

Medardo il Semplice: sul *modus operandi* della scrittura di Calvino*

«Do you know – Peter asked –
why swallows build in the eaves of
houses? It is to listen to the stories.»

JAMES M. BARRIE, *Peter Pan*

1. Piccoli attriti.

Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità: parole da salvare, parole che salvano. Nella brevissima introduzione alle sue *Lezioni americane*, Italo Calvino le definisce “valori o qualità o specificità della letteratura” (LA: 1): vi avrebbe dedicato le Norton Poetry Lectures, che l’Università Harvard l’aveva invitato a tenere per l’anno accademico 1985-86. Alle cinque lezioni, edite postume nel maggio del 1988 presso Garzanti, se ne sarebbe aggiunta una sesta, pare sulla Coerenza (*Consistency*), ma la morte gli impedì di scriverla e ci consegnò le altre a testamento, “non tanto nel senso più ristretto dell’eredità lasciata quanto nel seno della *testimonianza*” (Asor Rosa 1996: 955).

Colpisce immediatamente la mancanza dei classici valori estetici, come il Bello, e, ancor più, la *fisicità* dei valori proposti da Calvino. “Forse soltanto Esattezza [...] sarebbe attribuibile alla sfera formale, organizzativa, soggettiva del testo letterario”; tuttavia, anche l’Esattezza “va ricondotta alla sua corri-

* Abbreviazioni:

FI: Calvino 1993

LA: Calvino 1988

PS: Calvino 1980

RR: Calvino 1991

spondenza con un modello fisico, cui la letteratura, secondo uno schema mentale, ha bisogno di conformarsi (per via di approssimazioni, s'intende)." (*ivi*: 966). Inoltre, il potere salvifico di Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità e Molteplicità risiede nel loro *valore operativo*. Scrive infatti Calvino: "la leggerezza è qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici che sono quelli del poeta" (LA: 12). E la medesima cosa dirà, più o meno direttamente, di ciascuno degli altri valori. Ci sembra dunque che la natura operativa delle specificità o qualità indagate da Calvino le caratterizzi in quanto *pratiche*: pratiche dell'agire letterario e non solo. Forse anche per tale ragione Calvino riprende un discorso antropologico, che gli è caro dai tempi dell'amicizia con Pavese, da cui ne aveva ereditato la passione (*cf.* Perrella 1999: 33), ed estende il respiro dei suoi valori fino ad abbracciare la vita tutta. "Alla precarietà dell'esistenza della tribù, – siccità, malattie, influssi maligni – lo sciamano rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo, in un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà. [...] Credo" – scrive Calvino – "che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua." (LA: 28). Di nuovo, quel che qui abbiamo esemplificato a proposito della Leggerezza potrebbe similmente essere detto degli altri valori: "Le *qualità* della letteratura si trasformano in altrettante *qualità* esistenziali, in modi specifici di reagire al malessere dell'essere" (Asor Rosa 1996: 991). Per fronteggiare la progressiva pietrificazione del reale, l'incessante reificazione del mondo, i sandali alati della leggerezza e il bronzeo scudo della pensosità; per contrastare l'espandersi dalla pestilenza che rende la lingua, e la vita, sempre più scialba approssimativa anonima, gli anticorpi dell'esattezza; per ritrovare il respiro sotto la discarica di frammenti d'immagini mass-mediatiche, la visibilità di forme e colori che possono scaturire dall'allineamento dei caratteri neri sulla pagina bianca; e così via.

Potremmo considerare come manifesto programmatico e, al contempo, compendio sintetico dell'opera di Calvino una sua stessa frase: "Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura." (LA: 59). Poiché è attraverso il linguaggio che il mondo e la vita prendono forma, è nel linguaggio e col linguaggio che va contrastata ogni perdita di forma. La vita è perenne logomachia con la muta deformità. "Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità e Consistenza sono dunque le forme di una geografia della difesa." (Asor Rosa 1988: 30).

Di Calvino si è detto che “le sue opere hanno approfondito possibilità molteplici e contrastanti, alla ricerca di forme di conoscenza sempre più rispondenti agli intricati caratteri della realtà” (Ferroni 1992: 1142): Calvino è un attore che ha recitato – sempre coerente a sé o, meglio, a un ideale di sé – diverse parti. Con la consueta lucidità e acutezza, che più volte l’ha qualificato miglior critico e recensore di se stesso, nota: “la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l’autore dell’opera. [...] Scrivere presuppone ogni volta la scelta d’un atteggiamento psicologico, d’un rapporto col mondo, d’un’impostazione di voce, d’un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell’esperienza e di fantasmi dell’immaginazione, insomma di uno stile. L’autore è autore in quanto entra in una parte come un attore, e s’identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive” (PS: 317). Se è sempre vero che l’autore d’un’opera letteraria risulta altrettanto fittizio dei personaggi di carta dell’opera medesima, e il discorso sull’autore-maschera può essere inteso in senso lato, è altresì vero che la critica considera peculiare di Calvino un rapporto mediato col mondo attraverso l’armatura della razionalità, per la cui celata la voce di Calvino esce in “falsetto” (Perrella 1999: 14).

