufficiale comandato all'ospedale Cottolengo gli ha consentito di vedere nelle camerate interdette ai visitatori, quelle dove sono ricoverati esseri così deformi da non possedere connotati propriamente umani.

Paragonati alla moltitudine di creature strambe – «le forme scartate, irrecuperabili, perdute» – nelle quali Qfwfq si imbatte nella sua traversata non si sa bene se reale o mentale, ecco che gli Uccelli si trovano riassorbiti nella normalità del mondo, una normalità poco più larga rispetto a prima, quando ancora non si aveva idea che ci fossero anche loro. Anzi, Qfwfq se ne ritrova circondato, e si vede sospinto verso un luogo dove c'è «una specie di enorme uovo coricato per il lungo, che si schiudeva lentamente, come una conchiglia».

Il nome della creatura che sorge da quell'uovo-conchiglia, Org-Onir-Ornit-Or, è un tocco didascalico talmente sfacciato che illustrarlo è superfluo. Basti dire che Or è femmina, è ovviamente bellissima ed è la Regina degli Uccelli. L'amore tra lei e Qfwfq è ineluttabile e, come sempre in questi casi, impossibile. Qfwfq capisce che, qualsiasi dei due mondi scelga di voler abitare, il suo di prima o questo degli Uccelli, non avrà requie e non si sentirà mai più a casa da nessuna parte. Nel mondo su cui regna Org-Onir-Ornit-Or ha visto ciò che è e ciò che poteva essere ma non è stato, ha contemplato la bellezza in atto ma anche la bellezza perduta, ed è proprio nel momento della suprema visione di quest'ultima che la memoria lo abbandona: qui, nel paradiso dell'imperfezione, la memoria di Qfwfq soccombe proprio come quella del suo affine Dante Alighieri, allorché nell'ultimo canto della *Commedia* sfiora il culmine del Paradiso propriamente detto. Ma neppure durante la celebrazione del suo matrimonio con Or si allenta il suo sforzo per trattenere le immagini che gli attraversano gli occhi della mente.

Per una frazione di secondo tra la perdita di tutto quel che sapevo prima e l'acquisto di tutto quel che avrei saputo dopo, riuscii ad abbracciare in un solo pensiero il mondo delle cose com'erano e quello delle cose come avrebbero potuto essere, e m'accorsi che un solo sistema comprendeva tutto. Il mondo degli uccelli, dei mostri, della bellezza d'Or era lo stesso di quello in cui ero sempre vissuto e che nessuno di noi aveva capito fino in fondo.

In questa riscrittura del canto XXXIII del *Paradiso* in chiave zoocosmica Calvino mette per iscritto la morale della *potenzialità*, ossia di una nozione intorno alla quale si va arrovellando dai tempi del *Sentiero dei nidi di ragno* e da prima ancora, quando scriveva commedie e apologhi. Si può dire che da sempre Calvino costruisce se stesso e il mondo – avvertendo la necessità di costruire se stesso per poter costruire il mondo, e viceversa – senza poter vantare certezze né sulla consistenza del sé né sull'esistenza del mondo.

E qui, dopo *L'origine degli Uccelli*, storia che sembra fuoruscire dalla dimensione del tempo umano, è opportuno fissare un nuovo caposaldo sull'argomento coerenza e potenza. Calvino è uno storicista che cerca a più riprese di sfuggire alla Storia. Non per negarla o vilipenderla, come fanno molti scrittori e pensatori e come lui stesso viene accusato di aver fatto (a partire, si dice, proprio dalle *Cosmicomiche*). Se Calvino scarta dalla Storia è perché sogna di poterci rientrare a suo piacimento come se fosse la prima volta, azzerando ogni cosa a cominciare dal proprio passato: per esserci, per guardare e per scrivere da un nuovo punto zero. Anche o soprattutto con questa contraddizione si spiega il suo continuo ritornare sui libri già pubblicati cambiandone l'assetto e i contenuti, o aggiungendoci autocommenti dettati dal senno

di un *durante* che non smette mai di spostarsi. Una fuga, dunque, ma anche la rincorsa di un se stesso che non è mai esistito prima (così come quegli Uccelli spuntati all'improvviso), e che però potrebbe esistere un giorno, a patto che lui sia capace di coglierne al volo l'essenza e di reinventarsi inventandolo.

Non è finita. Dal 1970 almeno, i libri di Calvino sono tutti contemporanei, come se le scrivane del suo studio non fossero tre (e sarebbero già numerose) ma molte di più. Calvino potrebbe riformulare la sentenza più celebre di Mallarmé affermando che il mondo esiste non per approdare a un libro bensì a una biblioteca intera. Allo stesso modo, l'insieme della sua opera trova compimento in singole opere che fanno sistema tra loro svolgendo funzioni diverse e complementari nel sistema stesso, e tutte sono deputate a conciliare un massimo di potenzialità risorgiva con un massimo di coerenza riconoscibile.

Nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge. E siccome conosco bene questo tipo di spinta, mi sembra di riconoscerla anche nei grandi scrittori le cui voci sembrano giungerci dalla cima d'un'esperienza assoluta. Quello che essi ci trasmettono è il senso dell'approccio all'esperienza, più che il senso dell'esperienza raggiunta; il loro segreto è il saper conservare intatta la forza del desiderio.

Proveniente dalla versione italiana del saggio *Mondo scritto e mondo non scritto*, questa dichiarazione riepilogativa è della primavera 1985.

