Marina Paino

Italo Calvino verso Parigi

La *liaison* di Calvino con la cultura francese è una di quelle di lunghissima durata, cominciata ben prima del periodo di effettiva residenza dello scrittore a Parigi, compreso tra la seconda metà degli anni 60 e l'avvio degli 80. I rapporti con la cultura d'oltralpe sono non a caso un punto nodale degli studi sull'autore soprattutto in riferimento a quest'ultima stagione, quella appunto successiva al suo definitivo trasferimento nella villetta parigina di Square de Châtillon, avvenuto nel 1967, ed inizio della lunga parentesi francese che condurrà Calvino ad intrattenere contatti diretti con intellettuali del calibro di Barthes e Greimas, nonché a frequentare assiduamente Queneau e gli altri esponenti dell'OULIPO, che nel 1973 finiranno con l'accoglierlo ufficialmente nel loro laboratorio come *membre étranger*.[1]
Questo periodo di eremitaggio a Parigi, che si protrarrà fino al 1980 e che in quegli anni colloca naturalmente la Francia al centro dell'osservatorio dello scrittore, ha lasciato però inevitabilmente in secondo piano un'analisi più puntuale dell'attenzione da Calvino rivolta alla cultura francese nel periodo precedente, quello che anticipa e prepara la scelta di farsi parigino. In tale indagine *à rebours* sui rapporti tra Calvino e la Francia, lo spartiacque degli anni 1955-'56 costituisce in particolare per lo scrittore una soglia-limite assai significativa nel suo percorso intellettuale,[2] coincidente con un importante punto di svolta, visto che proprio in quello scorcio di mesi egli dà alle stampe il suo primo fondamentale manifesto letterario (*Il midollo del leone*), prende le distanze dal PCI, e porta a compimento l'impresa delle *Fiabe italiane*, complesso lavoro che gli permette di interrogarsi su questioni narratologiche che qualche anno più tardi, dopo la traduzione della *Morfologia della fiaba*, occuperanno (in Francia innanzitutto) il dibattito di personalità culturali di rilievo come Lévi-Strauss.
Tra questi due estremi cronologici, il '55-'56 del *Midollo del leone* e delle *Fiabe italiane*, e il 1967 del trasferimento dello scrittore a Parigi, si articola dunque tutta una serie di approssimazioni alla Francia che non si pongono tuttavia a margine della riflessione culturale dell'autore, ma investono al contrario nuclei pulsanti dell'evoluzione della sua scrittura. Già all'interno di un saggio determinante per la poetica di Calvino come il *Midollo del leone* (testo del 1955, scelto poi come titolo di apertura della raccolta *Una pietra sopra*), nelle cui pagine l'autore discute del problema del personaggio nella letteratura italiana contemporanea e della possibilità della stessa letteratura di agire sulla storia e sul tessuto politico e sociale attraverso la

[1] Su questo periodo parigino cfr. S. Capello, *Les annés parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
[2] Sull'argomento cfr. l'intervista rilasciata da Calvino ad Eugenio Scalfari («la Repubblica», 13 dicembre 1980), ora, con il titolo *L'estate del '56*, anche in I. Calvino, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2849 sgg.; cfr. inoltre D. Scarpa, *Da Poznan alle Antille. Italo Calvino e il 1956*, «Paragone», XLIV, 41-42, ott.-dic. 1993; e F. Serra, *Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo*, «Revue des études italiennes», 1-2, 2011.

