



ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS
VOL XI (2023)
N° 18



DOSSIER: ITALO CALVINO (1923-2023)

Publicación anual

Edita

Asociación Cultural
Zibaldone
C/ Santa Bárbara, 5
46111, Rocafort –
Valencia

ISSN: 2255 - 3576

<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/index>



Los textos publicados en esta revista están -si no se indica lo contrario- bajo una licencia Atribución NoComercial Sin Obra Derivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>.

DIRECTOR HONORARIO / HONORARY EDITOR

Dr. Juan Pérez Andrés. Doctor en Filología. Valencia, España

DIRECTOR / EDITOR

Dr. Paolino Nappi. Universitat de València, España

JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Dr. Juan Francisco Reyes Montero. Universidad de Sevilla, España

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España

Dra. Fernanda Elisa Bravo Herrera. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires, Argentina

Francesca D'Angelo. Doctoranda en Artes y Humanidades y en Italianistica. Roma, Italia

Dra. Berta González Saavedra. Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Adele Ricciotti. Università di Bologna, Italia

Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa Contemporánea. Bologna, Italia

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Dra. Angela Albanese. Università di Modena e Reggio Emilia, Italia

Dra. Adriana Crolla. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

Dr. Juan Carlos De Miguel y Canuto. Universitat de València, España

Dr. Paolo Fasoli. Hunter College, Nueva York, EEUU

Dr. Paolo Puppa. Università degli Studi di Venezia, Italia

Dr. Gaetano Rametta. Università di Padova, Italia

Dra. Marina Sanfilippo. UNED, Madrid, España

Dr. Giorgio Taffon. Università di Roma Tre, Italia

Dr. Salvo Vaccaro. Università di Palermo, Italia

ILUSTRADOR / ILLUSTRATOR

Juan Díaz Almagro

**ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS (N°18)
VOL. XI (2023)**

DOSSIER ITALO CALVINO (1923-2023):

- 3-7 LUCA BARANELLI, *Un recuerdo de Italo Calvino*
- 8-16 LUCA BARANELLI, *Italo Calvino redactor editorial*
- 17-33 ANTONIO SERRANO CUETO, *Italo Calvino y la tradición clásica: alcance y limitaciones*
- 34-45 FRANCESCO LUTI, *El mar en un embudo: Italo Calvino y Latinoamérica*
- 46-60 BEATRICE MASTRANGELI, *Una letteratura a quarantacinquemila chilometri di distanza: la riflessione di Calvino sul paesaggio-mondo tra vocazione etica ed estetica*
- 61-78 MARCELLA DI FRANCO, *La memoria del mondo di Italo Calvino: realtà, immaginazione e intelligenza artificiale*

CIEN AÑOS DE LORENZO MILANI:

- 79-89 SEBASTIANO VECCHIO, *El clásico Lorenzo Milani: escritura y rancura*
- 90-95 LORENZO MILANI, *Jóvenes rurales y jóvenes urbanos*

PICCOLO ZIBALDONE:

- 96-115 ANTONIO ZANFARDINO, *Relazioni rizomatiche fra i Dialoghi con Leucò e le Metamorfosi di Ovidio. Un caso di studio: Il lago*
- 116-126 XOSÉ ANTONIO NEIRA CRUZ, *Tracce leonardiane nei trattati di pittura iberici dei XVI e XVII secoli: da Francisco de Holanda a Jusepe Martínez*

TRADUCCIONES:

- 127-142 SAVERIO LA RUINA, *Deshonrada – Un crimen de honor en Calabria*

Un recuerdo de Italo Calvino*

A memoir of Italo Calvino

LUCA BARANELLI

luca.baranelli@gmail.com / Exeditor (Einaudi, Loescher, Mondadori)

RESUMEN: El autor conoció personalmente a Italo Calvino en junio de 1962, cuando fue contratado en la redacción turinesa de la editorial Giulio Einaudi. Su relación fue la de dos 'colegas', hecha de charlas rápidas en la editorial y de asistencia en reuniones editoriales. Como estudioso, no empezó a ocuparse de él hasta después de su muerte, publicando una bibliografía de sus obras y editando extensas recopilaciones de sus escritos: *Album Calvino* (con Ernesto Ferrero), *Lettere 1940-1985*, *Sono nato in America* (entrevistas), *Il libro dei risvolti* (con Chiara Ferrero).