Torniamo alla coerenza e alla potenza. *Palomar* e *Lezioni americane*, i due libri di Calvino spesso definiti testamentari, sono in realtà «libri aurorali», nuove aperture per il gioco e per il discorso, profezioni e non consuntivi, testi nelle cui fibre si ritrova il massimo di ciò che una persona ha imparato in una vita intera: per continuare a usarlo, non per conservarlo sotto una teca. Sono insomma libri di viva potenzialità e non di coerenza curvata su sé stessa, opere da cui Calvino avrebbe fatto un salto verso regioni che non possiamo immaginare.

Esistono, nel *corpus* di Calvino, «libri dormienti», come lo è stato per lungo tempo *Una pietra sopra*. Ma «dormienti» sono ugualmente alcune raccolte, progettate e non pubblicate causa morte precoce, che dovevano offrirci i reperti di un Calvino non più attuale, ma da ricostruire a posteriori: le opere di un protoCalvino oramai estraneo all'Italo Calvino maturo, che in vista della tarda età aveva in programma di farsi storico o archeologo del suo omonimo giovanile. Penso innanzitutto alla raccolta degli scritti 1945-1957, per la quale era già stato scelto il titolo *L'Età del ferro* e dove Calvino avrebbe raccontato (in primo luogo a se stesso) gli anni della militanza nel Pci; penso a *Passaggi obbligati*, sotto il cui titolo doveva trovare sistemazione una serie di testi autobiografici di impostazione eterogenea, il più antico dei quali, *La strada di San Giovanni*, risale al 1961.

Un Calvino che fosse vissuto anche solo cinque o sei anni in più, un Calvino attivo al principio degli anni novanta, è probabile che ci avrebbe riservato alcune sorprese retrospettive di questo genere, oltre ad allungare il suo percorso imprevedibile di narratore saggista.

Occorre invece farsi più sottili per distinguere, tra le opere di Calvino, i «libri dormienti» dai «libri discontinui». Definisco «discontinui» quei libri che si presentano come opere unitarie, ma la cui stesura, o il cui completamento, si trovano frazionati tra due o più epoche, tra due o più impostazioni di stile visibilmente diverse. Di libri così ce n'è più d'uno. C'è *I cinque sensi*, libro incompiuto benché il primo racconto della serie, *Il nome, il naso*, risalga al 1971, quindici anni prima della scomparsa, e discontinue nel loro insieme sono le venti storie di *Marcavaldo*

ovvero *Le stagioni in città* dove gli ultimi testi datati 1963 hanno poco da spartire con i primi, del 1952, così com'è discontinua *La giornata d'uno scrutatore* che porta in calce le date «1953-1963»: un libro dove, lo si è visto più volte, ogni singola pagina si presenta esplosa, sventrata. Eppure, proprio questi «libri discontinui» ci riportano, per antifrasi, alla coerenza di Calvino. La ragione è semplice. Prima ancora di queste opere, è la sua biografia a mostrare spaccature. Già la sua adolescenza e prima giovinezza, fra il 1940 e il 1945, fra l'entrata in guerra dell'Italia fascista, l'armistizio con gli Alleati e la guerriglia partigiana, si sviluppano in un'Italia squassata da terremoti continui. Di lì a poco, dopo lo slancio dei primi racconti e del primo romanzo, ecco la crisi creativa che lo impantana tra il 1948 e il 1951, e persino più cupo (malgrado l'exploit del *Barone rampante*) sarà attraversare un anno grave come il 1956. A un successivo breve intervallo gremito di opere segue una nuova prolungata fase di latenza, risolta dall'idea delle *Cosmicomiche*, esaurite le quali Calvino inalbera un polemico silenzio rivolto alle vicende del Sessantotto e del Settantasette.

Le discontinuità che ho elencato sono telluriche; bradisismiche nel migliore dei casi, ma certo non statiche. Nell'affrontarle, il nostro eroe potrà apparirci magari disperato, ma non rinunciatario: a ciascun mutamento del paesaggio risponde con una sostituzione di sguardo, con uno svecchiamento degli utensili intellettuali, con l'ispezione impietosa di ciò che resta, o si rivela per la prima volta, «*very usefub*», e se qualcosa non fosse più tale sarà lasciato cadere senza rimpianto.

Ho tenuto da parte un'ultima categoria di libri in cui mi sembra di cogliere, più che in altri, la scintilla di una potenzialità ulteriore. Li chiamerei «libri interminabili». Sono quelle opere che non smettono di occupare i pensieri di Calvino: libri che apertamente egli considera non finiti, o suscettibili di aggiunte, di perfezionamenti, di strutture più rigorose (o magari, chi lo sa, più fluide). Sono *Le città invisibili*, sono *Le Cosmicomiche* il cui disegno complessivo, come sappiamo, avrebbe voluto si accostasse il più possibile a quello di un nuovo *De rerum natura*, e sono quei *Destini incrociati* che tante volte lo costrinsero ad alzarsi in piena notte per trovare una struttura che reggesse davvero. Ma d'altra parte, a pensarci bene, nella sua opera ci sono anche libri che, all'inverso, non hanno un vero inizio, come *Il sentiero dei nidi di ragno*, e non ce l'hanno perché prima di quel primo libro c'è un apprendistato (drammaturgico, narrativo, saggistico) che rimane in gran parte ignoto.