Nelle *Lezioni*, manifesto e compendio, come abbiamo visto, vengano a coincidere. Nota Starobinski: “Coloro che leggono le *Lezioni americane* [...] hanno di fronte a sé un uomo il cui tono personale attesta a sufficienza la fedeltà a un proposito coerente. [...] Nello stesso istante in cui sostiene e legittima la causa di una letteratura contraddistinta dalla cancellazione dell’io dell’autore, non si assenta da se stesso. Mette in scena un io desideroso d’aprire tutti gli spazi, e pronto a sacrificare, per raggiungere lo scopo, i contorni della propria presenza. In tal modo, conserva con discrezione e fermezza la responsabilità della messa in scena.” (RR: xxx-xxxi).

Giunto “sulla soglia delle *Lezioni*”, Calvino “si spoglia del falsetto” (Perrella 1999: 171); a un’analisi approfondita però, le differenti proiezioni di io fittizi, autori sperimentali, che stanno dietro ogni sua opera, altrettanto sperimentale, sono tutte accomunate da quella ferma responsabilità della messa in scena di cui parla Starobinski. In altre parole: per quanto sia difficile distinguere una fisionomia propria del volto di Calvino, sotto le molteplici maschere sfoggiate, vi sono in ogni maschera, sull’inesauribile superficie, alcuni tratti costanti. Sappiamo che non v’è volto senza maschera e che le maschere a lungo andare non celano il volto ma lo rivelano: nei punti di contatto tra maschera e volto piccoli attriti disegnano, inventano, la personalità. Fermo restando che

“la cosiddetta *personalità* dello scrittore è interna all’atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura.” (PS: 172).

2. Il marchinegno narrativo del *Visconte dimezzato*.

Rileggiamo *Il visconte dimezzato*, edito nel 1952 ma composto l’anno precedente (trentaquattro anni più tardi si sarebbero dovute tenere le Norton Lectures), prima opera che, oltre a consacrare Calvino scrittore grazie a un articolo dell’autorevole Emilio Cecchi (cf. Bonura 2004: 90), lo rende noto al pubblico quale autore dotato di caratteri del tutto particolari (cf. Ferroni 1992: 1144), e proviamo a rintracciarvi la responsabilità della messa in scena che, attraverso i tratti costanti del suo stile, egli mantiene in ogni opera.

Medardo di Terralba possedeva, come tutti, sentimenti dove bene e male sono spesso mescolati, talvolta confusi, o persino parzialmente sovrapposti; nonostante questo le cose gli apparivano intere e indiscutibili, e tale era lui stesso. Poi: la guerra in Boemia, la cannonata turca, il ritrovarsi dimezzato. Le due metà di Medardo sono *metà leggere*: non nel senso ovvio che un mezzo uomo, quanto a carne, ossa, viscere e sangue, pesa meno di un uomo intero – ragione per cui il Gramo paga i portantini che l’hanno ricondotto nel Genovesato la metà del consueto prezzo e il Buono sceglie un vecchio mulo come cavalcatura, salvandolo dall’annegamento a cui è destinato, non servendo nemmeno più per il macello –, piuttosto nel senso che i sentimenti del visconte divengono *semplici*, secondo l’etimologia del termine: ove *simplex* è opposto a *duplex*. Le due metà del visconte non conoscono i sentimenti in tutta la pesantezza sperimentata dagli uomini, poiché tale pesantezza è dovuta alla loro natura plurima: non c’è notte, nemmeno la più nera, che non custodisca il raggio d’un’alba, come non c’è giorno che non racchiuda già in sé una goccia di tramonto. Per dirlo con una delicata immagine di Stevenson – autore che diverse volte incontreremo in queste pagine –, anche uno spietato pirata come il capitano Billy può portare dentro sé la malinconia se nel suo baule da marinaio custodisce segretamente, tra pistole e rocchi di tabacco, cinque o sei conchiglie delle Indie Occidentali. Invece, la scissione di Medardo produce semplicità: ciò che era plurimo, o quantomeno duplice, diviene univoco: da una parte, a sinistra, il bene; dall’altra, a destra, il male. Quel che la cannonata porta via è il libero arbitrio: la cattiveria, come la bontà, se non ha contropartita, se è l’unica

possibilità, diviene semplice, e la scelta perde il suo peso. Con *Il visconte dimezzato*, “l’autore ha saputo tratto tratto esaminare, in periodi brevi e arguti, i sentimenti degli uomini nel loro nucleo e nella loro essenzialità, reali ma insieme fuori dalla realtà, umani ma quasi non ancora attuati in un singolo uomo.” (Varese 1967: 210).

