

Italo Calvino y la tradición clásica

Italo Calvino and the classical tradition

ANTONIO SERRANO CUETO
antonio.serrano@uca.es / Universidad de Cádiz

RESUMEN: El artículo analiza el tratamiento de la literatura clásica en la obra de Italo Calvino a través de varios niveles: formación académica, referencias genéricas, reflexiones, uso del mito, reescritura y huellas implícitas.

Palabras clave: Italo Calvino; Siglo XX; Tradición clásica; Literatura italiana; Recepción

Abstract: This paper shows the treatment of the classical literature in Calvino's work through various levels of analysis: academic training, generic references, reflections, use of the myth, rewriting and implicit traces.

Keywords: Italo Calvino; 20th Century; Classical Tradition; Italian literature; Reception

Recibido: 9 octubre 2023 / aceptado: 7 noviembre 2023 / publicado: 31 diciembre 2023

Meses antes de fallecer, en una entrevista concedida a Paul Fournel, Calvino afirmaba que tenía dos libros de cabecera ('livres de chevet'): *La naturaleza* de Lucrecio y las *Metamorfosis* de Ovidio¹. No era la primera vez que manifestaba su predilección por los dos poetas latinos. Aunque su formación lectora se forjó sobre todo en las literaturas italiana, anglosajona y francesa, también podemos rastrear en su obra la herencia literaria de Grecia y Roma.

Debo aclarar que no ha sido mi intención establecer una ordenación jerárquica de las fuentes, sino simplemente ofrecer algunas consideraciones de la lectura de los clásicos que hizo Calvino, atendiendo a los autores que más aportaron a su obra, pero también a quienes dejaron un vestigio leve o difuminado.

1. LA FORMACIÓN. Durante la enseñanza secundaria (1933-1941) Calvino estudió latín y griego en el Regio Liceo Ginnasio Gian Domenico Cassini de San Remo. Los datos extraídos del registro académico del centro nos permiten conocer algunas calificaciones en las lenguas griega y latina: un 6 en Latín en el tercer curso de *ginnasio* (1935/36), que subió a 8 en Lengua Latina en la prueba de admisión a 4º o segundo ciclo de *ginnasio* (1936); un 6 en Lengua Griega y un 6 en Lengua Latina en el examen de admisión al primer curso de *liceo* (1938). Se ha conservado una caricatura obra de Calvino ("Gli incubi dello studente") fechada en 1937, cuando cursaba quinto del *ginnasio*, que representa a un estudiante soñando con la pesadilla de la mala nota del profesor Giuseppe Prada, que impartía Griego, Latín e Italiano². Durante estos años Calvino tuvo que vérselas con los autores que formaban parte del programa escolar. Estaban, entre otros, los griegos Jenofonte, Luciano, Anacreonte y los latinos Cicerón, Julio César, Catulo, Virgilio, Ovidio, Tibulo y Tito Livio³. Los mitos, por cuanto tienen de narrativa y simbolismo a la vez, atrajeron pronto la atención de Calvino. Cuenta Eugenio Scalfari, compañero de pupitre, que en las reuniones que mantenían los amigos y compañeros del instituto solían discutir sobre poesía, historia, filosofía, física teórica y de "i miti, gli dèi e il loro significato" (Scalfari 2008, pp. 27-28).

La lengua del Lacio siguió dándole quebraderos de cabeza en la Universidad de Turín, en cuya Facultad de Letras se matriculó en 1945. En febrero de 1947 informaba en carta a Marcello Venturi que debía examinarse del bienal de Latín, la única materia que le quedaba para obtener la *laurea*, pero que no tenía ni idea ("non so un accidente") (Calvino, 2001, p. 181). Pero no seamos duros con el joven Calvino, pues por entonces su tiempo debía repartirse entre los estudios universitarios, la política, los artículos de prensa (colaboraba con artículos en la sección 'Gente nel tempo' de *L'Unità* de Turín) y la carrera literaria incipiente, que ya había dado como frutos algunos relatos, reseñas y su primera novela, *El sendero de los nidos de araña* (1947).

Fuera de las aulas la cultura y las lenguas clásicas formaban parte de los intereses de dos personalidades influyentes del entorno del Calvino veinteañero: Cesare Pavese y Augusto

¹ Publicada en junio de 1985 en *Le Magazine Littéraire*, 220 (Calvino, 2002, p. 637).

² La información aportada por Ferrua (1991, pp. 31-32, 78) no es completa; no incluye las actas del curso 1937/38, nivel en el que pudo haber empezado las clases de griego.

³ Según el Regio Decreto de 14 de octubre de 1923 (nº 2345), en el examen de Latín de admisión a 4º de *ginnasio* los alumnos debían examinarse de Mitología Romana y traducir una selección de textos de las *Metamorfosis* de Ovidio o, si optaban por prosa, de *La naturaleza de los dioses* o *Las leyes* de Cicerón. También debían recitar de memoria alguna poesía de Catulo o de Tibulo. En el examen de Latín de admisión a 1º del liceo, tenían que demostrar conocimiento de los usos, costumbres, instituciones civiles y militares a partir de fragmentos de Cicerón (cartas y discursos), de la *Guerra civil* y la *Guerra de las Galias* de Julio César y de *Desde la fundación de Roma* de Tito Livio, así como comentar pasajes de las *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida* de Virgilio. En el caso de Griego, traducción de pasajes de Jenofonte y Anacreonte y exposición del contenido de algunos diálogos de Luciano. Puede verse en <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1923-10-14:2345>.

Monti. Pavese, que había aprendido por su cuenta la lengua griega, leía a Homero y Esquilo en griego. Tradujo además al italiano a Homero, Hesíodo, Safo y Horacio, entre otros. Por su parte, Monti, profesor de Pavese en el instituto D'Azeglio de Turín, donde había enseñado lenguas clásicas, era un declarado antifascista y uno de los intelectuales que mantuvo estrecha relación con el grupo inicial de la editorial Einaudi (Serrano Cueto 2020, p. 115).

La brega con el latín salta a la ficción de *El barón rampante* (1957). Cosimo y el bandido Gian dei Brughi se entregan a los libros con la misma voracidad lectora que practicó Calvino a lo largo de toda su vida. Cuando el bandido le cuenta que en el asalto a una carroza robó un libro en latín, lengua que desconocía, responde Cosimo: “E be’, latino, caspita, è duro” (Calvino, 1991-1994, vol. I, p. 642). El baroncito no pierde el interés por las lenguas clásicas y pide al Abate Fauchelafleur que le dé clases particulares sobre Tácito y Ovidio. Y aunque el Abate no parece muy ducho en la materia, después veremos a Cosimo leyendo versos latinos extraídos acaso de Ovidio o de Lucrecio y esperando sus clases de griego (Calvino, 1991-1994, vol. I, p. 650).

Es difícil saber qué grado de competencia había adquirido Calvino en la lengua latina. Sin embargo, en 1957 se permitía sugerir correcciones a un traductor de Lucrecio, como veremos en el apartado 5.4.

2. LOS CLÁSICOS. La concepción que Calvino tenía de los clásicos en general ha sido bien estudiada (García Jurado 2010, pp. 291-294; Jansen 2021, p. 85). Hasta catorce definiciones recogía en su ensayo “Perché leggere i classici” (1981)⁴. De ellas me interesa ahora la séptima, porque expresa bien la red de huellas que se establece a lo largo de la tradición:

I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume) (Calvino, 1995, vol. II, pp. 1818-1819).

El acceso a la literatura clásica podía materializarse a través de las ediciones de Einaudi. En este caso no puede asegurarse que Calvino leyese todos los títulos que salían de las prensas, pero sí ha dejado constancia de algunos que consultó. La otra vía eran las lecturas por elección personal. Contamos con un testimonio del propio Calvino sobre la adquisición de dos títulos. En el otoño de 1951 fue enviado a Moscú en calidad delegado de la Federación Juvenil del PCI de Turín. La estancia, que se prolongó durante mes y medio, propició la escritura del *Taccuino di viaggio nell'Unione sovietica* (1952), que fue saliendo por entregas en el periódico *L'Unità* y la revista *Rinascita*. En los últimos días Calvino compró dos ediciones de clásicos latinos: “E chi me l'avrebbe detto che sarei venuto proprio a Mosca a comprare le *Odi* di Orazio e il *De Bello Gallico* a un prezzo che da noi sarebbe irrisorio, in una bella collana sovietica di classici latini?” (Calvino, 1995, vol. II, p. 2492).