rappresentazione dei personaggi, il naturale termine di paragone che affiora presto nello scritto è individuato proprio dal confronto che Calvino istituisce con la letteratura francese, nella quale - scrive -, a differenza che in quella italiana («che non ha mai conosciuto l'*Intelligenzen-roman*»), «la narrativa affronta ancora di petto le discussioni tra intellettuali, il loro rapporto con la direzione dei movimenti storici, e riesce a imporre alla generale attenzione la problematica dei suoi "mandarini"».[3]
L'*engagement* d'oltralpe si offre così come un ideale modello per il Calvino del *Midollo del leone* che dichiara apertamente di essere convinto della necessità, dell'urgenza dell'impegno politico della letteratura e dello scrittore in quanto intellettuale, e in tal senso è interessante notare come, ormai a ridosso dei fatti del '56 che mettono direttamente in gioco questo ruolo sociale e politico degli intellettuali, sia appunto la cultura francese a costituire per lui il riferimento cui guardare. In tale contesto non esita per altro ad aggiungere che la letteratura che lo coinvolge è quella che implica l'azione e qui, accanto a Defoe, cita espressamente come esempio di lucidità razionalista il suo amato Stendhal, capace di inventare personaggi pieni di intelligenza, di coraggio e d'appetito, personaggi mai soddisfatti.[4] E Stendhal sarà sempre una presenza costante nella biblioteca mentale di Calvino («lo stendhalismo […] era stata la filosofia pratica della mia giovinezza»,[5] dirà), una presenza costante anche quando, a ridosso del trasferimento a Parigi, il suo scaffale francese sarà più vistosamente occupato dagli autori delle sperimentazioni *oulipiennes*.
E nel nome delle suggestioni francesi si aprono in quel volger di mesi anche le *Fiabe italiane*, nel cui testo introduttivo, dopo una veloce ricognizione tra i nomi della tradizione fiabistica italiana, viene chiamato subito in causa Charles Perrault, maestro, secondo Calvino, di un genere che nella letteratura francese allo spirare del *grand siècle* si impose come «gioco di fantasia elegante e temperato di simmetrica razionalità cartesiana».[6] Calvino parla di Perrault, ma in qualche modo, attraverso di lui, tocca dei punti sensibili del proprio sistema letterario («gioco di fantasia elegante», «simmetrica razionalità cartesiana»), e del resto, in modo specularmente assai significativo, in un suo successivo scritto sui *Racconti di Mamma l'Oca* dello stesso Perrault, nel parlare del fiabista francese, si soffermerà su un altro punto assai caro al proprio immaginario letterario, ovvero sull'incerta autorialità dei racconti in questione, editi infatti ora a nome di Perrault, ora a nome del figlio.[7] E la fiabistica francese rappresentata innanzitutto da Perrault non è elemento marginale nella mappa narrativa ricostruita da Calvino nelle *Fiabe italiane*, come d'altronde sottolinea lui stesso precisando che, al di là di una limitata influenza germanica nel nord Italia e delle *Mille e una notte* nel sud, per la fiabistica italiana «la corrente dominante è

[3] I. Calvino, *Il midollo del leone*, in Id., *Una pietra sopra*, ora in Id., *Saggi*, I, cit., p. 13.
[4] Cfr. ivi, pp. 23-24.
[5] Cfr. le dichiarazioni riportate in F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, conversazioni critiche con G. Bassani, I, Calvino, C. Cassola, A. Moravia, O. Ottieri, P.P. Pasolini, V. Pratolini, R. Roversi, P. Volponi, Milano, Garzanti, 1973.
[6] Cfr. il saggio introduttivo di Calvino a *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, poi Milano, Mondadori, 1993, ora anche in Id., *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1996, p. 32.
[7] I racconti, apparsi anonimi in una prima edizione (1696), e a nome del giovane Pierre Perrault Darmancourt nella seconda (1697), sarebbero infatti nati da una collaborazione tra padre e figlio e diversi sarebbero i retroscena accreditati per questa confusione autoriale (cfr. I. Calvino, *I racconti di Mamma l'Oca di Charles Perrault*, ora in Id., *Saggi*, II, pp. 1578-1579).

quella che viene dalla Francia» e dai suoi racconti di fate.[8] Ed è interessante notare per inciso come proprio a proposito dei racconti di fate, lo scrittore-curatore citi in nota alle *Fiabe italiane* il Propp non della *Morfologia* (non ancora tradotta) ma quello delle *Radici storiche del racconto di fate* (apparso in italiano nel '49 proprio da Einaudi),[9] anticipando così l'interesse per un autore che di lì a poco avrebbe influenzato largamente quella parte della cultura parigina (in modi diversi da Barthes a Levi-Strauss) con la quale il Calvino domiciliato in Square de Châtillon si confronterà direttamente.[10]

Ecco dunque presenti allo scrittore la Francia della scrittura *engageé*, quella evocata nel *Midollo del leone*, e quella fatata di Perrault, richiamata nelle *Fiabe* einaudiane: con la pubblicazione della raccolta fiabistica in quel cruciale 1956, Calvino non intende tuttavia sottrarsi al ruolo da lui rivendicato per l'*intellighenzia* nel *Midollo del leone* e di cui proprio gli autori francesi rappresentano ai suoi occhi un esempio da imitare, e nella presentazione promozionale del volume, apparsa a fine '56 nel Notiziario Einaudi, fa infatti implicito riferimento all'invasione dell'Ungheria parlando di «Natale burrascoso», precisando tuttavia come proprio le fiabe insegnino sempre a trovare una spiegazione alle cose e a suggerire vie di uscita dalle situazioni negative.[11]