Si potrebbe d’acchito pensare che stiamo analizzando il solo piano semantico del testo, ma non è così. Crediamo, al contrario, che il valore del dimidiametro sia primariamente *sintattico*. Solo in quest’ottica è possibile comprendere la dichiarazione di Calvino, nella *Nota 1960*, comparsa come postfazione al volume dei *Nostri antenati* (che riunisce i tre romanzi *Il cavaliere inesistente*, *Il visconte dimezzato* e *Il barone rampante*): “non mi stava a cuore per niente, non avevo pensato neanche un minuto al bene e al male. Come un pittore può usare un ovvio contrasto di colore perché gli serve per dare evidenza a una forma, così io avevo usato un ben noto contrasto narrativo per dare evidenza a quel che mi interessava, cioè il dimidiamento” (RR: 1211). Dunque, il contrasto narrativo di memoria stevensoniana (si pensi a *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* o, secondo più lontani rapporti di parentela, a *The Master of Ballantrae*) servì a Calvino per “dare al racconto uno scheletro che funzionasse come un ben connesso meccanismo, e carne e sangue di libere associazioni d’immaginazione lirica” (*ibid.*).

Il marchingegno narrativo dello *scoiattolo della penna* – così Pavese definì Calvino sulle pagine dell’«Unità» – è degno della perfezione di quella “forca ramificata come un albero, le cui funi salivano tutte insieme manovrate da un solo argano” (RR: 384), capolavoro di falegnameria e di meccanica del suo immaginario Mastro Pietrochiodo. L’argano narrativo è il contrasto di colore fra il Buono e il Gramo, che si rifrange in molteplici “ribattute simmetriche di certe immagini araldiche” (Cecchi 1972: 1142) e costituisce l’intelaiatura strutturale del racconto, articolato essenzialmente in tre movimenti: (i) interezza, (ii) dimediamento, (iii) interezza. Ovvero: (i) complessità, (ii) semplicità, (iii) complessità. La prima e l’ultima *interezza* (*complessità*) sono della medesima natura, anche se forse di grado leggermente diverso: “Medardo ritornò uomo intero, [...] non dissimile da quel che era prima di essere dimezzato. Ma aveva l’esperienza dell’una e dell’altra metà fuse insieme perciò doveva essere ben saggio.” (RR: 443). Insomma: c’è un ordine iniziale che quasi subito si rompe, seguono vari contrasti culminanti in una lotta decisiva (il duello tra il Gramo e il Buono per stabilire di chi è sposa Pamela), con la conseguente restaurazione dell’ordine.

Nell'esplicitare l'articolazione della struttura narrativa, abbiamo impiegato la terminologia del Propp morfologico, molto affine alla sensibilità di Calvino. Leggendo la sua bellissima introduzione alle *Fiabe italiane* (1956) ci si accorge infatti che lo scrittore ligure aveva già intuito alcune idee del folklorista russo, ad esempio il fatto che un certo numero finito e piuttosto limitato di motivi-tessere generino, per combinatoria, l'infinita varietà e l'infinita ripetizione del mosaico-fiaba (cf. FI: xlvii), nonostante *Morfologia della fiaba* (1967 [1928]) non fosse ancora noto e non comparisse quindi nell'accurata bibliografia calviniana; mentre era presente il riferimento a *Le radici storiche del racconto di fate* (1949 [1946]), dove Propp, attraverso interpretazioni etnologiche, affronta la suggestiva e complessa questione della nascita del genere fiaba, collocandola nel momento di trapasso dalle società basate sulla caccia alle prime comunità agricole, quando i racconti segreti che accompagnavano i riti d'iniziazione divennero cinematografici, ossia persero il proprio specifico piano del contenuto. Sarà in una nota all'edizione 1971 delle *Fiabe italiane*, a quindici anni di distanza dalla prima, che Calvino preciserà: "la problematica sulla fiaba si è radicalmente rinnovata, specialmente per opera della riscoperta (in America e in Europa) d'un lavoro del Propp precedente a quello da me già citato (traduzione italiana: V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1967), e dal moltiplicarsi di studi morfologici e semiologici soprattutto in Francia, da parte di A.J. Greimas e della sua scuola." (FI: I).