Ahora bien, el conocimiento de un clásico puede ser superficial, limitado al nombre o título de una obra, la filiación a un género o algún mérito reconocido por la tradición. Haber leído a uno de estos autores tampoco implica haber leído toda su obra; tal vez fragmentos o quizá uno o dos títulos completos. En “Perché leggere i classici” Calvino pregunta: “Chi ha letto tutto Erodoto e tutto Tucidide alzi la mano” (Calvino, 1995, vol. II, p. 1816). Porque siempre quedan obras fundamentales que no se han leído.

La huella de toda herencia literaria ha de analizarse según dos parámetros básicos: explícito/implícito, directa/indirecta. El primero señala la forma en la que esa herencia se

⁴ Primero fue publicado en *L'Espresso* (28 junio 1981) con el título “Italiani, vi esorto ai classici”. Esther Singer Calvino reunió póstumamente algunos ensayos sobre autores queridos por Calvino y dio al volumen el título *Perché leggere i classici* (Mondadori, 1991).

muestra, ya sea mediante la mención explícita de los nombres de autores, obras, géneros, motivos literarios, etc., ya mediante la alusión o los diferentes mecanismos de la intertextualidad. Ahora bien, hay que andar con cautela, ya que puede tratarse sin más de una pincelada erudita exenta de toda influencia. La segunda indica el vector de la transmisión, ya sea a través del acceso directo a las fuentes, ya mediatizado por la obra de otros escritores. Si bien el caudal de lecturas de Calvino es amplísimo, no debemos perder de vista la presencia de los clásicos en autores que leyó con deleite y admiración, como Ariosto, Leopardi, Pavese, Primo Levi, Raymond Queneau y Jorge Luis Borges. Así, por ejemplo, Calvino pudo haber conocido la *Batracomiomachia* pseudo-homérica a través del poema satírico *Paralipomena della Batracomiomachia* de Leopardi, aunque no debemos descartar un conocimiento directo.

Por tanto, nos movemos en un terreno resbaladizo y es fácil caer en forzadas atribuciones, sobre todo si se esgrime la voluntad del escritor. Nada mejor que la advertencia del propio Calvino en este sentido. En agosto de 1980, John Ahern, entonces profesor de Italiano en la Universidad de Stanford, le envió un artículo que pretendía publicar en la revista americana *Italica*, donde analizaba la relación entre la poesía de Eugenio Montale y los relatos de *Los amores difíciles* (1970) de Calvino. Este le respondió en una carta de septiembre sobre el riesgo de abusar de un método basado en las fuentes, ejemplificándolo con un relato incluido en *El satiricón* (111-112) de Petronio:

Insomma, trovo il suo metodo utile e serio perché credo che un autore vada sempre visto nella sua relazione con gli altri autori del suo tempo, ma bisogna distinguere dove c'è un'influenza diretta cosciente o incosciente, dove è solo un rapporto generico e sfumato, o dove si tratta solo d'un'analogia <tematica>. Per esempio: la presenza d'un soldato e d'una matura vedova non basta perché un racconto possa essere definito un *reworking* di Petronio (Calvino, 2001, p. 1437).

En “Perché leggere i classici” advertía tanto de las elucubraciones sobre el sentido de un texto, como de la contaminación que podría haber sufrido a través del tiempo:

Se leggo *l'Odissea* leggo il testo d'Omero ma non posso dimenticare tutto quello che le avventure d'Ulisse sono venute a significare durante i secoli, e non posso non domandarmi se questi significati erano impliciti nel testo o se sono incrostazioni o deformazioni o dilatazioni (Calvino, 1995, vol. II, p. 1819).

3. MENCIÓN BREVE Y EXPLÍCITA DE AUTORES Y OBRAS. El legado clásico se visibiliza principalmente en los ensayos, la correspondencia y las entrevistas, y en menor medida en la obra narrativa⁵. Si nos atenemos a la mención explícita de los nombres y las obras, es posible establecer el siguiente elenco, donde los griegos superan a los latinos: Alcán, Aristófanes, Aristóteles (*Historia de los animales*), Arquíloco, Arquímedes, Demócrito, Epicuro, Esopo, Esquilo, Estrabón, Euclides, Galeno, Jenofonte (*Anábasis*), Heródoto, Homero (*Odisea*, *Batracomiomachia*), Licimnio, Luciano de Samosata, Menandro, Parménides, Platón (*Diálogos*, *Critias*, *Timeo*), Pitágoras, Porfirio, Plutarco, Safo, Sócrates, Sófocles, Tucídides y Zenón de Elea. Entre los latinos: Apuleyo, Catulo, Cicerón (*Cartas*, *La naturaleza de los dioses*), Columela, Fedro, Horacio, Lucrecio (*La naturaleza de las cosas*), Ovidio (*Metamorfosis*, *Arte de amar*), Petronio, Plauto, Plinio el Viejo, Tácito, Varrón (*Las cosas del campo*) y Virgilio (*Eneida*). Pero conviene señalar que el tratamiento es desigual, ya que

⁵ He manejado como corpus la edición de las obras completas en Mondadori, sendas ediciones de las cartas de Giovanni Tesio y Luca Baranelli y la edición de las entrevistas también de Baranelli. Soy consciente de que la correspondencia editada no constituye el total de las cartas existentes, pero es una muestra más que representativa.

muchos de estos autores aparecen citados entre una y tres veces⁶. Por otra parte, un buen número de referencias se produce en el contexto de comentarios o reseñas críticas a la obra de otros escritores, por lo que no cabe considerarlas indicios del clasicismo de Calvino. Otra cosa es que tal presencia en obras ajenas estimulara sus propias lecturas⁷.

Ya integradas en su propia obra abundan las referencias diseminadas en contextos muy variados⁸: los clásicos como prototipo, paradigma o *auctoritas* e información editorial de Einaudi. He aquí una muestra. En una entrevista de 1966 para *Cahiers du cinéma*, al hablar de la influencia de las revistas de cómics en su obra narrativa, coloca a Apuleyo como hito esencial en el tema de la metamorfosis en la novela⁹. En “Filosofía e letteratura” Esquilo representa el vínculo de la literatura y la religión bajo el signo de la tragedia, mientras que la comedia de Aristófanes constituye el hito inicial en el que la literatura y la filosofía se dan la mano¹⁰. Todavía fuertemente seducido por la ideología comunista, en “La città di domani” proyecta una humanidad futura sin clases sociales y con bienes ilimitados. En ese futuro utópico imagina a un varón que, recostado en una hamaca, recita versos de Catulo a su dama con perfecta escansión de hexámetros¹¹. Entre los artículos breves que fue publicando en 1946 en la sección “Gente nel tempo” del diario *L'Unità* de Turín se incluye “Da Eschilo a García Lorca”. Según Calvino, los orígenes religiosos del teatro quizá se deban a un complejo de culpa colectiva, porque la sociedad en la que nace y se desarrolla necesita enmienda y purificación. Ahí se sitúan Esquilo y Plauto (Calvino, 1995, vol. II, p. 2139). También de esta sección es “Da Esopo a Disney”, donde la *Batracomiomaquia* de Homero y las fábulas de Esopo le sirven como referentes de la opinión excesivamente literaria y, por tanto, falsa que se tiene de los animales (Calvino, 1995, vol. II, p. 2135). En el texto “Quattro favole d’Esopo per Valerio Adami” la tradición fabulística se reduce sin más al nombre de Esopo, que el propio Adami utiliza en *Esopo-Epigrammi*, la primera de las cuatro serigrafías en las que Calvino se inspira para escribir cuatro brevísimas historias en las que los personajes son los elementos de las pinturas¹². La exposición “Carte e figure della Terra” estimuló a Calvino a escribir el artículo “Il viandante invisibile sulle strade della Terra”. Al mencionar las coordenadas terrestres como referencia para los parámetros celestes, añade a otros geógrafos el nombre de Estrabón, quien planteaba la geografía como acercamiento de la tierra al cielo¹³. Un ejemplar de la *Guerra civil* de Julio César publicado por Einaudi será enviado a Aldo Camerino y tres volúmenes de Plutarco en versión de Carlo Carena, a Pietro Citati (Calvino, 2001, p. 420).

4. LOS MITOS. Como hemos visto, los mitos formaban parte de sus intereses culturales desde la adolescencia. Es posible que Pavese le inculcara algo de su pasión (Cavallini 2013, p. 127,

⁶ Por ejemplo, Apuleyo (3), Catulo (1), Cicerón (3), Demócrito (2), Esopo (2), Petronio (3) y Plutarco (2).