Alla fine della lunga introduzione a quelle *Fiabe*, sospese tra rivelazioni di verità e invenzioni fantastiche, sempre sulla stessa falsariga Calvino si domanda anche se, chiusa questa singolare e coinvolgente esperienza, riuscirà di nuovo «a rimettere i piedi sulla terra». In proposito, Mario Lavagetto ha sottolineato come davanti a questo interrogativo lo scrittore si cimenti di fatto in due prove narrative che affrontano in maniera differente tale questione del rimettere i piedi sulla terra:[12] i due testi sono *La speculazione edilizia* ed *Il barone rampante* e in modi diversi sono due opere che hanno indirettamente a che fare con la Francia e che contribuiscono a ribadire come il rapporto con il mondo e la scrittura d'oltralpe si intersechi costantemente, pur se per vie traverse, con l'evoluzione artistica di Calvino.

In un'intervista rilasciata nel 1959, proprio *La speculazione edilizia* viene ricondotta esplicitamente all'ombra di celeberrimi modelli francesi: l'intevistatore ricorda allo scrittore come Vittorini avesse parlato di «neo-balzacchismo» per questo breve romanzo del '57, e Calvino, prendendo le distanze da un imperante «neo-flaubertismo» dal quale anche lui si era lasciato tentare, conferma di aver cambiato registro proprio con la *Speculazione*, per passare dal flaubertiano punto di vista

[8] I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 69. Sulla fortuna francese della raccolta calviniana cfr. C. Nannicini, *Les "Fiabe italiane" de Calvino au-delà del Alpes: la réception en France et en Allemagne*, «Transalpina», 8, 2005, pp. 231-247.

[9] Cfr. la recensione calviniana alla traduzione del volume di Propp (*Sono solo fantasia i racconti di fate?*, «l'Unità», 6 luglio 1949), ora in I. Calvino, *Saggi*, II, pp. 1541 sgg.

[10] Singolare infatti che Calvino senta il bisogno di presentare Propp dopo averlo citato; in nota si legge infatti: «Il Propp, studioso sovietico, cerca di integrare il metodo e i risultati della "scuola antropologica" in una storicizzazione marxista» (I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 35 nota 1).

[11] Il passo è ora riportato anche nella *Presentazione* al volume *Sulla fiaba*, cit., pp. V-VII: «Questo è un Natale burrascoso: ma presentare un libro di fiabe non è mai fuori luogo. Le fiabe contengono una spiegazione generale del mondo, in cui c'è posto per tutto il male e tutto il bene e ci si trova sempre la via per uscir fuori dai più terribili incantesimi» (p. VII).

[12] Cfr. M. Lavagetto, *Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., pp. 16 sgg.

«dell'intellettuale […] che guarda con ironia e distacco quella eterna commedia dell'Italia provinciale» ad un atteggiamento balzacchiano di «mimesi attiva della negatività».[13]
La speculazione edilizia è un testo improntato ad un asciutto realismo; come scrive sempre Lavagetto nell'*Introduzione* agli scritti *Sulla fiaba* non sarà questa una strada che Calvino continuerà a percorrere a lungo,[14] in quanto consapevole, come ammetterà qualche anno più tardi, che da lì era già passato il cinema, e che la letteratura non può più accostarsi a quei territori già dissodati dalla narrazione filmica e resi di conseguenza impraticabili per la narrazione scritta.[15] All'interno della *Speculazione edilizia* i riferimenti al mondo francese si legano in qualche modo a queste dinamiche: la Francia è qui quella frivola della Costa azzurra, che con l'influenza dei suoi superficiali stili di vita corrompe la limitrofa e innominata San Remo calviniana non meno dello scempio edilizio. E un lavoro per il cinema con sede a Cannes distoglie il protagonista, Quinto Anfossi, dal suo impegno nella redazione di una rivista culturale che stava portando avanti. Questo spostamento lavorativo del protagonista a Cannes si risolverà in un sonoro fallimento, cosa che la vacuità stessa del luogo lasciava per altro presagire; la Francia di Calvino non è infatti questa, segnata dalla patinata esteriorità (che comunque supporta narrativamente la vicenda di Quinto Anfossi), ma è piuttosto un'altra Francia, non tanto luogo reale quanto patria di cultura e spazio tanto dell'anima quanto dell'intelligenza: è la Francia che emerge dal fogliame del *Barone rampante*, l'altra strada che si apre davanti a Calvino e che sarà per lui ricca di esiti futuri.
Anche nel *Barone rampante* si sottolinea come il luogo in cui si svolge la vicenda si trovi ai confini della Francia, ma il tono fiabesco, lo sfasamento prospettico così caro a Calvino, fanno sì che essa sia percepita costantemente attraverso lo schermo della distanza, latrice di ricchezza e profondità semantica. È lo stesso ideale libertario della Rivoluzione francese, del resto, ad essere concepito nel romanzo come meta politica irraggiungibile;[16] ma, sotto altro aspetto, già nella parte iniziale del romanzo, le zie di Viola, la fanciulla amata da Cosimo, parlano francese in quello che per il protagonista che guarda dall'alto[17] è una sorta di proibito giardino delle delizie; parla francese anche il precettore del giovane, l'abate Fauchelafleur, colui che avrebbe dovuto portare a Cosimo la cultura e che nel corso della narrazione si converte ad una proficua sovversione dei canoni della trasmissione del sapere, impegnandosi col suo