3. L'io scisso, fra Stevenson e Calvino.

Per quanto riguarda la ribattuta simmetrica di certe immagini araldiche, a cui abbiamo accennato, da un lato caratterizza i gesti del visconte, come quando Pamela trova le margherite con metà raggiera sfogliata o i tarassachi coi piumini soffiati da una mezza bocca; dall'altro contribuisce a disegnare per contrasto le due metà di Medardo, come quando la balestra del Gramo storpiò rondini che poi tornano a volare in cielo con le zampine steccate e le ali fasciate dal Buono. A ben vedere, quasi ogni personaggio del romanzo è ironicamente disegnato attraverso certi chiaroscuri che finiscono per sottolinearne la fondamentale incompletezza: ad esempio, l'inglese Trelawney, che porta il nome del conte di *Treasure Island* in omaggio a Stevenson, ha girato il mondo col capitano Cook senza aver mai visto niente, ché era sempre sottocoperta a giocare a tressette, è uomo di mare ma non sa nuotare, è medico ma non s'avvicina

na ai malati. Non a caso il narratore osserva: “Da qualsiasi parte mi voltassi, Trelawney, Pietrochiodo, gli ugonotti, i lebbrosi, tutti eravamo sotto il segno dell’uomo dimezzato” (RR: 403). E lo stesso narratore, un ragazzino di sette o otto anni nipote del visconte, alla fine dice apertamente che, al tempo dei fatti raccontati, era troppo giovane per sentirsi completo. Dunque non vale qui ciò che Fruttero e Lucentini hanno fatto notare per *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, che la tensione morale non s’instaura solo nella contrapposizione fra Jekyll e Hyde ma anche, e forse soprattutto, tra il bifronte Jekyll-Hyde e Utterson il legale, “conflitto mai risolto tra ansie di avventurosa liberazione e gli aspetti più consueti e ragionevoli della vita” (Fruttero & Lucentini 1983: 109). Non vi sono nel *Visconte* personaggi completi ed equilibrati come Utterson: la tensione morale nel testo calviniano è continuamente riferita a due poli fantasmagorici, la sicura completezza dell’inizio, solo accennata, e la composta interezza del finale, a cui non v’è seguito.

E la pastorella Pamela? Essa “è appena uno schematico ideogramma di concretezza femminile in contrasto con la disumanità del dimezzato” (RR: 1212) e svolge nel *Visconte* il ruolo che la principessa svolge nelle fiabe: è una casella vuota sulla scacchiera narrativa (sempre chiusa in una torre, addormentata per una maledizione, rapita da un drago), un’assenza che genera il movimento degli altri personaggi, a partire dall’eroe. Più che considerare Pamela quale *dramatis persona* è utile – rifacendosi all’elaborazione greimasiana delle *sphere d’azione* di Propp – analizzare il suo *ruolo attanziale*: “anziché partire dal soggetto per dotarlo poi di determinazioni e attività”, conviene postulare “la priorità della relazione di cui il soggetto sarebbe soltanto uno dei termini-esito” (Greimas & Courtés 2007 [1979]: 333). Similmente, in un convegno internazionale che si tenne a Firenze nel 1978, Calvino disse: “La funzione del personaggio può paragonarsi a quella d’un operatore, nel senso che questo termine ha in matematica. Se la sua funzione è ben definita, egli può limitarsi a essere un nome, un profilo, un geroglifico, un segno.” (PS: 319). Così, nel *Visconte*, conferendo priorità alle relazioni, Pamela è l’oggetto dell’amore di Medardo. L’oggetto è luogo di accoglimento dei valori che il soggetto v’investe: l’eroe s’innamora della principessa senza conoscerla, solo sentendone il nome, vedendone il ritratto, udendone la melodiosa voce cantare. Sembra che proprio per collocarsi con ironia all’interno di questo scenario fiabesco Calvino scriva: “E decise d’innamorarsi di Pamela, che grassottella e scalza, con indosso una semplice vesticciuola rosa, se ne stava bocconi sull’erba, dormicchiando, parlando

con le capre e annusando i fiori.” (RR: 404). La decisione è investimento valoriale.