Con il suo ustorio buonsenso, ai versi 125-127 della *Ars poetica* Orazio argomenta così: «Siquid inexpertum scaenae committis | et audes personam formare novam, servetur ad imum, | qualis ab incepto processerit, et sibi constet.» Nella traduzione di Carlo Carena: «Se affidi | alla scena qualcosa mai tentato | e osi creare un personaggio nuovo, | rimanga sino in fine quale apparve | all'inizio, concorde con se stesso.» Nel latino di Orazio, «inexpertum» è qualcosa di non ancora sperimentato, qualcosa che mai nessuno aveva fatto prima. Ancora una volta, novità dell'impresa e coesione del risultato: la duplice aspirazione di Calvino, e anche qui con un'avvertenza.

Nel suo percorso di scrittore Calvino mira a scrivere libri impossibili, non a scrivere libri estremi. Un libro impossibile, una volta che tu sia riuscito a scriverlo, crea nuove possibilità, apre nuovi spazi per te e per gli altri, laddove il libro estremo – se veramente è degno del nome – è quello con cui tu arrivi a un punto oltre il quale non c'è più nulla, e lì o ti rassegni a tornare indietro, o ci rimani piantato per sempre, magari senza accorgertene, oppure muori, nello spirito e magari nel corpo. Ecco perché Calvino ha preferito tentare libri impossibili invece che lanciarsi in quelli estremi. Le testimonianze biografiche e le lettere finora pubbli-

cate mostrano che sia con se stesso sia con gli altri scrittori (colleghi celebri o aspiranti all'esordio, non fa differenza), Calvino tira fuori ogni volta una stessa domanda ansiosa: e adesso che cosa potrai fare ancora, che direzione potrai prendere?

Se una notte d'inverno un viaggiatore è stato, agli occhi dello stesso Calvino, il libro più impossibile che abbia mai tentato. In un diagramma ad albero scritto in risposta a una recensione di Angelo Guglielmi, così come in un autocommento redatto per uso personale a stesura conclusa, i dieci romanzi interrotti compaiono come altrettante strade senza uscita: strade narrative che non portano da nessuna parte e, prima ancora, atteggiamenti (esistenziali, intellettuali, politici) infecondi. Rileggendo quei dieci testi si potrà magari obiettare che non è così, che Calvino ha truccato i dati. Sarebbe inutile, perché conta il fatto che così ha deciso di presentarli a se stesso, come percorsi narrativi che portano a un capolinea (sicché, sembra sottintendere, è fatale che s'interrompano). Discutibile, se vogliamo, è anche la sua soluzione, dal momento che se davvero il *Viaggiatore* funzionasse così, allora resterebbe solo la trama metaletteraria della cornice – meglio ancora: resterebbero solo i desideri di lettura espressi capitolo dopo capitolo dalla Lettrice – ad aprire il sentiero di una possibilità ulteriore, fino al lieto fine del matrimonio Lettore-Lettrice e al compimento dell'opera, e fino a un lieto fine valevole anche per i due che stanno fuori dall'opera – lo scrittore e il lettore in carne e ossa –, in un difficilissimo “liberi tutti” sempre a un pelo dall'impasse o dal disastro.

Il bilancio che sono andato stendendo fin qui è molto più disordinato di quelli di Robinson e di Morris, né si lascia distribuire in due colonne. Provo a renderlo più chiaro ricorrendo a una frase di Goffredo Parise: «Uno scrittore non deve insegnare a una ipotetica classe piena di sbadigli parole difficili che sono un groviglio, bensì cose semplici che sono il bandolo.» A salvare Calvino è la mossa che Parise ci sta indicando. Nei momenti difficili Calvino risolve affidandosi alla vena e all'arbitrio del narratore: come quando scrive il *Visconte dimezzato* che lo libera dal castigo del romanzo impegnato e positivo e socialista, o come quando scrive (rieccoli nella giusta luce!) i dieci racconti intarsiati nella struttura ipercomplessa del *Viaggiatore*, racconti che chiedono di evadere dalla prigione teorica che lui stesso si è costruito, o come quando si lascia andare alle *Cosmicomiche* più svagate, che può darsi valgano meno di altre ma che certamente segnalano e rivendicano la sua vocazione all'inafferrabilità.

Calvino andrebbe letto senza mai dimenticarsi che è un narratore tra i più dotati della sua generazione: anche se ha fatto tutto quanto era in suo potere per frustrare questo talento, per maltrattarlo, per revocarlo in dubbio, per dargli i tormenti della sua intelligenza implacabile, scontenta di essere felice e felice di essere scontenta. Calvino si salva dal naufragio (evento infausto alla cui origine viene più volte da sospettare l'autosabotaggio) perché è un narratore in ogni singolo punto della sua opera, anche là dove sembra avvizzire nella teoresi, anche dove s'incaponisce a disegnare grafici e a scrivere equazioni alla lavagna. Narrare è il luogo della possibilità per eccellenza, e Calvino non si è mai mosso da quell'isola. Calvino ricostituisce sempre di nuovo la potenza senza venire meno alla coerenza.

«Il risultato cui devo tendere è qualcosa di preciso, di raccolto, di leggero.» È una frase dal diario di Silas Flannery, nel *Viaggiatore*. Allinea tre delle qualità che si ritroveranno nelle *Lezioni americane*: due di esse, precisione e leggerezza, trovano anzi espressione nei titoli di quelle conferenze, mentre la terza, che corrisponde all'aggettivo «raccolto», non farà in tempo a dispiegarsi nella conferenza sulla *Consistency*. Calvino colloca quel particolare aggettivo – «raccolto» – in mezzo tra la precisione e la leggerezza, quasi fosse un dispositivo di connessione o conversione tra i due termini. Anche questo avrebbe dovuto essere *Consistency*: un luogo

dove le qualità più disparate si incontrano e si trasformano l'una nell'altra.