[13] Cfr. l'intervista rilasciata da Calvino a Roberto de Monticelli («Il Giorno», 18 agosto 1959), ora anche in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., pp. 2722-2723, in cui lo scrittore precisa: «Finora sono riuscito a farlo solo ne *La speculazione edilizia*, dove un intellettuale costringe se stesso ad entusiasmarsi di ciò che sommamente odia, la febbre di nuove costruzioni che sta mutando volto alla Riviera, e a lanciarsi in disastrosi affari di aree fabbricabili. Vittorini ha definito "neo-balzacchiano" questo atteggiamento. Difatti Balzac, di fronte alla nascente grande borghesia degli affari, pur odiandola ideologicamente, ne faceva vivere epicamente lo slancio ai suoi eroi, e ce ne creava così un'immagine di verità ineguagliabile. "Neo-balzacchismo" contro "neo-flaubertismo" allora. (Ma non solo Balzac usava questo sistema: anche Stendhal)».
[14] Cfr. M. Lavagetto, *Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 18.
[15] Cfr. I. Calvino, *Dialogo di due scrittori in crisi*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 87.
[16] Cfr. C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 47.
[17] Starobinski ricollega questa predilezione calviniana per lo sguardo dall'alto ad un tratto ricorrente anche in Paul Valéry, scrittore che «contava molto per Calvino» (J. Starobinskj, *Prefazione* a I. Calvino, *Romanzi e racconti*, ediz. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto I, Milano, Mondadori, 2003, p. XXIII).

allievo rampante in una costante ricerca della verità della cultura. Cosimo si fa mandare i libri da Parigi, legge Rousseau e Montesquieu, fa leggere ad Ursula, una sua innamorata, *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre e la *Nouvelle Eloise* di Rousseau, studia l'*Enciclopedie*, e Diderot gli invia un biglietto di apprezzamento per il progetto di una repubblica arborea; sempre *de loin* entra in contatto indiretto con Voltaire che chiede di lui al fratello Biagio, e quando incontra dei francesi in carne ed ossa, quelli di una truppa ussera, questi, a mo' di suoi doppi sono tutti ricoperti di foglie e capitanati da un comandante poeta che con la aerea leggerezza del suo nome (Papillon) fa in qualche modo il verso a Cosimo stesso svolazzante da un albero all'altro, attraverso i ghirigori della vegetazione che, si scoprirà nelle ultime battute del libro, non sono cosa altra rispetto ai ghirigori della pagina scritta. E allorché a Cosimo capita di incontrare Napoleone, si intuisce presto che questi non è il Napoleone personaggio storico, ma un Napoleone personaggio letterario, uscito forse dalle pagine di un altro romanzo, come quel principe Andrej tolstoiano incontrato da Cosimo subito dopo.

La Francia e la sua cultura si impongono sotterraneamente ma costantemente come cartina di tornasole della riflessione e del percorso letterario di Calvino, che apre anche *Il cavaliere inesistente* alle porte di Parigi: «Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia. Carlomagno doveva passare in rivista i paladini».[18] Attraverso la saga dei paladini l'epica d'oltralpe si salda per vie tutte letterarie al riuso che Ariosto, l'amato Ariosto, aveva fatto di essa,[19] mentre quell'armatura vuota sembra anticipare la seduzione dell'invisibilità dalla quale si lascerà tentare il Calvino «eremita a Parigi».[20]