Inoltre, “la fiaba non è soltanto la storia dell’eroe [...]: due percorsi narrativi, quello del soggetto e quello dell’anti-soggetto, si svolgono in due direzioni opposte, ma caratterizzate dal fatto che i due soggetti mirano a un unico e identico oggetto di valore: si sviluppa così uno schema narrativo elementare, fondato sulla struttura polemica.” (Greimas & Courtés 2007: 217). Nonostante soggetto e anti-soggetto, nel *Visconte*, siano le due metà della medesima persona (il Buono e il Gramo, entrambi innamorati di Pamela), la struttura polemica non è interna al soggetto, come spesso avviene nel romanzo, bensì esteriorizzata e distribuita su personaggi distinti, come è tipico delle fiabe. Interessante è il confronto, per contrasto, con Stevenson. Markheim, protagonista dell’omonimo racconto, dopo aver assassinato un mercante, si trova a parlare con una persona dalla mutevole fisionomia a cui sente d’assomigliare: attraverso questo scisma dell’io, questo allucinato sdoppiamento, che avviene nel momento del delirio per il senso di colpa, il soggetto si mette in dialogo con se stesso e su di sé vive il dilaniante conflitto: “dovrà [...] una parte di me, la peggiore, continuare a vincere sulla migliore?” – esclama Markheim – “Il male e il bene scorrono potenti in me, trascinandomi dall’una e dall’altra parte. Non amo una cosa; io amo tutte le cose. So pensare a grandi azioni, a rinunce, a martirii, sebbene sia caduto in un delitto quale è l’assassinio, la pietà non è estranea ai miei pensieri. Ho pietà dei poveri; chi conosce le loro prove meglio di me? Ho pietà di loro, e li aiuto; so quello che vale l’amore, amo l’onesto riso; non c’è cosa buona e fedele sulla terra ch’io non ami con tutto il cuore. E debbono soltanto i miei vizi guidare la mia vita, e deve la mia virtù rimanere senza effetto, come un passivo ingombro della mente?” (Stevenson 1982 [1885]: 961-962). Il conflitto qui non è esteriorizzato ma vissuto, seppur dialogicamente, all’interno del soggetto, un soggetto molto distante, per complessità psicologica, dal Medardo di Calvino e assai vicino al Raskol’nikov di Dostoevskij: Stevenson, infatti, compose *Markheim* dopo aver letto la prima traduzione francese di *Delitto e castigo* (cf. Brillì 1982: xxxii). *Markheim* inoltre riprende il motivo gotico del *Doppelgänger* che sembrerà trovare, pochi anni dopo, riscontri scientifici negli *Studi sull’isteria* di Breuer e Freud, editi nel 1895. Del resto, Stevenson “è stato un cultore sensibile e aggiornato della psicologia del suo tempo. I contributi che invia alla *Society for Psychical Research* hanno per oggetto una sorta di autoanalisi che si esplica nel dialogo fra due componenti della sua mente, fra

un *se stesso* e un *altro da sé*, fra le voci dell'incubo e del delirio, irrazionali e amorali, e la coscienza che le rimuove." (*ivi*: xxxi).

“L'esame delle funzioni proppiane ha permesso di rilevare la ricorrenza, nel racconto meraviglioso, di quel sintagma narrativo al quale corrisponde la *prova*, nelle sue tre forme: qualificante, decisiva, glorificante” (Greimas & Courtés 2007: 261). La prova decisiva, rinominata *performance*, costituisce il momento centrale dello *schema narrativo canonico* di Greimas e, dal punto di vista della *sintassi narrativa di superficie*, è definita come il tentativo del soggetto (e dell'anti-soggetto) di congiungersi con l'oggetto di valore cercato (*cf. ivi*: 72). Nel duello fra il Buono e il Gramo per stabilire a chi è sposata Pamela, i fendenti di uno e dell'altro riaprono la ferita che li aveva divisi: il dottor Trelawney ha cura di far combaciare tutti i visceri e le arterie delle due metà e di legarli molto stretti con chilometri di bende. Dopo giorni e notti tra la morte e la vita, Medardo si risveglia ed è uomo intero e simmetrico. Dunque, la performance è qui anche il ricongiungersi del soggetto con l'anti-soggetto, l'altro se stesso, per tramite dell'oggetto di valore cercato: segreta immagine dell'io frantumato che si ricompone nel desiderio d'amore.

4. Il cavaliere coronato della stilizzazione.

Torniamo alla *Nota 1960*. Confessa Calvino: “Il mio intento era combattere tutti i dimidiamenti dell'uomo, auspicare l'uomo totale, questo è certo. Ma di fatto il Medardo intero dell'inizio, indeterminato com'è, non ha personalità né volto; del Medardo reintegrato alla fine non si sa più nulla; e chi vive nel racconto è solo Medardo in quanto metà di se stesso. E queste due metà, queste due contrapposte immagini di disumanità, risultavano più umane [...]; e ad entrambe facevo declamare un elogio del dimidiamento come vero modo d'essere” (RR: 1213). Perché Calvino, scrittore così *controllato*, si allontana dal suo progetto originario di sottolineare il valore dell'uomo intero? perché questo elogio del dimidiamento?

Per rispondere a tale domanda, bisogna ricordare che *Il visconte dimezzato* è sì – come lo stesso Calvino pensò dapprincipio – un *divertissement*, un *conte philosophique*, ma soprattutto è una *fiaba* – seppure *a carica realistica*, come scrisse Vittorini sul risvolto della prima edizione, nono numero della collana einaudiana «I gettoni». E le fiabe non nascono dal nulla, non vengono