Nello scegliere la parola «raccolto», Calvino è stato abile. Bisogna considerarne tutti e tre i possibili significati, il primo che rimanda alla facoltà di dominare uno spazio interiore organizzandolo come nucleo di pura attenzione, il secondo che allude alla plasticità di un corpo (viene da pensare a un ginnasta, a un tuffatore), il terzo che riconferma la predilezione per le forme brevi. Il participio sostantivato «raccolto» implica che la *Consistency* sia immateriale e materiale nella stessa misura, il che si addice a una qualità dove gli opposti convergono e si trasmutano: *Consistency* è il senso complessivo e sintetico delle forme. Quanto alla migliore parafrasi per «raccolto», è Giorgio Manganelli a offrircela: «Un arduo incontro di astrazione e tangibilità.» Queste parole si leggono nel risvolto di un libro incompiuto, *Sotto il sole giaguaro*, che a pochi mesi dalla scomparsa di Calvino raduna i tre racconti superstiti del progetto *I cinque sensi*.

Per amore di simmetria, ma non solo per questo, si potrebbe azzardare che la *Consistency* sia l'opposto della *Leggerezza*: un peso equamente distribuito, una forza di gravità che rende compatto il *corpus* dell'opera letteraria, e nella quale si trovano espresse con segno concorde la potenza e la coerenza. Ma è proprio dalla simmetria che bisogna rifuggire, per insistere invece sullo scarto, sul guizzo, sulla quantità e la qualità non prevedibili. È John Barth, collega americano di Calvino, a ricordare che il suo amico condivideva con lui l'ammirazione per la figura di Dioneo nel *Decameron*, per l'invenzione da parte di Boccaccio – invenzione «dionisiaca», la definisce Barth – del «privilegio» che lo esenta, sia pure entro le regole condivise dalla brigata dei dieci narratori, dall'attenersi al tema prescritto per la giornata, lasciandolo libero di narrare ogni volta la storia che più gli piace. Calvino si è sempre riservato questa «*wild card*» (così Barth rende in inglese «privilegio»).

Questo capitolo ha preso ormai il tono di un elogio, ma va bene così, siamo alla fine e non mi sembra più il caso di proibirmelo; anche qui, un breve privilegio per chi scrive. E dunque: nell'opera di Calvino «coerenza» non è staticità ma metamorfosi perpetua. Ammiratore di Ovidio oltre che di Boccaccio, Calvino non teme la metamorfosi, ed è come dire che non arretra dinanzi alla metafisica e non si fa spaventare dal mistero, benché poi dissimuli tanto la sua propensione verso la metafisica quanto la paura che il mistero gli incute. Sono ombre, sono profondità che in lui dovremmo imparare a riconoscere perché costituiscono il suo valore al di là dei discorsi brillanti e svianti che di continuo svolge su se stesso. Per leggerlo davvero, in un certo senso, bisogna arrivare a ignorarlo.

Calvino è uno scrittore unitario che fa sistematicamente eccezione a se stesso. È in questo scarto caratteriale che coerenza e potenza vengono a coincidere. Con grande inventiva nell'infrazione, deroga a quegli stessi metodi che è andato architettando con tanta lentezza e complessità di fatica. Calvino, si sa, coltiva la letteratura come una scienza delle eccezioni. Non dà al pubblico ciò che il pubblico vuole o si aspetta, non smercia scrittura a buon mercato, e se si comporta così non è per sfoggio di bravura, ma per una reale necessità di ricerca, felicemente solitaria e disperatamente allegra come nei due bilanci di *Robinson Crusoe* e della *Cassa sbagliata*. La sua coerenza non è sistematica, è un arbitrio rigoroso; consiste nel diritto-privilegio di sbagliare e correggersi, nella libertà di sbagliare, e anzi di sbagliare per correggersi. È la sua felicità difficile. Proprio come nell'*Origine degli Uccelli*, l'errore è un principio di potenzialità. Uno dei migliori amici di Calvino, Georges Perec, aveva scelto come proprio motto una frase di Paul Klee: «Le génie, disait Klee, c'est l'erreur dans le système.»

Il primo inserto a colori di questo libro si chiude con una caricatura di Max Beerbohm, dove un Henry James giovane e un Henry James anziano stanno l'uno di fronte all'altro con cipiglio. «Come scrivevi male!» dice il vecchio al giovane, «Come scrivi male!» dice il giovane al vecchio. Un'unica nuvoletta si leva dalle loro bocche, con dentro l'apostrofe in tensione «*How badly you*», mentre i tempi verbali diversi – «*wrote!*» e «*write!*» – scoccano dal lato che ciascuno dei duellanti occupa.

La caricatura è rimasta inedita a lungo. Beerbohm l'ha disegnata sul foglio di guardia di un volume prefato da James: *Art and the Actor* del grande attore francese Constant Coquelin, uscito in traduzione inglese nel 1915. James aveva ricavato la sua *Introduction* da un saggio su Coquelin che aveva scritto ventotto anni prima, nel 1887, e del quale non avrebbe permesso la ristampa senza riscriverlo di sana pianta.