Anche nei testi saggistici di questo scorcio finale degli anni 50 Calvino non mancherà di rappresentare la propria visione della letteratura attraverso un ricorso costante agli autori francesi, presenti certo in questi scritti accanto ai russi, agli americani e agli inglesi, ma in proporzione sempre nettamente dominante rispetto a tutti gli altri. In *Natura e storia nel romanzo*, datato 1958, dopo un attacco su quel principe Andrej incontrato da Cosimo sul finale del *Barone rampante*, gli esempi di compresenza di natura e storia nella narrazione, prima di ogni altro riferimento, vengono da Calvino attinti dalla letteratura francese: e così sfilano i nomi di Balzac, Stendhal, Rousseau, Voltaire, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, e quindi di Flaubert e Proust. Dopo la rivelazione della perfetta vanità della verità della vita messa in scena nell'*Éducation sentimentale*, e in maniera più evidente che nel corale cicaleccio dei *Malavoglia*, nel fluire ininterrotto della *Recherche* («che è natura e storia insieme») Calvino sottolinea come «a inseguire la corsa delle sensazioni, dei desideri, degli affanni perduti, a cercar di fermare immagini di volti e luoghi e giornate che

[18] I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 955.

[19] Sull'argomento cfr. A. Boule Basuyau, *Calvino et la littérature chevaleresque: Pulci, Boiardo, l'Arioste et les autres…, dans "Il cavaliere inesistente"*, «Collection de l'écrit», 10, 2005, pp. 269-293.

[20] Nelle pagine calviniane risulta chiara l'associazione ideale tra il poema ariostesco e la capitale francese; sul *Furioso* lo scrittore infatti precisa: «l'assedio di Parigi è un po' come il centro di gravità del poema, così come la città di Parigi si presenta come il suo ombelico geografico» (I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso*, in Id., *Saggi*, I, cit., p. 765); e, ancora, parlando di Parigi: «a Parigi puoi sempre sperare di trovare ciò che credevi perduto […], un po' come la Luna nell'Orlando Furioso dove si raccoglie tutto ciò che è stato perduto al mondo» (I. Calvino, *Eremita a Parigi*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 109).

tremolano e s'allungano e cambiano dimensione come al guizzare d'un lume di candela […] l'individualità perd*a* i contorni che la separano dal mare dell'*altro*»:[21] ancora una volta è la cultura francese a fornirgli i paradigmi di riferimento per l'elaborazione della propria visione della letteratura e con l'aiuto dei modelli francesi Calvino si avvia infatti a grandi passi ad incontrare il mare dell'oggettività. Nella parte finale di questo saggio su *Natura e storia nel romanzo*, egli evoca così *Lo straniero* di Camus come simbolo di estraneità alla logica del mondo, mentre la narrativa francese contemporanea, attraverso Sartre, Robbe-Grillet e Michel Butor gli offre sponda nella descrizione dell'inondazione dell'oggettività.
La perdita della coscienza dell'individualità nella scrittura di quella che Calvino definisce la «nuova scuola di narratori sorta da pochi anni in Francia» non è però ai suoi occhi un semplice annullamento di questa coscienza, posto che il racconto di questa perdita porta implicitamente con sé anche una tensione alla sua riaffermazione.[22] Siamo già al Calvino non disposto ad arrendersi al 'mare dell'oggettività', e in tal senso la chiusa dello scritto su *Natura e storia nel romanzo* si sovrappone all'inizio del saggio di poco successivo intitolato proprio a quel *Mare dell'oggettività*, testo saggistico tra i più celebri dello scrittore, che si apre appunto nel nome dell'*école du regard* e quindi di Sartre, mentre la riproposizione dei richiami già visti a Robbe-Grillet e Butor offre lo spunto per immaginare, a dispetto di ogni apparenza, una possibile reazione morale della letteratura,[23] nonché l'occasione per un accostamento di questa nuova generazione d'oltralpe a due modelli italiani assai presenti nella riflessione calviniana del periodo del «Menabò» (Gadda e Pasolini), grandi narratori dello sprofondamento nell'oggettività venato tuttavia da istanze di mancata resa ad essa.
La cultura francese e quella italiana si calibrano continuamente l'una con l'altra negli scritti di Calvino, in un reciproco gioco di rispecchiamenti in cui lo scrittore si diverte a metterne in risalto ora le contiguità, ora le differenze (come ad esempio nel coevo saggio *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in cui fa notare come nella letteratura francese contemporanea sia possibile parlare di scuole: il *nouveau roman*, l'*école du regard*, cosa che invece non è possibile fare per la letteratura italiana di quegli anni).[24] *Il mare dell'oggettività*, il saggio a chiusura del quale l'osservazione di scrittori italiani e francesi sprofondati «nel ribollire della materia narrata» apre