create *ex novo*, piuttosto s'incontrano, si raccolgono. Scrive Calvino nella già citata introduzione alle *Fiabe italiane*: "Ho inteso di mettermi anch'io come un anello dell'anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano, anelli che non sono mai puri strumenti, trasmettitori passivi, ma [...] i suoi veri *autori*" (FI: xxi-xxii). È come se anche nel comporre il *Visconte* Calvino si fosse sentito parte attiva d'un'interminabile catena di anelli: il *Visconte* più che scritto è stato riscritto. Ed è riscrittura di testi altri e, al contempo, di (almeno) un precedente personale di Calvino: secondo la testimonianza di Luciano Casellato, suo compagno di liceo, già un racconto nato sui banchi del Cassini s'incardinava sul dimidiamento (cf. RR: xxxviii-xxxix). Fra i testi altri imparentati al *Visconte*, segnaliamo una fiaba, *Giovannin senza paura*, che il padre ragazzo aveva appreso da vecchi cacciatori nell'antico dialetto sanremese e gli aveva raccontato (cf. FI: 923): nel riscrivere tale storia tra le *Fiabe italiane*, Calvino aggiunse di suo pugno la sparizione di un omone uscito a pezzi dal camino, non nell'ordine in cui i pezzi erano apparsi (una gamba, l'altra gamba, un braccio, l'altro braccio, il busto, la testa) bensì "con un suggerimento di scissione verticale [una gamba, un braccio, l'altro braccio, l'altra gamba, il busto, e la testa] che non può non fare pensare a quella di Medardo" (Perrella 1999: 38). Dev'essere nominato almeno un altro anello importante, che certo Calvino sentiva parte della sua catena: il *Quijote* di Miguel de Cervantes. Barengi (cf. RR: 1306) ricorda il capitolo decimo della prima parte poiché, fra i buffi ragionamenti che corsero tra don Chisciotte e Sancio Panza, si parla d'un balsamo che potrebbe servire allo scudiero per ricomporre il padrone nel caso fosse tagliato per metà in battaglia. Noi aggiungeremmo il capitolo cinquantunesimo della seconda parte, dove Sancio Panza, ormai governatore, s'arrovella su una variante del noto paradosso d'Epimenide e, con una sentenza degna di Licurgo, rende clemenza a un viandante che, per rispetto della legge, dovrebbe esser tagliato in due metà: quella bugiarda, da impiccare, e quella veritiera, da lasciare libera. Va notata, oltre alla polarizzazione di due opposte nature risultante dal dimezzamento del corpo, la stretta parentela tra la forca su cui andrebbe *impiccato e non impiccato* il mentitore di Cervantes e la forca costruita da Pietrochiodo per il visconte che "con metà testa condanna se stesso alla pena capitale, e con l'altra metà entra nel nodo scorsoio ed esala l'ultimo respiro" (RR: 432). Tale capitolo del *Quijote*, per come è scritto, potrebbe benissimo iniziare con "C'era una volta un ampio fiume che divideva in due parti una proprietà, sul fiume un ponte, e in capo al ponte una forca...".

A riprova dell'influenza che la fiaba, con la sua caratteristica essenzialità e rapidità e moralità, esercita sul *modus operandi* della scrittura di Calvino, leggiamo nelle *Lezioni*: “Se in un'epoca della mia attività letteraria sono stato attratto dai folktales, dai fairytales, non è stato per fedeltà a una tradizione etnica [...] né per nostalgia delle letture infantili [...] ma per interesse stilistico e strutturale, per l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontate.” (LA: 37). Il puro piacere dell'invenzione favolistica è per Calvino la forza centrifuga che gli permette di trasfigurare “le esperienze con gusto fresco, immediato di leggenda” (Pullini 1959: 149); ad esso si oppone “il peso riflesso della realtà [che] funge da forza centripeta con maggiore o minore violenza e mai dissolve del tutto la sua consistenza” (*ibid.*).

Così, nel *Visconte*, è forse stata la natura fiabesca – “tentacolare, aracnoidea” (FI: xii) – a catturare Calvino, a fargli smarrire il proposito di elogiare l'interezza (almeno per un momento: poi vedremo che vi tiene fede, ed è il secondo momento della dialettica interna alla scrittura di Calvino, quello della forza centripeta), poiché l'interezza coincide con la complessità ma “la morale della fiaba è [...] nella vittoria delle semplici virtù dei personaggi buoni e nel castigo delle altrettanto semplici e assolute perversità dei malvagi” (FI: xlvi). La *semplice virtù* del Buon Medardo, come l'altrettanto *semplice perversità* del Gramo, non poteva che attrarre Calvino, essendo tale semplicità – come abbiamo cercato di dimostrare – leggera. Una leggerezza ottenuta per sottrazione di peso, per stilizzazione. Scrive Stevenson, autore modello di Calvino: “il romanzo non è una trascrizione della vita [...], ma la semplificazione di un aspetto della vita [...]. È vero che, nei grandi uomini, spesso quello che osserviamo con ammirazione è la loro complessità; ma al di là delle apparenze resta immutata la verità che la semplificazione era il loro metodo, e la semplicità la loro qualità più vera.” (Stevenson 1987 [1884]: 53). Che Calvino abbia fatto sua quest'idea è risaputo: “Il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione riduttiva” (PS: 89), e ancora “ogni operazione di rinuncia stilistica, di riduzione all'essenziale, è un atto di moralità letteraria” (FI: xxi). La *semplicità*, quale operazione di *stilizzazione riduttiva*, diviene *morale*. Ed è la morale alla base del *Visconte* e degli altri due romanzi de *I nostri antenati*. Ne è emblema – quasi “un'implicita dichiarazione di poetica” (RR: 1310) – la riproduzione sulla sovracoperta d'un disegno di Picasso: molteplici tratti rapidi e precisi, di pochi colori (solo i fondamentali), donano limpida visibilità a un cavaliere coronato che si avvicina ad un'altera dama nuda.