Palabras clave: Italo Calvino; Trabajo editorial; Einaudi; Biografía; Literatura contemporánea

Abstract: The author met Italo Calvino personally in June 1962, when he was hired in the Turin editorial office of the Giulio Einaudi publishing house. Their relationship was that of two 'colleagues', made up of quick chats at the publishing house and attendance at editorial meetings. As a scholar, he did not begin to deal with him until after his death, publishing a bibliography of his works and editing extensive collections of his writings: *Album Calvino* (with Ernesto Ferrero), *Lettere 1940-1985*, *Sono nato in America* (interviews), *Il libro dei risvolti* (with Chiara Ferrero).

Keywords: Italo Calvino; Editorial work; Einaudi; Biography; Contemporary literature

* Publicado con el título de *Un ricordo di Italo Calvino* en *Annali della facoltà di Lettere e filosofia* de la Universidad de Siena, vol. XVII, 1996, pp. 359-64.

Recibido: 17 enero 2023 / aceptado: 17 enero 2023 / publicado: 31 diciembre 2023

Mi relación con Calvino se desarrolló a lo largo de tres períodos: los años que van del 54 al 62, cuando era un joven lector del Calvino narrador y periodista; el largo período que va de 1962 a 1983, cuando llegué a conocerlo y trabajé con él en la editorial Einaudi; y los años posteriores a su muerte, en particular desde 1989 hasta hoy, cuando me ocupé de sus escritos. Mi testimonio quizá tenga algún interés para el periodo einaudiano, pero también me gustaría decir algo sobre el antes y el después, empezando por el después.

En septiembre de 1985, cuando Calvino murió en el antiguo hospital de Siena (hoy museo), adonde había sido trasladado en estado muy grave desde Castiglione della Pescaia, me sentí profundamente conmovido y me di cuenta de lo mucho que habían contado para mí su presencia viva y su conocimiento. Simplificando un poco, diría que mi relación con él se había mantenido siempre en el nivel de una familiaridad entre colegas, cordial y simpática pero esporádica, y nunca se había convertido en una verdadera amistad personal, bien por su reserva bien por mi reticencia hacia una persona que sabía reservada.

Sin embargo, solo unos meses antes había recibido la confirmación de que nuestras relaciones seguían siendo muy buenas a pesar de que hacía tiempo que no nos veíamos (de hecho, Calvino había abandonado a Einaudi como autor y como asesor y ya no venía a Turín). En diciembre de 1984, mientras me ocupaba de otra cosa, le había escrito para aclarar una circunstancia relativa a la no publicación de uno de sus libros en 1961, el relato de un viaje a Estados Unidos. Me contestó inmediatamente con una carta muy interesante, que también me autorizó a publicar, en la que, además de explicarme las razones de aquella remota decisión suya, me hablaba con inteligencia y afecto de Raniero Panzieri, un amigo común y compañero fallecido hacía tiempo. Me prometí entonces que lo visitaría en un futuro próximo en Roma o en Roccamare, donde ya lo había conocido en el verano de 1974 (recuerdo que aquella tarde de finales de agosto mi esposa Fiamma pasó la mayor parte del tiempo con su mujer y su hija Giovanna, que entonces tenía nueve años).

Más tarde decidí hacer algo que le concernía directamente a él también para reanudar, aunque de forma muda, una conversación que se había interrumpido prematuramente. Durante mucho tiempo trabajé en una bibliografía de sus escritos, una edición de bolsillo de sus libros y una amplia selección de sus cartas, y para ello fui muchas veces a Roma, a la casa de plaza de Campo Marzio donde había vivido los últimos cinco años y medio de su vida. Allí tuve la suerte de sumergirme durante horas y días en sus papeles, y de hablar largo y tendido sobre Italo y muchas otras cosas con Esther Singer Calvino. Así pude conocer más a fondo a Calvino, su obra y su forma de trabajar; pero también tuve la confirmación, como suele ocurrir cuando ya es demasiado tarde, de que en el período einaudiano no había aprovechado todas las oportunidades que naturalmente se me habían ofrecido para mantener un intercambio más intenso con él.