⁷ Veamos un par de ejemplos. En relación con el libro *Fato antico e fato moderno* de Giorgio de Santillana, Calvino menciona a los filósofos pitagóricos, a Platón y Aristóteles (Calvino, 1995, vol. II, p. 2086). Al comentar la red de relaciones entre textos heterogéneos que se establece en *La ricerca delle radici* de Primo Levi, señala el episodio homérico de Ulises y Polifemo y poemas de Alcmán y Licimnio (Calvino, 1995, vol. I, p. 1134).

⁸ Para limitar el panorama, omito las alusiones a la historia antigua de Roma (Octavio Augusto, Marco Aurelio, Trajano, Mario y Sila, Odoacro y Rómulo Augústulo, etc.) y las expresiones sentenciosas.

⁹ *Cahiers du cinéma* 185, diciembre 1966 (Calvino, 2002, p. 132).

¹⁰ *The Times Literary Supplement*, 28 septiembre 1967 (Calvino, 1995, vol. I, p. 194).

¹¹ *Il Contemporaneo*, 29 octubre 1955 (Calvino, 1995, vol. II, p. 2239).

¹² Publicado por primera vez con el título “Quattro favole in cornice”, *Derrière le miroir*, mayo 1980 (Calvino, 1991-1994, vol. III, p. 414).

¹³ *La Repubblica* (18 junio 1980), luego titulado “Il viandante nella mappa” para el volumen *Collezione di sabbia* (Calvino, 1995, vol. I, p. 428).

n. 10). Calvino publicó un comentario a *Dialoghi con Leucò* de Pavese en 1947, cuando solo tenía veinticuatro años¹⁴. Ahí ya vemos al joven manejarse con cierta soltura sobre la validez intemporal del mito, los orígenes del “panismo” de Pavese o la posible influencia de Luciano en unos diálogos que reúnen a personajes tan diversos como Edipo, Prometeo, Orfeo, Calipso, Hermes y Heracles. Sin embargo, negó tajantemente que las reflexiones sobre el mito de Pavese estuviesen detrás de sus relatos fantásticos: “Certi critici pasticciano, dicono che le mie storie fantastiche derivano dalle idee di Pavese sul ‘mito’. Che c’entra?”¹⁵. En una conferencia pronunciada en la Universidad de Columbia en 1983, Calvino explicaba que su método para acopiar información consistía en varias carpetas en las que iba anotando todo lo que se le ocurría que podría utilizar en algún momento. Una de estas carpetas estaba destinada a personajes mitológicos.

Es imposible registrar aquí todos los nombres y contextos en los que figuran personajes, lugares y episodios míticos. Daré solo una muestra. El Olimpo y los gigantes acuden a los pensamientos de Amerigo Ormea en *La giornata d’uno scrutatore* (Calvino, 1991-1994, vol. II, pp. 26-27). En *Se una notte d’inverno un viaggiatore* Zeus tronante aparece con motivo de una tormenta y una agencia literaria lleva por marca comercial “Mercurio e le Muse” (Calvino, 1991-1994, vol. II, pp. 675, 727). El papel de las Musas homéricas como guardianas de la memoria es evocada en la propuesta “Cominciare e finire” de las *Lezioni Americane* (Calvino, 1995, vol. I, p. 741). El mito de Pasifae pone el rostro al bestialismo en el comentario que Calvino hace de la novela *Tra donne sole* de Pavese (Calvino, 2001, p. 250). Para las historias de *Il castello dei destini incrociati* el escritor recurre a Pegaso, Píramo y Tisbe, Helena, Paris, Menelao, el Olimpo, Zeus, Ulises, el caballo de Troya, la Edad de Oro y Psique (Calvino, 1991-1994, vol. II, pp. 535-536, 539-544). En el relato “Prima che tu dica «pronto»” las chicas de las antiguas oficinas de telefonía son comparadas con invisibles vestales (Calvino, 1991-1994, vol. III, pp. 269). Las ninfas de las fuentes nadan al encuentro del narrador por las tuberías domésticas en “Il richiamo dell’acqua” (Calvino, 1991-1994, vol. III, p. 278). El nombre de Diana aplicado a las mujeres selenitas en “Le figlie della Luna” es, obviamente, un guiño al carácter lunar de la diosa (Calvino, 1991-1994, vol. II, pp. 1197-1205). En las *Lezioni Americane*, Perseo, Saturno, Mercurio y Vulcano representan simbólicamente y desde distintas perspectivas la forma en que Calvino concibe la escritura¹⁶. En *Le città invisibili* el politeísmo clásico asoma por doquier. Ciudades como Diomisa, Tamara e Isaura rinden culto a los dioses. Leandra es una villa protegida por dos tipos de dioses de la religión romana antigua, que rivalizan y discuten entre ellos como niños: Lares y Penates. Ninfas y náyades habitan en la ciudad de Armilla,alzada sobre una estructura de tuberías, grifos, sifones y rebosaderos (Calvino, 1991-1994, vol. II, pp. 362, 367, 372, 396, 424-425). La atracción amorosa de la luna en “La distancia de la luna” de *Le cosmicomiche* se ha visto como un reflejo del mito de Endimión y Selene (Heiney 1971, p. 85; De Laurentis 1975, p. 421).

5. REFLEXIONES CRÍTICAS. Hay autores que merecieron mayor atención por parte de Calvino: Homero, Plinio el Viejo, Jenofonte (la *Anábasis*), Lucrecio y Ovidio (*Metamorfosis*). El grueso de estos comentarios se hallan en dos volúmenes compilatorios de ensayos: *Sei proposte per il prossimo millennio* y *Perché leggere i classici*. La exclusión de Virgilio y Horacio, dos clásicos por excelencia, ha causado cierta extrañeza. El caso de Virgilio es más llamativo aún, dada la importancia del poeta mantuano para toda la tradición dantesca¹⁷.

¹⁴ *Bollettino di Informazioni Culturali* de Einaudi (n. 10, 10 noviembre 1947, pp. 2-3). Para un análisis de los *Dialoghi con Leucò* siempre es oportuno recurrir al estimulante trabajo de García Gual (2011).

¹⁵ Entrevista de Carlo Bo, 28 agosto 1960 (Calvino, 2002, p. 69).

¹⁶ Véase la nota 28.

¹⁷ Las citas de Virgilio se reducen a media docena en *Saggi y Lettere*, pero parte de ellas tienen como objetivo señalar fuentes ajenas.

Calvino conocía a los dos autores desde la formación secundaria. La escasa atención que les dedica se ha justificado en la idea de que no estaría atendiendo al canon, sino a gustos personales (García Jurado 2010, p. 292; Jansen 2021, p. 86). Sin embargo, podría deberse a cuestiones de estilo y concepción literaria que otros autores satisfacían (Lucrecio, Ovidio, Plinio el Viejo, etc.), pero no los clásicos Horacio y Virgilio.

Calvino expone en el ensayo “Omero antimilitarista” una opinión sobre la *Eneida* convertida en un juicio generalizado: “un poema che non ha mai entusiasmato nessuno”¹⁸. Eran los años 40 y los neorrealistas ponían sus miras en Homero, que representaba la objetividad y el realismo, mientras que Virgilio cantaba en la *Eneida* las glorias de una herencia incómoda: la derrota de los antiguos campesinos itálicos a manos de colonizadores extranjeros que impusieron su fe y sus sacrificios humanos. Así opinaba Carlo Levi en *Cristo si è fermato a Eboli* (1945). ¿C cambió Calvino de consideración con el paso de los años y la evolución de su narrativa hacia otros derroteros? A juzgar por la escasa presencia de Virgilio, es posible que el juicio negativo hiciera mella en él¹⁹.

5.1. HOMERO. En *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Calvino homenajea de manera especial al poeta griego, reencarnado en un indio viejo, ciego y analfabeto que cuenta historia de mundos lejanos:

Un'altra lettera, sempre da Cerro Negro, è scritta invece in tono d'evocazione ispirata: riferendo –sembra– una leggenda locale, vi si racconta d'un vecchio indio detto il Padre dei Racconti, longevo d'età immemorabile, cieco e analfabeta, che narra ininterrottamente storie che si svolgono in paesi e in tempi a lui completamente sconosciuti (Calvino, 1991-1994, vol. II, p. 724).

Calvino aborda la figura de Homero en dos momentos diferentes y con intenciones muy distintas: en el contexto de la reivindicación del compromiso social e histórico de la literatura en la década de los 40 y como recurso para profundizar en la metaliteratura en los años 70 y 80. Veamos.