5. Nostalgia dell'inezzezza.

Come i valori scelti per le Norton Lectures, in particolare i primi due (*cf.* LA: 5, 45), non pretendono di negare il loro contrario, che parimenti è ritenuto un valore, così la semplicità del dimezzato non esclude la complessità né è leggerezza di per sé. Anzitutto, poiché essa non è un *primum*, bensì piuttosto il risultato d'una operazione (la semplificazione, appunto): non a caso Medardo dice che “bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani” (RR: 403), dove è il *fare a brani*, ossia l'operazione di semplificazione, di *reductio ad unum*, che produce intelligibilità e conoscenza, quindi bellezza e sapienza e giustizia. Secondariamente, poiché la semplicità, in quanto risultato di un'operazione, rimanda costantemente alla complessità, da cui è stato possibile generarla. La leggerezza della semplicità risiede dunque nel suo produrre conoscenza dalla originaria complessità e, al contempo, comprensione della originaria complessità. La semplicità ha consapevolezza dell'assente, nostalgia della complessità, dell'inezzezza, e questa nostalgia è leggera. Dice il Medardo Gramo: “Così si potesse dimezzare ogni cosa intera, [...] così ognuno potesse uscire dalla sua ottusa e ignorante inezzezza. Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di veder tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te stesso, e te l'auguro, ragazzo, capirai cose al di là della comune intelligenza dei cervelli interi. Avrai perso metà di te e del mondo ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa.” (*ibid.*). Ed è d'accordo, per una volta, col Buono: “O Pamela, questo è il bene dell'esser dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo, e mi muovevo sordo e incomunicabile tra i dolori e le ferite seminati dovunque, là dove meno da intero uno osa credere. [...] Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo.” (RR: 422).

Non crediamo affatto che tale discorso del Gramo sia “un ragionare alquanto bislacco” (De Robertis 1962: 572), né ci sembra resti “sospeso in aria” (*ibid.*), dato che si rispecchia simmetricamente nelle parole del Buono; anzi siamo convinti sia la chiave di volta, stilistica e morale, di tutta l'opera. L'elogio del dimidiamento, da parte di entrambe le metà del dimezzato, non è negazione dell'uomo totale, è piuttosto il suo allontanamento per sentirlo – attraverso la nostalgia, il “*pathos* della distanza” (Cases 1987: 160) – veramente vicino. Come abbiamo detto con Pullini, c'è la fuga nel fantastico e c'è la corri-

spondente forza centripeta che fa sentire il peso riflesso della realtà. Calvino ha tenuto fede all'intento di valorizzare l'interezza; solo che per valorizzarla, quasi spinto ciecamente dalla "perduta logica che governa il mondo delle fiabe" (FI: xiii), è passato attraverso la sua frantumazione: ha tagliato in due Medardo con la spada di Perseo, ha messo in atto la forma di geografia della difesa che gli è più propria, la Leggerezza. Medardo il Semplice ci rende consapevoli che la vera interezza è affratellata alla mancanza, è desiderio dell'assente.

Ma c'è dell'altro. Considerando da vicino la dialettica testuale, risultante dalla stilizzazione quale *scelta formal-morale*, essa ci dice, seppur velatamente, qualcosa anche su se stessa, sulla scrittura letteraria, sull'opera in generale.

Sarà perché, nato in un'epoca di dimidiamento, il racconto finiva per esprimere suo malgrado la coscienza dimidiata? O non piuttosto perché vera integrazione umana non è in un miraggio di indeterminata totalità o disponibilità o universalità ma in un approfondimento ostinato di ciò che si è, del proprio dato naturale e storico e della propria scelta volontaria, in un'autocostituzione, in una competenza, in uno stile, in un codice personale di regole interne e di rinunce attive, da seguire fino in fondo? Il racconto mi richiamava per sua spontanea interna propulsione a quello che è sempre stato e resta il mio vero tema narrativo: una persona si pone volontariamente una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenze, perché senza di questa non sarebbe se stesso né per sé né per gli altri. (RR: 1213)

La creatività, nel suo perenne oscillare tra regole e libertà, ragione e istinto, essere e nulla, è sempre e un *ostinato approfondimento di ciò che si è e un'autocostruzione*.

Ecco: attraverso la maschera del visconte, anzi proprio sul taglio che la dimezza per unirla, Calvino.