Cuando me trasladé a Turín en junio del 62 para trabajar en Einaudi, conocía y admiraba a Calvino como lector de sus libros (tengo todas las primeras ediciones de los años cincuenta) y de sus artículos, sobre todo los de *l'Unità* y *Contemporaneo*. Me apasionaba el cine y leía sus colaboraciones en *Cinema nuovo*; recuerdo, entre otras cosas, un artículo que escribió sobre *Le amiche*, de Antonioni, para un periódico que dirigía, el *Notiziario Einaudi*. Me parece que en 1955 incluso le escribí una carta de calurosa aprobación por un artículo que había escrito para *l'Unità* sobre los cuentos de Chéjov, un escritor al que quería y quiero mucho. En el 56 y en los años inmediatamente posteriores, también seguí sus actividades editoriales como comunista crítico y luego como ex comunista, inmune a los rencores y fijaciones de tantos ex.

Así que cuando llegué a Turín, creo que Calvino, como la mayoría de los editores y colaboradores de Einaudi, me recibió con simpatía genérica. Sin embargo, no había mucho tiempo para hablar, fuera de las reuniones de los miércoles por la tarde o de algunas raras ocasiones conviviales. Por otra parte, había mucho trabajo; e incluso Calvino, que ya no vivía permanentemente en Turín, tenía mil cosas que hacer cuando venía unos días a la editorial.

Además, como él mismo decía y como saben todos los que le conocían, estaba convencido de que la laconicidad es una virtud. Calvino había tenido y tenía una fuerte identificación cultural y moral con la editorial Einaudi: habiendo llegado allí muy joven, a finales de los años cuarenta fue responsable de la oficina de prensa y luego ocupó cargos editoriales y directivos; y también en los años cincuenta, entre otras cosas como director del *Notiziario Einaudi*, había contribuido a crear esa imagen y aura de rigor intelectual y compromiso civil que había atraído a tantos lectores a la editorial. También él, como otros einaudianos de su generación y de su entorno, reconocía la autoridad casi incuestionable de Giulio Einaudi.

Cuando llegué allí, Calvino mantenía una doble relación con la editorial: era uno de sus principales autores (y un autor de gran éxito) y también era el principal asesor de literatura contemporánea italiana y extranjera. Como autor, seguía la elaboración de sus libros desde el momento en que entregaba el original mecanografiado hasta que los primeros ejemplares acabados del volumen llegaban de la encuadernación. Leía y corregía atentamente las pruebas de imprenta, pero no era de esos autores que intervienen desenfrenadamente en los borradores con variantes y reescrituras. También escribía todas las solapas y contraportadas de sus libros; y elegía las ilustraciones que se reproducían en la sobrecubierta. En estrecha colaboración con la sala de prensa, ponía especial cuidado en el envío del libro a los críticos, y decidía a qué periódicos entregar unas páginas de adelanto. Como asesor, leía textos de ficción italianos y extranjeros (sobre todo franceses, españoles, americanos y latinoamericanos), informaba sobre ellos en las reuniones de redacción, verbalmente o con precisas opiniones escritas; a algunos autores, o a los que se habían dirigido personalmente a él, les escribía para comunicarles una aprobación y, más a menudo, para justificar un rechazo. Una idea de cuántas cartas escribió a quienes le pedían opiniones de lectura sobre sus esfuerzos literarios puede obtenerse de la amplia selección de cartas editoriales, *I libri degli altri*, publicada en 1991 por Einaudi, y en el Meridiano de las *Lettere*. Para muchos de los libros de narrativa de Einaudi escribió solapas, portadas e introducciones, casi siempre sin firma: se trataba de un género literario en el que su capacidad para ofrecer en pocas líneas la síntesis de una historia, un marco histórico y cultural y una orientación crítica podía alcanzar resultados admirables, incluso en el estilo. Durante la década de 1970, como es bien sabido, dirigió la serie de ficción “Centopagine” con gran dedicación, eligiendo autores y títulos, editores y traductores, y escribiendo numerosas introducciones y contraportadas. Sin embargo, el ámbito de sus lecturas y consultas no se limitaba a la literatura: recuerdo haberle oído más de una vez referirse a libros de crítica y no ficción, historia, etnología y antropología. A mediados de los años sesenta, cuando escribía y publicaba los relatos de las *Cosmicomiche* y de *Ti con zero*, leía muchos libros científicos, sobre todo de biología y geología, astronomía y astrofísica.