Los primeros escritos salieron publicados entre 1946 y 1948. Calvino, autor ya de una novela y varios relatos sobre la experiencia partisana, reflexionaba desde su condición de comunista sobre el papel de la literatura y los escritores en el curso de la historia. “Omero antimilitarista” (1946) se vincula al 8 de septiembre, conmemoración del día del armisticio de 1943 (Calvino, vol. II, pp. 2118-2119). El artículo, que repasa el carácter antimilitarista de las dos epopeyas homéricas, pone sobre el tapete la importancia simbólica de Homero para la Resistencia. Así pues, la *Iliada* representa una cruda crítica de los soldados contra la arrogancia de los oficiales, mientras que la *Odisea* tiene como propósito principal el regreso a casa (el motivo del νόστος griego) de los soldados y partisanos de la Segunda Guerra Mundial (McLaughlin, 1998, p. 30). Al otro lado está Héctor, cuyos motivos para luchar son nobles: el amor a la patria y la defensa de la familia. El héroe, con ser enemigo de los griegos, despierta las simpatías de Homero. Añade Calvino la oposición entre Homero y Virgilio, consistente en dos tipos de poetas: el popular y, como hemos visto, el propagandista imperial.

En el artículo “Ingegneri e demolitori” (*Rinascita*, noviembre 1948) (Calvino, vol. I, pp. 1480-1482) pone de manifiesto la responsabilidad que el socialismo ha dado al escritor de izquierdas al requerirle que sea un “ingeniero de almas”. Pero la historia de la literatura universal abunda tanto en ingenieros como en destructores de almas. A Calvino le interesa entonces destacar el tratamiento moral de los personajes de las epopeyas homéricas: “Imprecisi

¹⁸ *L'Unità* de Turín, 15 septiembre 1946 (Calvino, 1995, vol. II, p. 2119).

¹⁹ No obstante, como veremos en el apartado 7.2, en 1972 alude a la poesía virgiliana, pero no a la *Eneida*, sino a un célebre pasaje de las *Bucólicas*.

erano i giudizi morali di Omero sui suoi personaggi: tutti erano eroi e prototipi esemplari: Achille lo spietato conquistador de schiavi, Ettore il pio defensor de patrie, Ulisse modelo de virtú mercantili” (Calvino, 1995, vol. I, p. 1481).

Un mes más tarde publicó “Saremo come Omero!” (*Rinascita*, diciembre 1948) (Calvino, 1995, vol. I, pp. 1483-1487), artículo que se inscribe en la polémica suscitada entre Emilio Sereni y Libero Bigiaretti en las páginas de *L’Unità* sobre literatura y sociedad. En la relación entre el ‘yo’ escribiente y la realidad objeto de sus escritos, Calvino considera la dirección ideológica no como un límite, sino como un instrumento de trabajo, una condición de su libertad. Invoca entonces a Homero, a su capacidad para hacer brotar la poesía casi directamente de la naturaleza y de la historia “come se l’autore non ci fosse” (Calvino, 1995, vol. I, p. 1485).

En 1978 Calvino presentó en el congreso internacional *Livelli della realtà*, celebrado en Florencia, la ponencia “I livelli della realtà in letteratura”²⁰. Después de distinguir varios niveles de la realidad en la literatura considerada como un universo aparte, pasa a consideraciones de tipo metaliterario sobre la obra como un producto vinculado con el exterior. Para ilustrar que la afirmación “io scrivo” constituye el primer nivel, Calvino trae a colación el episodio homérico de las sirenas: “Io scrivo che Ulisse ascolta il canto delle Sirene” (Calvino, 1995, vol. I, p. 384), afirmación que, de entrada, conecta el acto empírico de la escritura con el universo mítico en el que Ulises escucha desde siempre el canto mortífero. A partir de esta premisa, Calvino propone otras combinaciones posibles para intentar explicar el meollo del asunto: las distintas capas sucesivas de subjetividad y ficción que se ocultan detrás del autor.

Con “Le Odissee nell’Odissea”, incluido en *Perché leggere i classici*, Calvino demuestra que conoce bien la epopeya homérica²¹. El método de trabajo es semejante al ensayo citado sobre los niveles de la realidad, solo que ahora se trata de abordar los niveles *narrativos* de la *Odissea* analizando el *leitmotiv* del relato, el νόστος, y las fuerzas contrarias que buscan la ruina del héroe a través de trampas encaminadas a provocar la desmemoria y, en consecuencia, el incumplimiento de su misión: regresar a Ítaca. En pocas páginas Calvino se mueve con soltura entre distintos episodios y motivos (la Telemaquia, la estratagema de Penélope, el reconocimiento final del rey) que va enhebrando con interpretaciones paradigmáticas de los personajes y del regreso en sí. Al mismo tiempo introduce un marco de relaciones con los cuentos populares, que tan bien conocía desde sus estudios para la antología *Cuentos populares italianos* de 1957. Interesante resulta la confrontación con Edoardo Sanguineti acerca del sentido del viaje. Mientras que para este el viaje de Ulises no era de ida, sino de vuelta y el futuro que buscaba era en realidad su pasado, Calvino cree que el lenguaje del mito y el del cuento popular coinciden en que toda empresa reparadora de justicia y de una condición miserable se representa comúnmente como la restauración de un orden ideal anterior.

Se ha conservado una carta que ofrece otro testimonio del gusto por Homero. Forma parte de la correspondencia entre Calvino y el músico Luciano Berio, con quien colaboró en varios proyectos desde 1958. La carta está fechada en abril quizá de 1982 y se enmarca en los trabajos preparativos de la ópera *Un re in ascolto* (Calvino, 2001, pp. 1478-1482). Reproduce una conversación ficticia entre ambos (*tú* destinatario-Berio, *yo* remitente-Calvino) sobre una opción argumental del acto segundo: un personaje que sigue un canto que identifica con el canto de las Sirenas. La elección no debemos atribuirla necesariamente a Calvino, ya que este podía estar haciéndose eco de un tema que también interesaba a Berio, quien lo había tratado

²⁰ Una parte de la conferencia fue publicada en el *Corriere della Sera*, 12 septiembre 1978. Íntegra en Calvino (1995, vol. I, pp. 381-398).

²¹ “Sarà sempre Odissea”, *La Repubblica* (21 octubre 1981), publicado con ocasión de la edición crítica del primer volumen de la epopeya en Mondadori, Fundación Lorenzo Valla (Calvino, 1995, vol. I, pp. 888-896).

en *Thema (Omaggio a Joyce)*, composición de 1958 basada en el *Ulises* de Joyce (Di Scipio, 2000). En cualquier caso, Calvino volvía a un tema homérico ya tratado en “I livelli della realtà in letteratura”, si bien ahora añadía como cita los versos que Homero dedica a estos seres híbridos en la *Odisea* (XII, 44-46, 184-188, 191)²².

¿En qué momento leyó Calvino la *Odisea*? Es difícil responder a esto. En cualquier caso conviene recordar que Pavese soñaba con ver una traducción italiana casi literal, verso a verso, de la *Iliada* y la *Odisea*. Ayudó en esta empresa a Rosa Calzecchi Onesti, que publicó sendas versiones en Einaudi: la *Iliada* en 1950, la *Odisea* en 1963 (Cesari 2009, p. 48). Que Calvino utilizaba el fondo de Einaudi como fuente se pone de manifiesto en “Il maiale e l’archeologo” (1980), escrito con ocasión de las excavaciones arqueológicas en la villa romana de Settefinestre (Orbetello) a partir de 1976. Allí afirma haber utilizado *L’arte dell’agricoltura e Libro sugli alberi* de Columela en la traducción de la misma Calzecchi Onesti (Einaudi, 1977)²³.