BIBLIOGRAFIA

ASOR ROSA, ALBERTO

2 agosto 1988 *Se un albero parlasse a primavera*, «la Repubblica», p. 30.

1996 *Lezioni Americane* di Italo Calvino, in *Letteratura Italiana. Le Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino: Einaudi, vol. IV. Il Novecento / 2. La Ricerca Letteraria, pp. 953-996.

BARENGHI, MARIO

1991 *Note e notizie sui testi: Il visconte dimezzato*, in CALVINO, I., 1991, *Romanzi e Racconti*, Milano: Mondadori, vol. I, pp. 1306-1311.

BONURA, GIUSEPPE

1992 *Italo Calvino*, in ID., *Storia generale della letteratura italiana*, Milano: Federico Motta Editore, vol. XV, pp. 86-113.

BRILLI, ATTILIO

1982 *Introduzione*, in STEVENSON, R.L., 1982, *Romanzi Racconti e Saggi*, Milano: Mondadori, pp. xi-xl.

CALVINO, ITALO

1951 *Il visconte dimezzato*, in ID., 1991, *Romanzi cit.*, vol. I, pp. 365-444.

1956 *Note*, in ID., 1993, *Fiabe italiane*, Milano: Mondadori, vol. III, pp. 923-1003.

1960 *Nota 1960*, in ID., 1991, *Romanzi cit.*, vol. I, pp. 1208-1219.

1960 *Introduzione inedita 1960 ai Nostri Antenati*, in ID., 1991, *Romanzi cit.*, vol. I, pp. 1220-1224.

1962 *Sfida al labirinto*, in ID., 1980, *Una pietra sopra*, Milano: Garzanti, pp. 82-97.

1967 *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in ID., 1980, *Una pietra cit.*, pp. 164-181.

1971 *Introduzione*, in ID., 1993, *Fiabe cit.*, vol. I, pp. vii-l.

1978 *I livelli della realtà in letteratura*, in ID., 1980, *Una pietra cit.*, pp. 310-323.

1980 *Una pietra sopra*, Milano: Garzanti.

1988 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti.

1991 *Romanzi e Racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano: Mondadori (i Meridiani).

1993 *Fiabe italiane*, Milano: Mondadori.

CASES, CESARE

1987 *Calvino e il «pathos della distanza»*, in ID., *Patrie lettere*, Torino: Einaudi, pp. 160-166.

CECCHI, EMILIO

1972 «*Il visconte dimezzato*» di Italo Calvino, in ID., *Letteratura Italiana del Novecento*, Milano: Mondadori, vol. II, pp. 1140-1145.

DE ROBERTIS, GIUSEPPE

1962 *Il punto su Calvino*, in ID., *Altro Novecento*, Firenze: Le Monnier, pp. 567-573.

FERRONI, GIULIO

1992 *Italo Calvino*, in ID., *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano: Einaudi Scuola, pp. 1142-1154.

FRUTTERO, CARLO & LUCENTINI, FRANCO

1983 *Note*, in STEVENSON, R.L., 1983, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, Torino: Einaudi, pp. 99-125.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, & COURTÉS, JOSEPH

2007 [1979] *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabri, Milano: Bruno Mondadori.

MILANINI, CLAUDIO

1991 *Introduzione*, in CALVINO, I., 1991, *Romanzi cit.*, vol. I, pp. xxxvii-lix.

PERRELLA, SILVIO

1999 *Calvino*, Roma-Bari: Laterza.

PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ

1949 [1946] *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. di Clara Coisson, Torino: Einaudi.

1967 [1928] *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino: Einaudi.

PULLINI, GIORGIO

1959 *Italo Calvino*, in ID., *Narratori Italiani del Novecento*, Padova: Liviana, pp. 149-151.

STAROBINSKI, JEAN

1991 *Prefazione*, trad. it. di Elisabetta Risari, in CALVINO, I., 1991, *Romanzi cit.*, vol. I, pp. xi-xxxiii.

STEVENSON, ROBERT LOUIS

1884 *A Humble Remonstrance*, trad. it. di Daniela Fink, in ID, 1987, *L'isola del romanzo*, Palermo: Sellerio.

1885 *Markheim*, trad. it. di Aldo Camerino, in ID, 1982, *Romanzi Racconti e Saggi*, Milano: Mondadori, pp. 944-964.

1982 *Romanzi Racconti e Saggi*, a cura di Attilio Brilli, Milano: Mondadori (i Meridiani).

1983 *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, trad. it. di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Torino: Einaudi.

1987 *L'isola del romanzo*, a cura di Guido Almansi, Palermo: Sellerio.

VARESE, CLAUDIO

1967 *Italo Calvino*, in ID., *Occasioni e Valori della Letteratura Contemporanea*, Bologna: Cappelli, pp. 209-232.