De Calvino en la editorial tengo un claro recuerdo visual y auditivo (si se puede llamar así): recuerdo bien cómo caminaba, movía las manos y las giraba enérgicamente una contra otra, arrugaba y fruncía el ceño, bajaba la cabeza hasta el pecho, sonreía y reía; y recuerdo bien el timbre de su voz. En cambio, de lo que en teoría debería ser más comunicable, es decir, sus palabras, tengo un recuerdo más borroso, en parte porque nunca llevé un diario. Calvino solía caminar en línea recta por el amplio pasillo de la redacción, deteniéndose, por ejemplo, a releer el texto mecanografiado de una de las muchas cartas cuya minuta había pasado a la secretaria. Este hábito de ir y venir por el pasillo era un poco la costumbre de todos los einaudianos; pero yo diría que para Calvino también era un lugar donde podía reunirse con amigos y colegas para intercambiar opiniones, no necesariamente sobre trabajo. Recuerdo, por ejemplo, que a principios de los años setenta me habló de la película de Kubrick *La naranja mecánica*, que acababa de ver en París y que le había impactado y perturbado por la violencia de ciertas escenas. En efecto, más que algunos de sus colegas, tenía la costumbre de responder a las cartas y de hablar con cualquiera, aunque fuera lacónicamente: creo que, a diferencia de otros menos famosos que él, consideraba que el deber de un escritor de éxito era dedicar parte de su tiempo

a personas que formaban parte, al menos potencialmente, de su público. Recuerdo muy bien cómo se alegró, hacia finales de los años setenta, de que yo y otros colegas, que no éramos ni literatos ni críticos, sino sólo lectores, le dijéramos que nos había gustado mucho su relato autobiográfico “La poubelle agréée”, publicado en el 77 en la revista *Paragone*, que habíamos leído bastante tarde.

En otoño de 1963 se produjo en Einaudi una agria y traumática polémica que dividió durante semanas a redactores y asesores sobre la conveniencia de publicar una investigación sociológica de Goffredo Fofi sobre la inmigración meridional en Turín, que faltaba al respeto a algunas instituciones de la ciudad: Fiat, *La Stampa* y el PCI. El libro de Fofi fue rechazado por los pelos e incluso Calvino se puso del lado de los que lo rechazaban. Recuerdo que un día, muy tenso, Calvino echó bruscamente de nuestra habitación a un periodista de *Paese sera* porque quería discutir el tema con Renato Solmi, mi compañero de oficina y principal defensor del libro de Fofi. Unos meses más tarde, en marzo del 64, Calvino publicó un ensayo en *Il menabò* titulado “L’antitesi operaia”, que incorporaba y utilizaba algunas de las ideas de análisis sociológico que se encontraban en el libro de Fofi. Un día, sin decir casi nada, me trajo un fragmento con una dedicatoria: quizá quería comunicarme también a mí, que en la polémica del otoño anterior me había pronunciado a favor de la publicación, que apreciaba el análisis del libro de Fofi aunque entonces hubiera desaconsejado su impresión. En cualquier caso, era una señal de reconocimiento de nuestras buenas razones, y me alegré.