5.2. JENOFONTE. La atención por el historiador griego se concentra en el ensayo “Senofonte, *Anabasi*”, incluido en *Perché leggere i classici*²⁴. En esta relectura contemporánea de la *Anábasis*, lo primero que le llama la atención es la fuerza visual de la narración, cercana a un documental de guerra en blanco y negro. No debe extrañar, porque sabemos la importancia que para él tenía la imagen tanto en el proceso de la escritura como en el de la lectura. De hecho compara a Jenofonte con los personajes infantiles de los tebeos que siempre esquivaban las situaciones imposibles mediante ideas ingeniosas. Confiesa aquí que su valoración del historiador ha cambiado, que sus discursos ya no le producen el tedio de la adolescencia: “Il segreto, nel leggere l’*Anabasi*, è di non saltare mai niente, di seguire tutto punto per punto” (Calvino, 1995, vol. I, p. 938). A Calvino le interesa sólo el Jenofonte de la *Anábasis*, no el historiador, el memorialista o el moralista de obras como *Helénicas*, *El recuerdo de Sócrates* o *Económico*. Como es su costumbre (lo hemos visto en Homero), analiza el tratamiento moral que el autor da al relato o a los personajes. En el caso de Jenofonte, estamos ante un historiador que no idealiza la posición de su ejército y no participa de la hipocresía colonialista. La *Anábasis* comparte con la *Odisea* el πάθος por el regreso (el νόστος), el ansia por abandonar los peligros de un país extranjero y regresar a la patria. Igual que hace en otros comentarios críticos, Calvino relaciona el libro con otros de temática afín, en este caso comparando la retirada de la nieve del ejército griego con la retirada de Rusia de los soldados alpinos italianos (*Il sergente nella neve* de Mario Rigoni Stern, *La guerra dei poveri* de Nuto Revelli, *I lunghi fucili* de Cristoforo M. Negri). Por tanto, de la *Anábasis* le han interesado fundamentalmente tres aspectos: la sucesión de detalles visuales y de acciones; el motivo dramático del regreso, objetivo en peligro constante en el curso de la guerra; y la empatía con las razones del enemigo, que es a fin de cuentas la víctima de la invasión. Es posible que Calvino manejase la *Anabasi e Ciropedia* de Carlo Carena, publicada en Turín por Einaudi en 1962.

²² La carta refleja la inestable relación que mantuvieron el músico y el escritor, provocada por dos visiones diferentes del trabajo: musical y teatral para Berio, literaria para Calvino (Pomilio 2016, pp. 129-132). Dados los cambios que Berio incluyó en la versión definitiva del texto de *Un re in ascolto*, mezclando fragmentos de Calvino, Friedrich Wilhelm Gotter y W. H. Auden, los editores de Calvino (1991-1994, vol. III, pp. 730-754) editan el texto de 1979, de indudable autoría calviniana.

²³ Calvino, 1995, vol. I, pp. 490-497; p. 490.

²⁴ Originalmente “Angoscia moderna nell’*Anabasi*”, en *Il Giorno* (3 abril 1963). El texto fue luego utilizado como introducción en la edición de la *Anábasis* realizada por Franco Ferrari y publicada en Milán (Rizzoli) en 1978 (Calvino, 1995, vol. I, pp. 936-941).

5.3. PLINIO EL VIEJO. Con “Il cielo, l’uomo, l’elefante (su Plinio il Vecchio)” Calvino incluye entre sus clásicos al autor de la mayor enciclopedia de la Antigüedad²⁵. Plinio se aproxima filosóficamente en algunos pasajes al epicureísmo de Lucrecio, poeta que le sirve de fuente confesa para el libro III de la *Historia natural*. Aunque Calvino reconoce que el lector puede hallar páginas extraordinarias en cualquiera de los muchos libros que componen su magna obra, el gusto personal le lleva a aconsejar la lectura de los libros II (cosmografía), VII (sobre el hombre) y VIII (animales terrestres), y en algunos aspectos de estos libros centrará su comentario. De gran interés son las palabras que dedica a perfilar el retrato literario, filosófico y humano de Plinio. Distingue dos Plinio: uno “poeta e filosofo, con un suo sentimento dell’universo, un suo pathos della conoscenza e del mistero, e un Plinio nevrotico collezionista di dati, compilatore ossessivo” (Calvino, 1995, vol. I, p. 918). El primero, que es el que más le interesa, se revela en los comentarios de su propia cosecha, a menudo eclipsados por la abundancia de datos. Es ahí donde afloran sinceramente la conciencia y el sentido de la naturaleza. En las páginas astronómicas del libro II, por ejemplo, el autor latino demuestra ser un escritor capaz de presentar, bajo un sentimiento de armonía y belleza, reflexiones científicas complejas. Su ciencia oscila, afirma Calvino, entre el intento de reconocer un orden en la naturaleza y el registro de lo extraordinario y singular. Es un autor que se atiene a los hechos, que depura la información despojándola de patrañas, que muestra la naturaleza humana como algo precario. Como en el caso de Lucrecio, la de Plinio era una visión científica del saber cosmológico (Latini 2020, p. 209). Es obvio que el autor de *Le Cosmicomiche* y *Palomar* encontró cierta sintonía con Plinio en esta forma de indagación sobre el universo, el hombre y los animales.

5.4. LUCRECIO Y OVIDIO. Son con diferencia los autores más citados. El nexo que los vincula se sustancia en una cosmología atomista y los valores del epicureísmo. En la entrevista realizada por Paul Fournel en 1985 Calvino llega a reconocer que todo lo que ha escrito remite a uno u otro, o a los dos a la vez²⁶. *Le Cosmicomiche* y *Ti con zero* no se entenderían sin ambos autores. *La naturaleza* de Lucrecio refleja la sustancia unitaria y la descomposición del mundo en elementos primarios e inalterables. Las *Metamorfosis* de Ovidio constituyen el poema de la transformación constante de la materia, los planetas, las galaxias e incluso los personajes. En cambio, *Palomar* se mira en el espejo de Lucrecio, pues el personaje homónimo se interroga sobre cuanto contempla como si fuese un Lucrecio escéptico. Posee la ambición de alcanzar un conocimiento microscópico de las cosas.

¿Cuándo empieza la fascinación por Lucrecio y las *Metamorfosis* de Ovidio? Encuentro la primera referencia a Lucrecio en 1957, en una carta que Calvino envió el 11 de julio a Luca Canali, por entonces un joven filólogo clásico. A preguntas de Canali sobre el contrato de su traducción del *De rerum natura* para el sello Einaudi, Calvino le respondía que continuase el trabajo sin importarle el contrato, y hacía una encendida loa del poeta latino:

Ma come può uno che vuole tradurre Lucrezio aver bisogno d’un contratto? Tradurre Lucrezio può essere inteso solo come la missione d’una vita, una vocazione irresistibile, un *otium* cui uno dedica i momenti di grazia durante un seguito d’anni; si trovi egli in cattività, nel lusso o nell’inedia (Calvino, 1991, p. 230).

Se permitía incluso sugerirle mejoras de traducción, aunque añadía con falsa modestia “ma guarda che io non me ne intendo, sono un uomo della strada”. Así, por ejemplo, del verso 1078 (*nec constat quid primum oculis manibusque fruuntur*) escribía: “*Oculis manibusque dà un*

²⁵ El texto apareció como prefacio en la edición de la *Storia naturale* (volumen I) de Einaudi de 1982 (Calvino, 1995, vol. I, pp. 917-929).

²⁶ “I quaderni degli esercizi” (Calvino, 2002, p. 637).

senso di concitazione e movimento che *lo sguardo e il tatto non dà*” (Calvino, 1991, p. 231). Interesante resulta la afirmación de que toda traducción de un autor griego o latino que publicase Einaudi caía en el vacío, porque los filólogos clásicos jóvenes no propiciaban espacios de opinión y debates sobre los asuntos que les interesaban.

Por estas fechas Calvino ya conocía la obra de Raymond Queneau y sentía predilección por la *Petite cosmogonie portative* (1948-1950), una versión moderna, en clave jocosa, de *La naturaleza* de Lucrecio. Su empeño durante años en que se tradujese al italiano se concretó en la traducción que Sergio Solmi publicó en Einaudi en 1982 con el título *Piccola cosmogonia portatile*. Es imposible separar el entusiasmo de Calvino por Lucrecio de su admiración por Queneau y su poema épico.

La primera noticia sobre Ovidio nos lleva a la adolescencia de Calvino, aún no cumplidos los 15 años. En el registro antiguo de la biblioteca Francesco Corradi de San Remo se conserva su firma, con fecha 2 de mayo de 1938, en el documento de préstamo de un ejemplar de las *Metamorfosis* de Ovidio (Ferrua 1991: 75). Es posible que ya en la adolescencia Calvino advirtiese que estaba ante un filón narrativo. En sus declaraciones o ensayos a menudo subrayará el peso de las *Metamorfosis* en la tradición occidental, en especial en el desarrollo del motivo fantástico de la metamorfosis, continuado luego por autores renacentistas como Matteo Maria Boiardo o su amado Ariosto.