Una volta di più, cosa c'entra con Calvino? Qui la risposta è più facile ancora: basterà indirizzarla a Calvino, e la caricatura di Beerbohm varrà doppio; varrà come caricatura di lui, che per la sua vita intera non ha fatto che correggersi (benché non sia giunto agli estremi di una riscrittura radicale dei testi più antichi, né avrebbe approvato un comportamento simile), e varrà come caricatura di una parte dei suoi critici, che contrappongono un primo e un secondo Calvino: la demarcazione è fissata di solito a metà anni sessanta, fra lo *Scrutatore* e *Le Cosmicomiche*, solitamente assegnando la colonna GOOD del bilancio allo scrittore giovane e strapazzando per suo tramite l'anziano: «*How badly you write!*»

Qui vorrei dire che il bilancio reale di Calvino (di Calvino intero, dal principio alla fine) è più complicato e al tempo stesso più semplice. Per tutta la vita, nei modi più diversi, ha ripetuto che si scrive sempre per correggersi e che perciò non esiste nessuna “prima volta” per chi scrive. La differenza è che da giovane continua a dire, a se stesso e in pubblico, di non aver fatto ancora nulla di ciò che avrebbe intenzione di fare, mentre già nel 1958, a trentacinque anni appena compiuti, in una lettera a Geno Pampaloni lo sorprendiamo a esclamare: «Ma si scriveva meglio da giovanil!»

Una coerenza produttrice di potenzialità? Non è altro che la perpetua insoddisfazione rispetto al presente di se stesso: con rare eccezioni, tra le quali *Il cavaliere inesistente*. Quella che segue sarà forse la citazione più lunga di questo libro, ed è giusto che tocchi ancora una volta a Gianni Celati.

A quei tempi, tra il 1968 e il 1970, a Parigi, andavamo a spasso parlando di cose da scrivere, e lui come fantasticatore a ruota libera era eccezionale, gli bastava uno spunto e partiva a raccontarti una storia ...

Calvino è uno dei nostri autori più fantastici, più immaginativi. Anzi, quello è diventato il suo marchio di fabbrica. Rileggendo i suoi racconti giovanili li trovo un po' programmatici. E così la trilogia, con l'eccezione del *Cavaliere inesistente*. Di questo libro lui si vantava, a ragione, dicendo che era «il libro del maggiore *scripturalist* italiano». La parola *scripturalist* non so dove l'avesse scovata, ma cadeva a proposito. Voleva dire che il suo era un lavoro di fantasia che seguiva certi spunti narrativi e usava la scrittura come una specie di disegno a mano libera. Non credo che nessuno abbia studiato l'influsso dei disegnatori sul suo modo di scrivere, cominciando da quello del nostro grande disegnatore Rubino. Calvino mi raccontava che Rubino capitava nella villa dei suoi genitori a Sanremo, quando lui era bambino, e molte volte gli faceva dei disegni per intrattenerlo – quei disegni con le linee *art nouveau*, così eleganti. C'è dunque tutto un percorso di Calvino verso questo uso delle parole. Questa facoltà di usare la scrittura come uno stile disegnativo alla maniera delle vignette, dei fumetti o delle caricature, senza problemi di rappresentazione realistica della realtà, è stato ciò che ha dato a Calvino un'insolita libertà d'azione rispetto agli altri narratori italiani. Ma è anche qualcosa che a un certo punto

lui ha sentito come contraddittorio. Molte volte mi ha detto: «Io devo pormi degli ostacoli, altrimenti sono uno scrittore della domenica.» Voleva dire che gli veniva troppo facile, ossia che si lasciava andare troppo alla facilità immaginativa, cosa che ad esempio in *Marcovaldo* è molto evidente. Nella villa di Castiglione della Pescaia c'era un grande salone; dei giorni arrivavo lì e lui era in un angolo che stava scrivendo, mentre sua moglie e sua figlia chiacchiavano, arrivava la donna di servizio... Poi lui diceva: «Sentite cosa ho scritto», e ci leggeva. La straordinaria facilità della sua vena fantasticante a partire da uno spunto qualsiasi si sente molto nelle *Cosmicomiche*. Nel *Castello dei destini incrociati* e nelle *Città invisibili*, la fantasia disegnativa viene in primo piano, attraverso un confronto diretto con le figurazioni dei tarocchi e con le miniature dei vecchi libri di viaggi o con le immagini nelle mappe medievali. Ed è qui che ha incominciato a usare dei *frames* o incorniciature, che creano un effetto simile a quello postmoderno dell'autoriflessività.

Uno «*scripturalist*», il cui talento «si sente molto nelle *Cosmicomiche*». Vero, e già lì dentro Calvino incomincia «a usare dei *frames* o incorniciature». Lo fa proprio nel racconto che abbiamo letto all'inizio, *L'origine degli Uccelli*, dove si legge una dichiarazione:

Raccontare con i fumetti mi piace molto, però avrei bisogno d'alternare alle vignette d'azione delle vignette ideologiche ...

Con «vignette ideologiche» Calvino allude a un procedimento che già conosciamo: vi racconto una storia, ve la racconto in forma di fumetto, vi racconto che ve la sto raccontando in forma di fumetto. Il procedimento è simile ogni volta, ma ogni volta con angolazioni e variazioni che lo rinnovano. In particolare, *L'origine degli Uccelli* è un racconto dove la voce di Qfwfq (sarebbe sua, a rigore, la dichiarazione sul «Raccontare con i fumetti») si fa immagine. Alla lettera, come nel brano che segue.