En las famosas reuniones de los miércoles por la tarde o en las que Einaudi organizaba una vez al año, a principios de verano, en el Valle de Aosta, sus discursos eran de los más interesantes, y a menudo de los más divertidos. Recuerdo, por ejemplo, que a veces Calvino parecía utilizar o acentuar su dificultad para hablar, un poco real y un poco fingida, casi con fines de entretenimiento, o incluso como gag cómico. Recordemos que tenía un gran sentido de lo cómico: no solo por las cosas que podía decir, sino por la forma en que las decía, y a veces casi las representaba. Incluso cuando hablaba seriamente de asuntos serios, su ceño fruncido, sus muecas de profundo disgusto, ciertos gestos y actitudes casi de marioneta, sus exclamaciones de exagerado asombro, sus solemnes declaraciones de ignorancia o incompetencia, sus pausas seguidas de una repentina subida de volumen y aceleración de la voz, despertaban a menudo la hilaridad general. Luego podía mostrar una expresión indiferente o incluso abrirse a una complacida sonrisa infantil. Algo así me impresionó, en septiembre de 1981, cuando vi por televisión a Calvino, presidente del jurado del Festival de Cine de Venecia, leyendo el acta de la entrega de premios. Algo así diría también que se percibe en ciertos momentos de la entrevista televisiva *Vent’anni al Duemila*. Una vez, en cambio, recuerdo haberle visto molesto y desconcertado: había intervenido de forma inusitadamente dura contra la propuesta de imprimir en una colección literaria el guion cinematográfico de un director italiano que detestaba, y había añadido que si eso ocurría no publicaría uno de sus libros en la misma colección. Fue una provocación, a la que Giulio Einaudi respondió con una provocación más fuerte, abandonando la reunión durante unos larguísima minutos. Calvino se sintió mortificado y le sentó fatal. Pero ese guion no se publicó.

En sus últimos años einaudianos había establecido conmigo una curiosa costumbre. A menudo, cuando se encontraba conmigo en el pasillo, además de intercambiar lacónicas impresiones sobre los acontecimientos políticos del momento o sobre alguna película, me pedía noticias de un amigo común con el que me veía y al que había perdido de vista, pero al que seguía unido por el afecto y la estima. Se informaba con sincera participación de sus asuntos, pero lo curioso era que imponía a nuestra conversación un ritmo gimnástico-militar: hacíamos repetidamente aquel pasillo casi a paso de marcha, despertando tal vez algo de curiosidad o una sonrisa en quienes nos veían. También en esto me pareció detectar un rastro de su vena cómica.

Por último, recuerdo que en octubre de 1983, cuando la crisis de la editorial Einaudi se manifestó en toda su gravedad, Calvino estaba a punto de publicar *Palomar*. También él, como todos nosotros, estaba muy preocupado; y probablemente había recibido seguridades y presiones para que dejara de lado sus perplejidades. Evidentemente, no estaba convencido: hizo una larguísima llamada telefónica desde Roma a un colega de la redacción, Francesco Ciafaloni, muy ocupado en aquellas semanas con las actividades diarias del consejo de empresa [sindical], y quiso conocer nuestra versión de los hechos y nuestras apreciaciones sobre la gravedad de la crisis, que no coincidían con las de la dirección. Entonces, aun comprendiendo que la situación era dramática, publicó su libro en Einaudi. Iba a ser el último que publicara bajo el sello del avestruz.

Para terminar, me gustaría decir algo muy obvio: los recuerdos y testimonios de quienes fueron amigos suyos o simplemente le conocieron pueden tener importancia afectiva y en parte documental; pero lo mejor para conocerle de verdad es leer sus libros y escritos. Así se lo dijo Calvino a Marco d'Eramo en una entrevista de 1979:

Yo en el fondo odio la palabra por esta generalidad, por esta aproximación... La palabra es esa cosa blanda e informe que sale de mi boca y que me produce un asco infinito. Intentar que esta palabra, que siempre es un poco pésima, se convierta en algo exacto y preciso por escrito puede ser el objetivo de toda una vida. Sobre todo cuando se ve un deterioro, cuando se vive en una sociedad en la que la palabra es cada vez más genérica, pobre. Frente a un lenguaje que va o hacia la ramplonería o hacia la abstracción, con los diversos lenguajes intelectuales que siempre se hilvanan, el esfuerzo hacia algo inalcanzable, hacia un lenguaje preciso, basta para justificar una vida.

Siena, 12 de diciembre de 1995

Traducción de Juan Francisco Reyes Montero

Italo Calvino redactor editorial

Italo Calvino publishing editor

LUCA BARANELLI

luca.baranelli@gmail.com / Exeditor (Einaudi, Loescher, Mondadori)

RESUMEN: Italo Calvino comienza a trabajar como editor en 1947. Entre 1949 y 1954 es responsable de la colección “Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria”. Más tarde colaboró con Vittorini en la colección “I Gettoni” y la revista *Menabò*, y escribió cientos de prefacios, solapas y contraportadas para libros italianos y extranjeros. En 1971 diseñó y dirigió “Centopagine”, una nueva serie de Einaudi de novelas cortas de grandes narradores de todos los tiempos y países.