En cada episodio de las *Metamorfosis* el poeta latino se demora en los pormenores de la transformación ofreciendo una pintura retórica y plástica. En *Le Cosmicomiche* y en *Ti con zero* abundan las transformaciones de la materia en el proceso de formación y evolución del Universo, la Tierra, los seres vivos. Encontramos estos cambios en relatos como “Sul far del giorno”, “Lo zio acquatico”, “Tutto in un punto”, “Senza colori”, “Giochi senza fine”, “Mitosi”, “Meiosi”, “La Luna come un fungo”, “I meteoriti” y “Il niente e il poco”. En cuanto a los personajes, hay cambios de morfología aislados, como el del señor Hnw, de quien se dice en “Sul far del giorno” que se transformará en caballo. En “Lo zio acquatico” el lector asiste al paso de los peces óseos pulmonados del mar a la tierra y su conversión en los primeros vertebrados. Al final del relato Qwfwq, el narrador y personaje principal, se resigna a seguir su camino “in mezzo alle trasformazioni del mondo, anch’io trasformandomi” (Calvino, 1991-1994, vol. II, p. 153). Se comporta como un Proteo que adquiere formas diferentes según el argumento del relato. Pero los cambios de naturaleza de Qwfwq no acontecen, en general, en los límites de un relato, sino en el marco de la obra completa: dinosaurio en “I Dinosauri”, mamut en “Le figlie della Luna” y agujero negro en “L’implosione”. Esto confiere al conjunto un engarce semejante al encadenamiento de episodios en el poema ovidiano. Nuestro escritor a veces pinta con detalle la metamorfosis. Es el caso de la transformación de Qwfwq en caracola en “La spirale”, molusco ya formado y reconocido por él mismo en “Le conchiglie e il tempo”:

Fu allora che mi misi a discernere materiale calcareo. [...] Dal margine di quello mantello carnoso che avevo sul corpo, mediante certe ghiandole, cominciai a buttar fuori secrezioni che prendevano una curvatura tutto in giro, fino a coprimi d’uno scudo duro e variegato, scabroso di fuori e liscio e lucido di dentro (Calvino, 1991-1994, vol. II, pp. 212-213).

En 1970 Pietro Citati le propone escribir una introducción para la edición italiana de las *Metamorfosis* que iba a publicar Mondadori en la colección de la Fundación Valla, dirigida por el propio Citati²⁷. El prólogo, “Gli indistinti confini”, saldrá finalmente en la edición de Einaudi de 1979 y será incorporado a *Perché leggere i classici* con el título “Ovidio e la contiguità universale” (Calvino, 1995, vol. I, pp. 904-916). Para Calvino, el mito actúa como campo de tensión en el que chocan y se equilibran tres fuerzas: dioses, naturaleza y hombres. Las

²⁷ Carta a Pietro Citati, 4/8/1970 (Calvino, 2001, p. 1086).

historias, narradas por los dioses o los mortales, funcionan como ejemplos morales de advertencias, vías de discusión o acciones desafiantes, o simple divertimento, y su riqueza simbólica no debe reducirse a una interpretación unívoca. La carga visual de las historias, rasgo de las *Metamorfosis* que explica su extraordinaria influencia en la historia del arte, debió de causar las delicias de Calvino, cuya concepción visual de la escritura narrativa es bien conocida:

Le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare. È il principio del cinematografo: ogni verso come ogni fotogramma dev'essere pieno di stimoli visuali in movimento (Calvino, 1995, vol. I, pp. 910-911).

Aunque es el poema de la rapidez, a veces Ovidio ralentiza el ritmo poniendo el foco en los detalles más pequeños. Calvino lo ejemplifica con la preparación de la mesa para los invitados en el mito de Baucis y Filemón y con la conversión en piedras de las hojas y las ramitas en el mito de Perseo y Medusa²⁸. Entonces Calvino añade: “Perché il gesto d'Ovidio è sempre quello d'aggiungere, mai di togliere” (Calvino, 1995, vol. I, p. 912). Es decir, el poeta latino representaría la acumulación, la gravedad. Tenemos, por tanto, que la rapidez y la gravedad (lo contrario de la levedad) son rasgos de la obra de Ovidio. Ahora bien, si Ovidio representa la ‘rapidità’ plena, ¿por qué no se trasladó como paradigma al capítulo en cuestión de las *Lezioni americane* y, en cambio, aparece citado, junto con Lucrecio, en ‘Leggerezza’?

En efecto, en la primera lección, ‘Leggerezza’, Lucrecio y Ovidio se complementan para ilustrar el ideal de la levedad. Si el primero es el poeta de lo “infinitamente minuto e mobile e leggero” (Calvino, 1995, vol. I, p. 636), el mundo de Ovidio está formado por “tenui involucri d'una sostanza comune” (Calvino, 1995, vol. I, p. 637). Son, en definitiva, dos modelos de la narrativa calviniana: el de Lucrecio basado en la mirada científica, el de Ovidio, en la mirada mítica (Nicoli 2020, p. 202). Ambos comparten además la posibilidad de la transformación de los elementos, la percepción de la disolución de su naturaleza compacta y la paridad entre todo lo existente, al margen de jerarquías.

6. REESCRITURA DE RELATOS Y MITOS. En 1980 Calvino tuvo una conversación con el pintor y diseñador Tullio Pericoli en torno a los conceptos de originalidad e imitación en la creación artística y literaria²⁹. El escritor señala la importancia de la *imitatio* en la Antigüedad grecolatina:

La necessità d'inventare una storia è una cosa relativamente moderna. Gli antichi si rifacevano a qualche cosa che c'era già, al mito. Lo stesso concetto di imitazione in Aristotele non è tanto imitazione della natura, quanto imitazione del mito, cioè un qualche cosa di dato che si ricrea, che si reinterpreta. (Calvino, 1995, vol. II, p. 1806; la cursiva es mía).

²⁸ Es el mismo Perseo, alado y ligero, que en ‘Leggerezza’ acude en ayuda del escritor cuando siente que el mundo se petrifica a su alrededor. En cambio, en “Rapidità” el escritor se identifica con Saturno (melancólico, contemplativo, solitario), aunque aspira a ser el alado Mercurio, y también cifra la labor del escritor en la complementariedad de Mercurio, la sintonía, y Vulcano, la focalidad (Calvino, 1995, vol. I, pp. 632 y 674).

²⁹ Publicada parcialmente, con el título “Quando un ladro dipinge o scrive”, en *La Repubblica* (23 mayo 1980) e íntegra, “Furti ad arte”, en un cuadernillo impreso por Edizione della Galleria Il Milione (Milán, 1980) para la exposición de Pericoli *Rubare a Klee* (Calvino, 1995, vol. II, pp. 1801-1815).

6.1. EL ASESINATO DE JULIO CÉSAR. En 1958 Calvino publicó el relato “Una bella giornata di marzo”³⁰, donde recreaba la espera de los asesinos de Julio César en la escalinata del Senado. El narrador se plantea dudas sobre si la acción patriótica que van a llevar a cabo —asesinar al aniquilador de la República— servirán para cambiar el mundo en una bella mañana de marzo en la que ya asoma la primavera. Aunque Calvino aseguró que lo escribió al ver la indiferencia general con la que los franceses habían aceptado la llegada de Charles de Gaulle al cargo de primer ministro³¹, el relato no puede desvincularse de la crisis política en el PCI que ocasionó su abandono de la militancia comunista³².

Dada la abundancia de literatura generada en torno al asesinato de Julio César, es muy difícil determinar cuál pudo haber sido la fuente. Detalles argumentales como la espera de los senadores o el acto de Tullio Cimbro de tirar de la toga del dictador venían repitiéndose desde Suetonio y Plutarco³³. Calvino no menciona a Suetonio en sus obras, pero conocía las *Vidas paralelas* de Plutarco. En *Il barone rampante* se cita al autor griego dos veces: las *Vidas paralelas* forman parte de las lecturas de Cosimo y en el encuentro con Napoleón sale a relucir el célebre episodio de Diógenes pidiendo a Alejandro Magno que no le tapase el sol, con mención explícita de Plutarco como fuente (Calvino, 1991-1994, vol. I, pp. 644, 766). Calvino también había leído el teatro de Shakespeare, algunas de cuyas obras aparecen citadas en sus ensayos y correspondencia. El *Julio César* de Shakespeare se basa en el texto de Plutarco y Calvino comparte con Plutarco y Shakespeare un presagio funesto ausente en Suetonio: los truenos y fogonazos del cielo (“quali presagi nei cieli in tempesta”; Calvino, 1991-1994, vol. III, p. 239). Así pues, Shakespeare podría haber sido la fuente intermedia, pero también Plutarco pudo ser la directa, porque desde enero de 1958, seis meses antes de que apareciera el relato, tenía a su disposición la edición de las *Vidas* editada por Einaudi en la traducción de Carlo Carena³⁴.