[21] I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 32.
[22] Cfr. ivi, pp. 45-46. Nel caso di Sartre «questo non era che il punto di partenza negativo per postulare la coscienza di sé, la scelta, la libertà», ma anche davanti alle più pervasive rappresentazioni letterarie del trionfo dei dati oggettivi (Butor, Robbe-Grillet) Calvino lascia aperta una possibilità di positivo riscatto: «È l'annullamento della coscienza o una via per la sua riaffermazione? […] Anche per questa strada potremo dunque ritrovare un rapporto tra la coscienza di sé e i dati della storia e della natura?».
[23] Pure all'interno di questo scritto Calvino invita a «riflettere prima di concludere su una prospettiva […] negativa» e, proprio in riferimento a Robbe-Grillet e Butor, ribadisce: «Questo seguito di dati oggettivi che diventano racconto, svolgimento d'un processo mentale, è necessariamente l'annullamento della coscienza o non può essere visto pure come una via per la sua riaffermazione […]? […] In mezzo alle sabbie mobili dell'oggettività potremo trovare quel minimo d'appoggio che basta per lo scatto di una nuova morale, d'una nuova libertà?» (p. 53). Su Robbe-Grillet e Butor cfr. pure le dichiarazioni contenute nell'intervista rilasciata da Calvino a Roberto de Monticelli (I. Calvino, *Saggi*, II, cit., pp. 2721-2722), in cui vengono messe in evidenza le differenze tra i due scrittori francesi e l'ammirazione che Calvino nutre comunque per entrambi.
[24] Cfr. I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano oggi*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 61-62.

imponderabili spiragli di possibile riscatto, è scritto nel 1959 ed edito nel 1960. Proprio ad inizio degli anni 60 Calvino ha iniziato a spostarsi freneticamente tra l'uno e l'altro paese, anche per seguire la promozione dei suoi libri tradotti oltralpe. Le traduzioni francesi hanno avvio appunto in questo scorcio d'anni (la prima, quella del *Visconte dimezzato* è del '55, e per altro va ricordato per inciso come la questione delle traduzioni francesi di Calvino sia di recente tornata d'attualità con la sconfessione della figlia Giovanna delle edizioni Seuil e l'incarico dato a Gallimard di ritradurre tutta l'opera del padre); per promuovere al meglio la propria opera oltreconfine, alla fine degli anni 50 un esperto uomo di casa editrice come Italo Calvino capisce che è meglio non fare da solo e prende per sé un agente, Erich Linder, affinché segua le sue traduzioni all'estero. I paesi che lo interessano di più sono appunto la Francia e gli Stati Uniti (questi ultimi visitati nel '59 allorché Calvino individuò New York come sua città ideale, non senza colorare questo innamoramento con un preciso riferimento ad un suo amato autore francese, lo Stendhal definitosi milanese esattamente come lui si definiva newyorkese).[25] Sono anni di continui andirivieni dalla Francia e dell'uscita delle sue opere in francese, secondo una successione sapientemente orchestrata da Linder che gli suggerisce di non seguire l'ordine di composizione, ma piuttosto di alternare opere realistiche con opere di impianto fantastico in modo da non limitare il pubblico dei suoi lettori. E sono anni in cui a Parigi conosce pure Chichita, Ester Singer, che diventerà sua moglie un paio di anni più tardi.

In questo rapporto sempre più ravvicinato con la Francia, fatto ad un tempo di vita e scrittura, Calvino continua a descrivere attraverso precisi richiami ad autori francesi la propria riflessione sulla letteratura e così, come già avvenuto con i più celebri interventi degli anni 50, anche in questi degli anni 60 cerca oltralpe i propri riferimenti: nella sfida lanciata al labirinto nel 1962, scrive che se la risposta filosofica all'invasiva industrializzazione moderna è stata offerta da Marx, la risposta estetica è stata offerta secondo lui da Baudelaire; e anche in campo romanzesco, la partita del rapporto tra insorgenza dell'industrializzazione e letteratura Calvino la gioca tutta in ambito francese, a far inizio da quell'ottimismo illuminista che aveva in qualche modo preparato il terreno alla prima rivoluzione industriale. Il saggio sulla *Sfida al labirinto* mette per l'ennesima volta davanti agli occhi del lettore come nel discutere di tendenze e teorie letterarie Calvino, sempre di più, individui i suoi esempi in ambito francese, con una specifica attenzione che in questo caso trova il proprio (polemico) preciso riferimento nel libro di Robbe-Grillet intitolato appunto *Nel labirinto*.[26] Gli esiti della letteratura francese contemporanea gli appaiono attraversati da luci e ombre, ma la scrittura d'oltralpe passata e presente resta sempre la sua cartina di tornasole privilegiata, la base d'elezione su cui imbastire la propria

[25] Cfr. la prima delle corrispondenze scritte per il settimanale «ABC» nel giugno 1960 (ora riportata anche in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., p. 2501) in cui Calvino annota: «Io amo New York, e l'amore è cieco. E muto: non so controbattere le ragioni degli odiatori con le mie, non so definire i miei perché, e ogni volta che tento è un perché assurdo. In fondo, non si è mai capito bene perché Stendhal amasse tanto Milano. Farò scrivere sulla mia tomba, sotto il mio nome, "newyorkese"?»