Palabras clave: Italo Calvino; Trabajo editorial; Einaudi; Revistas literarias; Paratextos

Abstract: Italo Calvino began working as a publisher in 1947. Between 1949 and 1954 he was in charge of the collection “Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria”. He later collaborated with Vittorini on the collection “I Gettoni” and the review Menabò, and wrote hundreds of prefaces, flaps and back covers for Italian and foreign books. In 1971 he designed and directed “Centopagine”, a new Einaudi series of short novels by great storytellers of all times and countries.

Keywords: Italo Calvino; Editorial work; Einaudi; Literary magazines; Paratexts

Según los documentos disponibles, el primer contacto de Italo Calvino con la editorial Einaudi puede fecharse el 21 de mayo de 1942. Calvino era entonces un joven de 18 años y medio: asistía desgastado a la Facultad de Ciencias Agrarias de Turín y, como en San Remo, escribía relatos, apólogos, obras de teatro y poemas. En una carta le cuenta a su amigo Eugenio Scalfari que ha llevado “el manuscrito arrugado” de *Pazzo io o pazzi gli altri* a la editorial Einaudi. “Seguramente habrás oído hablar de ella: es una de las editoriales más destacadas de la actualidad, sobre todo en materia literaria: editora, entre otras cosas, de una ‘colección del avestruz’ en la que se publican novelas de autores jóvenes e inéditos”. Le cuenta que lo tuvieron esperando casi una hora y que salió con la promesa de que “en tres o cuatro días le haremos saber algo”. El “manuscrito arrugado” tiene una especie de portada –probablemente la primera página en blanco de un cuaderno escolar negro típico de aquellos años– en la que se leen cuatro líneas: *italo calvino / pazzo io / o pazzi gli altri / racconti*. Al pie de la portada Calvino había escrito: índice, seguido de siete títulos dispuestos en siete líneas: 1) El hombre que se encontró a sí mismo; 2) Fantasmas sin rostro; 3) La Agencia de los sueños; 4) El hechizo del planeta K; 5) El tren de los ilusos; 6) Cerebros en el armario; 7) El desierto de piedra. Sin títulos, siguen los números 8), 9) y 10).

Comienzo con tres citas breves. En una nota autobiográfica de 1960, Calvino escribe: “Desde el 45 y sobre todo desde que Pavese regresó a Turín en el 46, me había aficionado a gravitar en torno a la editorial Einaudi, para la que empecé a trabajar vendiendo libros a plazos y en la que entré como editor en el 47”. En una carta a Antonio Giolitti fechada el 17 de octubre de 1947, Pavese escribía que el “joven Calvino” había entrado “en nuestras filas”. Por último, en una carta del 26 de noviembre a Franco Venturi (agregado cultural de la embajada italiana en Moscú), Calvino escribía que “también yo he entrado a formar parte de la gran familia [Einaudi], con tareas editoriales y publicitarias”. 1947 fue, por tanto, para Calvino –que tras las dramáticas experiencias de la guerra y la Resistencia era ya un joven consciente y maduro– un año decisivo, que marcó el inicio de su relación con Einaudi en el doble papel de editor y autor. De hecho, su entrada se remonta a la primavera, cuando había comenzado una actividad editorial relativa sobre todo a un *Bollettino di informazioni culturali*, que anuncia, promueve y comenta las nuevas publicaciones de Einaudi, pero no se limita a ello: serán 16 números en total, desde el primero del 23 de abril del 47 hasta el último del 23 de marzo de 1948. En octubre se publica *Il sentiero dei nidi di ragno*, muy deseado por Pavese. Por último, el 6 de noviembre de 1947 (pero este es un dato puramente biográfico), Calvino se graduó en Turín con el profesor Federico Olivero, con una tesis sobre Joseph Conrad y una nota de 103 sobre 110.