È inutile che racconti dettagliatamente l'astuzia con cui riuscii a tornare nel Continente degli Uccelli. Nei fumetti andrebbe raccontato con uno di quei trucchi che vengono bene soltanto a disegnarli. (Il quadretto è vuoto. Arrivo io. Spalmo di colla l'angolo in alto a destra. Mi siedo sull'angolo in basso a sinistra. Entra un uccello, volando, da sinistra in alto. All'uscire dal quadretto resta incollato per la coda. Continua a volare e si tira dietro tutto il quadretto appiccicato alla coda, con me seduto in fondo che mi lascio trasportare. Se questa non vi piace potete immaginarvi un'altra storia: l'importante è farmi arrivare là).

L'origine degli Uccelli è piena di queste trovate da cartone animato di Hanna-Barbera. L'importante, ogni volta, è rappresentare un al di là dell'immaginazione con mezzi poveri che appartengono all'al di qua. Anzi, no. L'importante è quello che ha appena detto lui: «l'importante è farmi arrivare là.» Ma che cosa è *là*, precisamente, e dove si trova?

Chi legge avrà notato che finora si è parlato di *Robinson Crusoe* senza nominare Daniel Defoe. Il suo nome, infatti, non compare nel frontespizio della prima edizione stampata nel 1719, dove il racconto di Robinson risulta «*Written by Himself*». L'illusione, indotta dal testo, che il racconto di Robinson lo abbia scritto Robinson, è perfetta, e anche per questa ragione Calvino lo considera un modello. È un esemplare perfetto di racconto ed è un esempio forse insuperato di sparizione dell'autore.

«L'importante è farmi arrivare là»: ma arrivare dove, e chi è che ci vuole o ci deve arrivare, se già parte con l'intenzione di sparire? Proprio come quella di *Robinson Crusoe*, intesa come libro, anche la costruzione di Calvino è «*Made by Himself*», nello stesso senso della cosmomica *La spirale* che ha dato il titolo a questo libro. Nella *Spirale* Qfwfq ci racconta come si è

fatto la sua conchiglia, e lo racconta facendo finta che un processo naturale e un'attività artificiale coincidano. Sparire nella propria costruzione è l'obiettivo, di Qfwfq e del suo portaparola Italo Calvino. *Là* è il luogo, molto lontano, dove un vero scrittore si trova ed è introvabile. È un'isola deserta, è un naufragio atroce e felice. Non c'è modo di fissarne le coordinate, bisogna contentarsi di stare a sentire ciò che sarà disposto a raccontare dopo. E non deluderà, così come non delude Marco Polo:

Lo giovane ritornò bene, e saviamente ridisse la 'mbasciata ed altre novelle di ciò che gli domandò, perché il giovane avea veduto altri ambasciatori tornare d'altre terre e non sapeano dire d'altre novelle delle contrade fuori che l'ambasciata; egli gli avea il signore per folli, e diceva che piue amava gli diversi costumi delle terre sapere che sapere quello per che gli avea mandato. E Marco, sappiendo questo, apparò bene ogni cosa per sapere ridire al Gran Cane.

La cosiddetta versione toscana dell'«ottimo» è quella in cui Calvino ha più frequentato il *Milione*, quella da cui ha preso ispirazione per un *Marco Polo* cinematografico del 1960, mai realizzato, e poi per *Le città invisibili*. In questa versione il brano riportato fa parte del capitolo X, «Come lo Gran Cane mandò Marco figliuolo di messer Niccolò per suo messaggio», ed è l'unico punto del libro dove Marco si mostra in piena luce e dove comunica la vera missione di cui si sente investito: prestare attenzione a ciò che vede per poi raccontarlo, in maniera vivida, a chi sia interessato ad ascoltare.

Marco lascia Venezia nel 1271 con suo padre Niccolò e suo zio Matteo. Vi farà ritorno nel 1299, dopo le avventure in Asia e dopo un anno passato in carcere a Genova, anno durante il quale narra le sue avventure a Rustichello da Pisa, che glielne mette per iscritto nel francese di allora: la lingua dei commerci, la più diffusa in Europa. La peregrinazione di Marco dura ventotto anni, esattamente come la permanenza di Robinson sull'isola deserta. Gli inventari di Marco, e il bilancio di Robinson (e, vista la propensione all'autoironia in Calvino, aggiungiamoci pure quello di Morris nella *Cassa sbagliata*), non contano, contano le loro avventure. Il titolo che Marco aveva assegnato al suo libro era *Le divisament dou monde*, «La descrizione del mondo», ma in seguito quella versione francese fu stampata anche come *Livre des merveilles*: una raccolta di descrizioni era, in pari tempo, un libro delle meraviglie. L'un titolo e l'altro si adatterebbero anche a *Robinson Crusoe* e, come oramai sarà chiaro, anche all'opera intera di Calvino, senza distinguere tra "primo" e "secondo", così come ancora a Calvino si ataglia la definizione che del *Milione* ha dato Manganelli: «un equilibrio miracoloso di reticenza e di sorpresa.»

Questa di Manganelli è una vignetta che arriva a inquadrare Italo Calvino per intero. Ma qui, per chiudere il nostro bilancio lasciandone aperti i conteggi, è giusto riportare la definizione che l'eroe di questo libro ha dato di Vittorini nel 1967, a un anno dalla scomparsa dell'amico: «promessa che continua a promettere.»



Abbreviazioni e sigle.