6.2. ORFEO Y EURÍDICE. Antes que Calvino habían tratado el mito de Orfeo y Eurídice los escritores italianos Dino Campana (*Canti Orfici*, 1914), Pavese (*Dialoghi con Leucò*, 1945-1947) y Alda Merini (*La presenza di Orfeo*, 1953). En el caso de Calvino, a las potencialidades narrativas del mito se añadía la atracción que sentía por lo subterráneo y telúrico. En 1978, durante una entrevista que le hizo Bernardo Valli con ocasión de los ciento cincuenta años del nacimiento de Julio Verne, confesaba que desde la primera vez que llegó a París en su juventud el metro le dio la sensación de poseer la ciudad. Descender a las cavidades del metro era lo más parecido a las expediciones subterráneas que tanto le gustaban, en especial en las novelas de Julio Verne *Viaje al centro de la tierra* y *Las indias negras*³⁵. Años antes había expresado su atracción por los abismos subterráneos al describir el metro moscovita, que comparaba con el parisino³⁶. Y subterráneas son varias de sus ciudades invisibles: Eusapia, Isaura, Argia.

El relato “L'altra Euridice” apareció publicado primero en inglés en 1971 traducido por Donald Heiney³⁷. La versión italiana vio la luz en 1980³⁸. Se trata de una versión corregida de “Il cielo di pietra”, relato incluido en *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968). El cambio más relevante es que el protagonista, antes Qfwfq, pasa a ser Plutón. Se trata de un conflicto amoroso en torno al trío Eurídice-Orfeo-Plutón que invierte el argumento del

³⁰ *Città aperta*, 9-10 junio-julio 1958 (Calvino, 1991-1994, vol. III, 238-241).

³¹ Carta a Elena Croce, 5 septiembre 1958 (Calvino, 2001, p. 547, nota 2).

³² Se ha sugerido que el asesinato de César podría ser trasunto del supuesto envenenamiento de Stalin.

³³ *Vida de los doce césares*, 81-82; *Vidas paralelas. Alejandro y Julio*, 65.

³⁴ Carta a Pietro Citati, 19/11/1958 (Calvino, 1991, p. 272).

³⁵ “La geografía delle fate” (Calvino, 1995, vol. I, p. 544).

³⁶ “Una sera moscovita”, en *Tacuno di viaggio nell'Unione Sovietica* (Calvino, 1995, vol. II, p. 2421).

³⁷ “The Other Eurydice”, *The Iowa Review*, 2, 1971.

³⁸ *Gran Bazaar*, 10, septiembre-octubre 1980.

mito tradicional. La historia de la mortal Eurídice que desciende al Hades y la catábasis de Orfeo para rescatarla se transmuta en el rapto de la subterránea Eurídice, amada de Plutón, por el mortal Orfeo. Es decir, Eurídice recorre el camino inverso: del mundo de los muertos al de los vivos³⁹. Al incluir el motivo del rapto, Calvino está realmente fundiendo el rapto de Proserpina por Plutón —al que alude años antes en el relato “La pompa di benzina” (Calvino, 1991-1994, vol. III, p. 266)— con la triste historia de Orfeo y Eurídice.

Ovidio pasa de puntillas por la descripción del infierno, pero Calvino se recrea en ello combinando magistralmente mito y ciencia. Si la imagen de un cielo propio en el reino de Plutón, atravesado por nubes y aves, tiene su modelo en el cielo interior del Hades virgiliano⁴⁰ y si clásica es la ciudad de Dite, las suspensiones celestes de cromo y magnesio y las ciudades plutónicas rodeadas por océanos de mercurio y lava incandescente responden a claves geológicas, sismológicas y vulcanológicas. Frente al mundo de la corteza terrestre, parcial y dividido, donde trabajo y goce, ruido y música son antagónicos, el mundo subterráneo de Plutón goza del silencio y de una armonía que regula el ritmo de los elementos. He aquí un destello de la armonía de las esferas pitagórica.

Todo el parlamento del narrador (Plutón), dirigido a un auditorio plural que ha de identificarse con los habitantes de la superficie, destila rabia por el crimen de Orfeo: el rapto de Eurídice seducida por la música que ha descendido desde arriba a través del cráter de un volcán apagado. Para narrar el intento vano de Plutón por recuperarla, Calvino se sirve de la erupción histórica del Vesubio en el año 79. A través de su lava el dios alcanza una vivienda de Herculano y allí cree ver a Eurídice cautiva de la música. El nombre ‘Orpheos’ en griego se lee en la arquivolta de la puerta.

7. HERENCIA IMPLÍCITA. A veces los vestigios de la literatura clásica forman parte del entramado narrativo de tal manera que no es fácil detectarlos. Sin embargo, una mirada atenta revela una relación de intertextualidad.

7.1. LUCIANO DE SAMÓSATA. A Calvino le fascinaba la luna, pasión que confesaba haber heredado de escritores que admiraba: Dante, Ariosto, Galileo, Leopardi y Raymond Queneau (Maggiore, 2016; Mazzocchi, 2021). La luna irrumpe en los más variados paisajes de su obra narrativa como astro contemplado y seductor y es objeto de reflexión en varios ensayos. *Le Cosmichomiche* incluyen un ciclo lunar, formado por cuatro relatos: “La distanza della Luna”, “La molle Luna”, “La Luna come un fungo” y “Le figlie della Luna”. “La distanza della luna” cuenta cómo Qfwfq, su primo el sordo, el capitán Vhd Vhd y su mujer aprovechan el momento de marea alta, cuando la luna casi toca la superficie del mar, para subir a ella por una escalera desde una barca. Su objetivo es recoger la espesa leche lunar, una especie de requesón, metáfora habitual en las descripciones literarias de la luna.

El argumento se enmarca en la tradición del viaje fantástico a la luna iniciado por Luciano (*Relatos verídicos*, s. II) y continuado por Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*, 1532), Francis Godwin (*El hombre en la luna*, 1638), Cyrano de Bergerac (*Historia cómica de los estados e imperios de la Luna*, 1657), *Las aventuras del Barón de Münchhausen* (1786), Julio Verne (*De la Tierra a la Luna*, 1865; *Alrededor de la luna*, 1870) y H. G. Wells (*Los primeros hombres en la luna*, 1901), entre otros. Los mecanismos y artefactos para alcanzar el satélite son variados: un carro tirado por cuatro hipogrifos (Ariosto), un artefacto volador propulsado por gansos (Godwin), un cohete volante (Cyrano de Bergerac), el tallo gigante de una habichuela turca en el primer viaje y un barco en el segundo viaje (*Las aventuras del Barón de Münchhausen*), una bala de cañón (Verne), una cápsula espacial (Wells).

³⁹ Para la subversión del mito, véase Gachet (2013).

⁴⁰ Virgilio, *Eneida* 6, 641.

En Calvino se accede a la luna a través de una escalera colocada en la cubierta de una barca, por lo que coincide con el medio empleado en el segundo viaje de *Las aventuras del Barón de Münchhausen* (cap. XVI). Aquí se cuenta que un huracán envolvió a la nave y la elevó por los aires hasta depositarla en la superficie lunar. Pero el autor de este libro no inventaba nada: su fuente directa son los *Relatos verídicos* de Luciano. El narrador y protagonista (el propio Luciano) se embarca en una nave con la intención de atravesar el Océano y conocer los pueblos de la otra orilla. De pronto, un fuerte viento arrebató la nave y la eleva por el cielo. Después de siete días de navegación aérea, llegan a la luna.

Cabe entonces preguntarse cuál es la fuente que inspira el uso de una nave para acceder (aunque sin vuelo, con una escalera) en “La distancia della Luna”. En relación con la tradición del viaje a la luna, Calvino afirma en ‘Leggerezza’ que Cyrano de Bergerac superó en imaginación a Luciano y a Ariosto (Calvino, 1995, vol. I, p. 649), lo cual sugiere un conocimiento directo de los *Relatos verídicos*. En ese mismo ensayo, no obstante, menciona al Barón de Münchhausen, que bien podría haber sido una fuente intermedia. En cualquier caso, extraña que los críticos omitan con frecuencia al escritor griego cuando disertan sobre el tratamiento dado por Calvino a la luna.