[26] Su Calvino e Robbe-Grillet cfr. le riflessioni contenute in M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 52 sgg.

visione della cultura. E per lo scrittore non si tratta solo di disquisizioni teoriche, visto che in lui la teoria e gli insegnamenti desunti dallo studio della teoria hanno una ricaduta diretta sulla propria narrativa.[27] È cominciata del resto per Calvino la stagione in cui la riflessione teorica e la scrittura di invenzione intersecano in modo sempre più netto le proprie strade, sulla scorta di richiami sempre più legati al dibattito culturale francese (a questa altezza ad esempio compare già con costanza nei suoi scritti il nome di Queneau, che sarà interlocutore privilegiato del periodo parigino). I testi narrativi e saggistici continuano a recare in sé i segni di un accostamento assai ravvicinato alla lezione dei francesi che offre a Calvino spunti per le sue invenzioni narrative.

Anche all'interno di un testo riconducibile al filone più realistico e meno sperimentale come *La giornata di uno scrutatore*, ad esempio, che è del 1963, Calvino prende le mosse proprio da una rivisitazione di quanto André Breton aveva scritto nel suo *Manifesto del surrealismo* (1924) a proposito di Valéry, il quale aveva detto che mai avrebbe voluto iniziare un romanzo con un banale «La marchesa uscì alle cinque» (e il Calvino dello *Scrutatore*: «Amerigo Ormea uscì di casa alle cinque e mezzo del mattino»).[28] Ma la cosa più interessante da sottolineare è piuttosto relativa al fatto che in questo passo del *Manifesto del surrealismo* Breton riferisca della provocatoria intenzione di Valéry di riunire in un'antologia il più gran numero possibile di inizi di romanzo,[29] come in un ideale suggerimento che Calvino tradurrà in narrativa alcuni anni dopo, nel suo periodo parigino, con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Corteggiamento della cultura francese, traduzione di questo corteggiamento in termini narrativi (oltre che in riflessioni teoriche) e concreta approssimazione a Parigi, visitata sempre più spesso, si riversano negli ultimi testi dati alle stampe contestualmente al trasferimento nella capitale transalpina (la raccolta *Ti con zero* e il celebre scritto su *Cibernetica e fantasmi*). È il 1967: l'anno prima è morto Vittorini, sodale la cui scomparsa spinge Calvino ad un'ulteriore chiusura nel mondo della letteratura. In *Cibernetica e fantasmi* ricompaiono tutti insieme, in successione, i nomi che hanno idealmente accompagnato lo scrittore in questa approssimazione al trasferimento nella sua nuova città di residenza: c'è Lévi-Strauss e c'è Propp, cui aveva fatto riferimento parlando di fiabe e che è ormai a quest'altezza cronologica pienamente riconosciuto come antenato di quello strutturalismo col quale flirta con insistenza Calvino.[30] E ci sono i nuovi compagni di strada: Barthes, Queneau,

[27] Sulla valenza quasi autobiografica di questa produzione saggistica cfr. M. Barenghi, *Una storia, un diario, un trattato (o quasi)*, ora in Id., *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 125 gg. (lo studio è una rielaborazione dell'*Introduzione* dello stesso Barenghi a I. Calvino, *Saggi*, cit.); sul dialogo tra la letteratura e altri ambiti culturali nella saggistica calviniana cfr. A. Giarrettino, *Calvino saggista. La letteratura e l'altro dalla letteratura*, «Bollettino di Italianistica», 1, 2013, pp. 75-95.

[28] I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 5.

[29] Scrive Breton: «Per esigenze di epurazione, Paul Valery proponeva di recente di riunire in un'antologia il più gran numero possibile di inizi di romanzo; e si aspettava grandi cose in fatto di imbecillità. Si trattava di scegliere tra gli autori più famosi. Una simile idea fa ancora onore a Paul Valery che una volta, a proposito di romanzi, mi assicurava che, in quanto a lui, si sarebbe sempre rifiutato di scrivere: *La marchesa uscì alle cinque*» (A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924; trad. it. *Il manifesto del surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 89).

[30] Su questi debiti contratti da Calvino cfr. R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008.