- Album* *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero (1995), nuova edizione, Mondadori, Milano 2022.
- CS* *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano 1984.
- F* *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti* (1956), Einaudi, Torino 1991.
- L* *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, Milano 2000.
- Lda* *I libri degli altri. Lettere 1947-1981* (1991), a cura di Giovanni Tesio, con una *Nota* di Carlo Fruttero, nuova edizione, Mondadori, Milano 2022.
- RR1* *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falchetto, Prefazione di Jean Starobinski, vol. I, Mondadori, Milano 1991.
- RR2* *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falchetto, vol. II, Mondadori, Milano 1992.
- RR3* *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falchetto, vol. III, Mondadori, Milano 1994.
- S* *Saggi 1945-1985*, a cura e con una Introduzione di Mario Barengi, Mondadori, Milano 1995.
- SNA* *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Mario Barengi, Mondadori, Milano 2012.
- UPS* *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980.

Note.

un bilancio della sua sorte [Riassunto di *Robinson Crusoe*], siglato I.C., in appendice a Umberto Eco, *Elogio del riassunto*, in «L'Espresso», XXXVIII, 40-41, 10-17 ottobre 1982, p. 94, poi in Marco Belpoliti (a cura di), «Riga», 9, *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Marcos y Marcos, Milano 1995, p. 118. Sull'argomento, Calvino pubblica inoltre il corsivo *Poche chiacchiere!*, in «la Repubblica», 22 ottobre 1982, anch'esso in «Riga» cit., pp. 116-18. All'esercitazione sul riassumere un classico proposta da Eco partecipavano in quel fascicolo dell'«Espresso», accanto allo stesso Eco con *Ulisse*, Alberto Arbasino (*Madame Bovary*), Attilio Bertolucci (*La Certosa di Parma*), Piero Chiara (*I Promessi Sposi*), Cesare Garboli (*I miserabili*), Giovanni Giudici (*David Copperfield*), Ruggero Guarini (*Le affinità elettive*), Luigi Malerba (*Orlando Furioso*), Giovanni Mariotti (*La Divina Commedia*), Alberto Moravia (*Delitto e castigo*) e Giovanni Raboni (*Alla ricerca del tempo perduto*).

- very useful to me* Superfluo indicare i luoghi dove compare l'espressione. Leggo la versione originale in Daniel Defoe, *Robinson Crusoe (The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner, 1719)*, a cura di John Richetti, Penguin Books, London 2001.
- Questo era, in complesso* Daniel Defoe, *La vita e le avventure di Robinson Crusoe*, trad. it. di Lodovico Terzi, Mondadori, Milano 1976 (I ediz. Adelphi, Milano 1963), p. 79.
- Le tribolazioni di Morris* Robert Louis Stevenson e Lloyd Osbourne, *La cassa sbagliata (The Wrong Box)*, Longmans, Green, and Co., London 1889), a cura di Lodovico Terzi, Mondadori, Milano 1993, p. 95.
- Non ne sbaglia una* Franco Fortini riferisce la battuta in *Non ha mai avuto qualità da romanziere*, in «Wimbledon», I, 4, giugno 1990, p. 2, nell'ambito di un *Processo a Calvino* (pp. 1-5) dove prende la parola per l'accusa, rappresentata, oltre a lui, da Cesare Cases, Carlo Laurenzi, Giuseppe Pontiggia e Domenico Rea, mentre per la difesa testimoniano Maria Corti, Giampaolo Dossena, Cesare Garboli, Valerio Magrelli e Gian Carlo Roscioni. Su questo processo si vedano Fruttero & Lucentini, *Se Calvino non piace a...*, in «Tuttolibri»-«La Stampa», XV, 708, 23 giugno 1990, p. 4, poi come *I «ridimensionatori»*, in *Il ritorno del cretino*, Mondadori, Milano 1992, pp. 233-35. Una differente versione (dove la frase di Pavese sarebbe di riporto invece che di ascolto diretto, e non necessariamente detta in tono acido) è in un precedente articolo di Fortini: *Ritorno al Calvino critico e giornalista*, in «Corriere della Sera», 10 aprile 1989.
- Erano giorni in cui* *L'origine degli Uccelli* esce per la prima volta in «Linus», III, 28, luglio 1967, pp. 27-28 e 30-31, accompagnata da tre disegni di Emilio Tadini, prima di confluire qualche mese più tardi in *Ti con zero* e poi in RR2, pp. 236-47, con citazioni dalle pp. 236, 237, 240, 241, 246.
- Nella mia esperienza* *Mondo scritto e mondo non scritto*, in «Lettera internazionale», II, 4-5, primavera-estate 1985, pp. 16-18, poi in *S*, pp. 1865-75, a p. 1874.
- Siquid inexpertum scaenae committis* Orazio, *De arte poetica liber*, in *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Fedeli, trad. it. di Carlo Carena, Mondadori, Milano 2012 (I ediz. Einaudi, Torino 2009), pp. 660-95 (note alle pp. 972-91), alle pp. 668-69.
- In un diagramma ad albero* I due autocommenti sono in RR2, rispettivamente alle pp. 1388-97 e 1397-400, nelle notizie sul testo curate da Bruno Falchetto; la risposta a Guglielmi, *Se una notte d'inverno un narratore*, esce per la prima volta in «Alfabetà», I, 8, dicembre 1979, pp. 4-5.
- Uno scrittore non deve insegnare* Goffredo Parise, *Le cose*, in «Corriere della Sera», 28 gennaio 1973.
- Il risultato cui devo tendere* RR2, p. 780 (nel cap. VIII).
- L'ammirazione per la figura di Dioneo* John Barth, «*The Parallels!*: Italo Calvino and Jorge Luis Borges», conferenza, 4 aprile 1997; rielaborata, in «Context. A Forum for Literary Arts and Cultures», online edition, 1, 2005; versione definitiva in *Final Fridays. Essays, Lectures, Tributes & Other Nonfiction, 1995-*, Counterpoint, Berkeley 2012, pp. 103-19, a p. 118. Il «privilegio» di Dioneo viene richiesto e accordato nella *Conclusione* della Giornata I del *Decameron*, e sarà definito per la prima volta come tale nella *Conclusione* della Giornata II: si veda l'edizione a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1985, pp. 85 e 219.
- Le génie, disait Klee* Georges Perec, *La chose* (1967), in *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, a cura di Mireille Ribière con la collaborazione di Dominique Bertelli, Joseph K., Nantes 2019, pp. 868-77, a p. 871. Sul prestito da Klee si veda, nello stesso volume, la nota 19 al piede delle pp. 304-5.
- una caricatura di Max Beerbohm* Le notizie sul disegno sono in Leon Edel, *Henry James. The Master, 1901-1916*, Rupert Hart-Davis, London 1972, pp. XI-XII, mentre la sua riproduzione è fuori testo, a fronte di p. 224; lo si ritroverà in seguito sulla copertina di Henry James, *The Critical Muse: Selected Literary Criticism*, a cura di Roger Gard, Penguin Books, London 1987. Salvo errore, però, il primo a occuparsene e a offrirne un commento è stato John Felstiner: *Max Beerbohm and the Wings of Henry James*, in «The Kenyon Review», XXIX, 4, settembre 1967, pp. 449-71 (si vedano in particolare le pp. 453 e 457-58). Il saggio di James che, riscritto, ha provocato Beerbohm alla caricatura è *Coquelin*, in «Century Magazine», gennaio 1887, poi, riveduto, come *Introduction* in Constant Coquelin, *Art and the Actor (L'art et le comédien)*, Ollendorff, Paris 1880), trad. inglese di Abby Langdon Alger, Dramatic Museum of Columbia University, New York 1915, pp. 1-36; ma lo si veda anche in Henry James, *The Scenic Art. Notes on Acting & the Drama: 1872-1901*, a cura di Allan Wade, Rutgers University Press, New Brunswick 1948, pp. 198-218, con particolare attenzione alle notizie sul testo, pp. 217-18.
- Ma si scriveva meglio da giovani!* Lettera a Geno Pampaloni, 9 dicembre 1958, in *L*, p. 574.
- A quei tempi, tra il 1968 e il 1970* Gianni Celati, *Sulla fantasia* (maggio 2005, da un dialogo con Massimo Rizzante all'Università di Trento), in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata 2011, pp. 70-80, alle pp. 77-80; in seguito Rizzante ha pubblicato, con il titolo *Sulla Fantasia, il Badalucco e la Contentezza*, il testo di tre cicli di conversazioni con Celati, da lui condotti tra l'estate 2005 e Pautunno 2010: si veda il suo volume *Il geografo e il viaggiatore*, Effigie, Milano 2017, pp. 66-86, alle pp. 75-78; il ciclo è confluito integralmente in Celati, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Marco Belpoliti e Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 518-43, alle pp. 531-34. In ordine