7.2. *LE CITTÀ INVISIBILI*. En relación con este libro, ya García Jurado (2010: 295-297) señaló algunos ecos de la tradición clásica: la resonancia de nombres como Baucis y Cloe —a los que habría que añadir Fílida, Andria y Pentesilea—; la inclusión de Mercurio y dioses domésticos como los lares y los penates; y el carácter de registro enciclopédico del libro, en la línea tradicional que remonta a Plinio, autor citado por Calvino en *Perché leggere i classici* precisamente en relación con los viajes de Marco Polo (Calvino, 1995, vol. I, p. 922). Este investigador también señaló con tino que en la ciudad de Melania, donde se representa continuamente una obra teatral, los habitantes se corresponden con personajes de Plauto: el soldado fanfarrón, el parásito, la meretriz, el padre avaro, la hija enamorada, el criado tonto y la alcahueta⁴¹. Pero en el conjunto del libro hay más huellas dignas de mención.

Veladas son las referencias a los dioses de las estatuas —cuyos nombres no especifica— de la ciudad de Tamara: “Dalla porta dei templi si vedono le statue degli dei, raffigurati ognuno coi suoi attributi: la cornucopia, la clessidra, la medusa, per cui il fedele può riconoscerli e rivolgere loro le preghiere giuste” (Calvino, 1991-1994, vol. II, p. 367). Los lectores duchos en la tradición clásica pueden reconocerlos por sus atributos: la cornucopia apunta, entre otras divinidades, a las diosas Fortuna, Tierra y Ceres; la clepsidra, a la musa Clío; Medusa, a Atenea.

En Eusapia una cofradía de encapuchados conduce a los muertos al submundo, tarea que en la mitología clásica se encomendaba al dios Hermes/Mercurio. La ciudad acuática Anastasia, cuya estructura consiste en canales concéntricos, hace pensar, cómo no, en el diseño de la mítica Atlántida descrita por Platón. A pesar del silencio de Calvino sobre la *Eneida*, en una de las ciudades, Marozia, hay una alusión clara a la Edad de Oro anunciada en la célebre égloga IV de Virgilio. Una Sibila vaticina el futuro de la ciudad, el final del siglo oscuro de la rata y la llegada del siglo luminoso de la golondrina:

Una Sibilla, interrogata sul destino di Marozia, disse:

– Vedo due città: una del topo, una della rondine.

L’oracolo fu interpretato così: oggi Marozia è una città dove tutti corrono in cunicoli di piombo come branchi di topi che si strappano di sotto i denti gli avanzi caduti dai denti dei

⁴¹ Sería, escribe García Jurado (2010: 297), una mezcla de *Aulularia* y *Miles gloriosus*.

topi più minacciosi; ma sta per cominciare un nuovo secolo in cui tutti a Marozia voleranno come le rondini nel cielo d'estate (Calvino, 1991-1994, vol. II, p. 489).⁴²

Pero tampoco aquí podemos determinar un conocimiento directo de la égloga, porque la interpretación cristiana de los versos virgilianos formaba parte de la cultura occidental desde el siglo IV.

8. CONCLUSIONES. Como se ha expuesto, no todas las fuentes tienen la misma importancia. Las preferencias de Calvino por algunos autores en detrimento de otros responde a criterios de selección acordes con las exigencias estéticas y la evolución literaria de su obra. A la cabeza están Ovidio, Lucrecio, Homero, Jenofonte y Plinio el Viejo. Hemos visto que el conocimiento directo de algunas obras de Jenofonte y Ovidio se remonta a los años de formación escolar, pero Calvino debió de acercarse a autores como Lucrecio y Plinio el Viejo más tarde, ya en la etapa de escritor. La impronta de Homero, Jenofonte y Plinio se revela a través de conceptos y cuestiones argumentales desarrollados en los ensayos. La consistencia de Lucrecio y sobre todo de Ovidio es evidente en *Le Cosmicomiche* y *Ti con zero*, porque las transformaciones de la materia en un mundo incipiente y los cambios evolutivos de los seres vivos siguen la estela de las *Metamorfosis*. Un buen número de mitos a los que Calvino alude o sobre los que cavila proceden precisamente del caudal mitológico del poema de Ovidio. Sin duda, la aportación más interesante es la reescritura del mito de Orfeo y Eurídice, una magnífica inversión de la historia articulada mediante la desacralización de la tragedia de Orfeo y ambientada en un magma telúrico vivo e inquietante, un infierno más cercano al de Dante que al Hades grecolatino.

Referencias bibliográficas:

- Calvino, I. (1991). *I libri degli altri. Lettere 1947-1981* (G. Tesio, ed.). Turín: Einaudi.
 — (1991-1994). *Romanzi e racconti* (M. Barenghi, B. Falchetto, eds.). 3 vols. Milán: Mondadori.
 — (1995). *Saggi 1945-1985*, (M. Barenghi, ed.). 2 vols. Milán: Mondadori.
 — (2001). *Lettere 1940-1985* (L. Baranelli, ed.). Milán: Mondadori.
 — (2002). *Sono nato in America. Interviste 1951-1985* (L. Baranelli, ed.). Milán: Mondadori.
 Calvo Montoro, M.J. (2011). Cesare Pavese en los orígenes de la escritura de Italo Calvino: la *Tesi* sobre Conrad. *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen extraordinario, 109-119.
 Cavallini, E. (2013). Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei *Dialoghi con Leucò*. En S. Fornaro & D. Summa (eds.), *Eidolon. Studi sulla tradizione classica* (pp. 125-143). Bari: Edizioni di Pagina.
 Cesari, S. (2009). *Conversaciones con Giulio Einaudi* (E. Benítez, trad.). Madrid: Trama.
 De Laurentis, T. (1975), Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?, *Modern Language Association* 90(3), 414-425.
 Di Scipio, A. (2000). Da un'esperienza in ascolto di phonè e logos: Testo, suono e struttura in *Thema (Omaggio a Joyce)* di Berio. *Il Saggiatore musicale*, 7(2), 325-359.
 Ferrua, P. (1991). *Italo Calvino a San Remo (con due poesie e quattro illustrazioni inedite di Italo Calvino)*. San Remo: Famija Sanremesca.
 Gachet, D. (2013). «L'altra Euridice» d'Italo Calvino: entre réécriture et réinvention du mythe d'Orphée et Eurydice. En M.-H. Boblet (ed.), *Chances du roman, charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950* (pp. 103-112). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. Recuperado de <http://books.openedition.org/psn/2016>

⁴² La Edad de Oro también es evocada en *Il castello dei destini incrociati*: “Chiusa la città della Morte, nessuno poteva più morire. Cominciò una nuova Età dell'Oro” (Calvino, 1991-1994, vol. II, pp. 541-542).

- García Gual, C. (2011). Sobre Cesare Pavese y los *Diálogos con Leucò*. *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen extraordinario, 177-186.
- García Jurado, F. (2010). La ciudad invisible de los clásicos. Entre Aulo gelio e Italo Calvino. *Nova Tellus*, 28(1), 271-300.
- Heiney, D. (1971), Calvinismo, *The Iowa Review* 4(4), 80-88.
- Jansen, L. (2021). Italo Calvino. En F. García Jurado (ed.), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica* (pp. 84-90). Madrid: Guillermo Escolar.
- Latini, G. (2020). Metamorfosi e riflessioni cosmologiche: Italo Calvino e i classici latini. *Ulisse*, 23, 209-220.
- Maggiore, R. (2016). Calvino, Leopardi e la luna «tra levitazione desiderata e privazione sofferta». *Studi Novecenteschi*, 92(2), 371-398.
- Mazzocchi, L. (2021). «Occhi al cielo». Note sulla luna nel secondo Calvino. En A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich & A. Torre (eds.), *Letterature e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019*. Roma: Adi. Recuperado de <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
- McLaughlin, M. (1998). *Italo Calvino*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- Nicoli, E. (2020). Italo Calvino e Lucrezio: dalla fase combinatoria alle *Lezioni americane*. En F. Citti & D. Pellacani (eds.), *Ragione e furore. Lucrezio nell'Italia contemporanea* (pp. 195-212). Bologna: Pendragon.
- Pomilio, T. (2016). Scrittura dell'ascolto: Calvino in Berio. En G. Ferrari (ed.), *Le théâtre musical de Luciano Berio II. De Un re in ascolto à Cronaca del Luogo* (pp. 117-143). París: L'Harmattan.
- Scalfari, E. (2008). *L'uomo che non credeva in Dio*. Turín: Einaudi.
- Serrano Cueto, A. (2020). *Italo Calvino. El escritor que quiso ser invisible*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Suplemento alla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n° 267 del 14/11/1923. Recuperado de <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1923-10-14;2345>