Greimas. E c'è naturalmente il solito Robbe-Grillet, insieme a Borges e ai loro labirinti. Il saggio per altro si conclude anch'esso nuovamente sul motivo del labirinto che, a questo punto, non è però una realtà osservata nella scrittura degli altri, ma una realtà che Calvino ha introiettato, fatta propria e trasformata in narrativa. *Cibernetica e fantasmi* si chiude infatti su alcune considerazioni dello scrittore in margine alla propria riscrittura del *Conte di Montecristo* di Dumas, affidata al racconto conclusivo di *Ti con zero*. Proprio in *Ti con zero* tutte queste dinamiche connesse col rapporto tra Calvino e la Francia trovano un loro ideale punto di confluenza: la seconda parte del testo, intitolata *Priscilla*, si apre infatti con una serie di epigrafi, la metà delle quali è tratta da autori francesi: Bataille, Sartre e Bossuet.[31] Il Bataille dell'introduzione all'*Erotisme* gli parla della riproduzione asessuata delle cellule, argomento fatto appunto proprio da Calvino nella raccolta, e nel narrare di queste cellule lo scrittore arriva ad immaginare l'incontro dell'io narrante con Priscilla, individuo pluricellulare di cui si specifica il domicilio: «cent-quatre-vingt-treize Rue Vaugirard, Paris quinzième»;[32] lo scrittore tiene dunque a precisare che il personaggio abita a Parigi, quella Parigi in cui si sta trasferendo lui stesso. E in questa logica narrativa in cui uno scrittore francese come Bataille dà il là al racconto e il racconto racconta di un personaggio che vive a Parigi come Calvino, particolare significato assume naturalmente la chiusa francese di *Ti con zero* sulla riscrittura del *Conte di Montecristo*.[33] Si tratta di uno dei più conosciuti racconti di Calvino, in cui Edmond Dantes riflette sui ripetuti, fallimentari tentativi dell'abate Faria di uscire dalla fortezza. La fortezza è labirinto ed è anche isola, un'isola in cui si confondono le immagini dell'isola di If, di quella di Montecristo, dell'Elba e di Sant'Elena. I protagonisti di Dumas non sono del resto poi così diversi da quel Napoleone (simbolo della storia *tout court* e non solo di quella francese), anch'egli prigioniero dentro i confini di un'isola e che già nel *Barone rampante* Calvino aveva trasformato in personaggio letterario. E isola diventa nel racconto anche la scrivania di Dumas, in cui si affastellano le possibili e labirintiche trame alternative del romanzo:[34] la letteratura ha lanciato con Calvino-Dantes la sua sfida al labirinto, ma per sfidarlo, non per uscire da esso. In un'isola-scrivania Calvino anzi trova alla fine il suo habitat ideale, trasferendosi in quella Parigi in cui vive da eremita, chiuso nel suo studio di Square de Châtillon; che diventa la sua isola-tana,[35] quella da cui immaginare fughe narrative sempre più fantastiche, in una confusione ormai quasi totale tra vita, teoria e letteratura, che a partire dal 1967 ha ormai trovato in quella villetta del quattordicesimo *arrondissement* il suo appartato luogo d'elezione. Da essa Calvino usciva solo per prendere la metropolitana, in cunicoli scavati sottoterra quindi,[36] come quelli percorsi dall'abate Faria. Ciò che avviene al di fuori della sua isola tutta letteraria lo interesserà sempre meno e commenterà con smarrito dispiacere il

[31] Cfr. I. Calvino, *Ti con zero*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 271-273.
[32] Ivi, p. 288.
[33] Cfr. ivi, pp. 344 sgg.
[34] Sulla riscrittura calviniana di Dumas cfr. D. Brogi, *Italo Calvino. 'Una rappresentazione senza angoscia' ("Il Conte di Montecristo" da "Le cosmicomiche")*, «Allegoria», 34-35, 2000, pp. 178-193
[35] Cfr. I. Calvino, *Eremita a Parigi*, cit., p. 104.
[36] Cfr. ivi, pp. 104-105.

disinteresse con cui verranno accolti i suoi libri nella stagione del maggio francese, relegati nelle librerie in nascosti angoli di scaffale. I giovani parigini sono scesi nelle piazze per fare la rivoluzione e non riescono ad identificarsi nelle logiche (anch'esse tuttavia a loro modo rivoluzionarie) di un narratore che raccontava di antenati lunari e di uomini rampanti sugli alberi. Ma siamo appunto già nel '68, e per il neo parigino Italo Calvino ha ormai preso avvio un diverso capitolo del proprio rapporto con la Francia e la cultura francese, che sul campo e non più *de loin* sedurrà la sua scrittura in una nuova e feconda stagione creativa.