cronologico, segnalò gli scritti che Calvino ha dedicato ad Antonio Rubino: lettera a Michelangelo Rubino (figlio di Antonio), 10 febbraio 1965, in *L*, pp. 852-53; lettera ad Antonio Faeti, 8 gennaio 1973, in *L*, pp. 1187-90, alle pp. 1187-89; quarta di copertina, firmata, per Antonio Rubino, *Viperetta* (1919), Einaudi, Torino (22 febbraio) 1975.

- Raccontare con i fumetti* RR2, p. 238; la citazione successiva è alle pp. 244-45.
- Lo giovane ritornò bene* *Il libro di Marco Polo detto Milione. Nella versione trecentesca dell'«ottimo»*, a cura di Daniele Ponchioli, introduzione di Sergio Solmi, Einaudi, Torino 1974 (I edizione ivi, 1954), p. 11.
- Le divisament dou monde* Per questo titolo, e per *Livre des merveilles*, si veda Cesare Segre, *Introduzione*, in Marco Polo, *Milione. Le divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, a cura di Gabriella Ronchi, Mondadori, Milano 1982, pp. IX-XXIX, alle pp. XIX-XX. Ho inoltre tenuto presente Marco Polo, *Milione*, versione toscana del Trecento, edizione critica a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, indice ragionato di Giorgio R. Cardona, nuova edizione, Adelphi, Milano 1994 (I ediz. ivi, 1975), e la correlativa recensione di Gianfranco Contini: *Una nuova edizione del «Milione»* («la Repubblica», 20 aprile 1976), in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1989, pp. 217-20.
- un equilibrio miracoloso* Giorgio Manganelli, *Marco Polo: Il Milione*, in *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986, pp. 80-83, a p. 82.
- promessa che continua a promettere* *Vittorini: progettazione e letteratura* (gennaio 1967; come *Progettazione e letteratura*, in «il menabò di letteratura», 10, [8 aprile] 1967, pp. 73-95, fascicolo dedicato a Vittorini e curato da Calvino, poi in *UPS*), in *S*, pp. 160-87, a p. 161.

L'illustrazione di Max Beerbohm è intitolata *The revised and unrevised Henry James*, *EC9 B3927 Z915c, Houghton Library, Harvard University, by permission.