No sé si la idea del *Bollettino*, que al parecer también circuló por las secciones del PCI, fue de Einaudi, de Pavese o del propio Calvino. Pero en aquellos folletos ciclostilados de pocas páginas mecanografiadas –cuya serie se ha recuperado en gran parte gracias a la investigación de archivo de Tommaso Munari–, el joven Calvino nunca se contentó con meros eslóganes publicitarios de sala de prensa. En el número 4 de la primavera de 1947, por ejemplo, puede leerse una breve nota anónima sobre *La línea de sombra* de Conrad, recién traducida por Einaudi: “Ha salido una de las novelas más bellas de Conrad: *La línea de sombra*. [...] La novela *Victoria* fue publicada en italiano por la editorial Speroni y el editor de *Lord Jim*, Einaudi, nos dará pronto una traducción editada por Italo Calvino, en la que será interesante ver cómo un escritor significativo de nuestra joven generación interpreta este clásico del siglo pasado”. En el mismo número firmó un artículo sobre Hemingway y el cine (y escribió a Vittorini al respecto). En el número 13 del 10 de enero de 1948, uno de los más nutridos de toda la serie, bajo el pseudónimo de Enea Traverso, describe la vida secreta de una editorial con abundante información: oficinas, tareas, colecciones, editores. Además de Giulio Einaudi y del joven técnico Oreste Molina, presenta a Cesare Pavese, Natalia Ginzburg, Felice Balbo y Paolo Serini. Hacia el final, en una especie de jocosa *mise en abyme*, leemos:

Última oficina, la de los servicios de prensa, donde Italo Calvino emerge de entre un mar de recortes del *Eco della stampa* y se declara extremadamente preocupado porque tiene que encontrar una “frase promocional” para la “faja” de un libro a punto de salir. Las “frases promocionales” son su obsesión, confiesa: cada vez que se le ocurre la idea de una novela, piensa primero en la “frase promocional” que podría encajar y la idea se le escapa.

En mayo de 1948, Calvino abandonó Einaudi y se trasladó a *l'Unità* de Turín para sustituir a Raf Vallone al frente de la página cultural. (Por cierto, creo que esta experiencia periodística, en la que la claridad, la síntesis y la rapidez eran requisitos esenciales, benefició también a su labor editorial). En septiembre de 1949 regresó definitivamente a la editorial, donde fue contratado el 5 de abril de 1950, y empezó a trabajar en la “Piccola biblioteca scientifico-letteraria”, una colección económica en la que Einaudi confiaba mucho: además de relacionarse con autores y traductores y de llevar a cabo las actividades estrictamente editoriales de revisión y puesta a punto de los libros, escribió para la serie literaria (de color gris) algunas decenas de “fichas bibliográficas” y presentaciones anónimas que él llamaba “Notas prologales”. Se trata de textos que acompañan una nueva traducción de las tragedias y las comedias de Shakespeare; obras de Pushkin, Dickens, Conrad, Kipling, Zola, Brecht; pero también de autores ya casi olvidados como Renata Viganò, Francesco Jovine, Silvio Micheli, Vera Panova. Para cada autor y cada libro, el joven editor Calvino encuentra siempre la medida, el tono y las palabras adecuadas. Valga como ejemplo la nota introductoria de *Eugenio Oneguín* (1950):

[...] el personaje más novedoso e importante es quizá Tatiana: por primera vez en la literatura moderna, un personaje femenino afirma su libertad no en el abandono a la pasión, sino en la construcción de una voluntad moral. Sincera y orgullosa de sus sentimientos, revela su amor por Eugenio sin falsa vergüenza; y si, como mujer casada, rechaza el camino del adulterio, no es por obediencia a las conveniencias, sino porque la voluntad y la elección de una mujer no deben estar a merced de los caprichos de un hombre. Los grandes personajes femeninos de Tolstói son hijos de esta criatura pushkiniana; el personaje de Tatiana, según Dostoievski, responde admirablemente al espíritu del pueblo ruso.

Tras el suicidio de Pavese –del que Calvino editará una colección de ensayos centrados en la literatura norteamericana en 1951 y el diario en 1952–, sus tareas y responsabilidades editoriales aumentaron enormemente. En la primera mitad de los años cincuenta, la cantidad de trabajo que realiza en la redacción es asombrosa y revela la confianza incondicional que Giulio Einaudi deposita en él. Colabora estrechamente con Elio Vittorini en el lanzamiento y la gestión de la colección “I gettoni”; escribe cientos y cientos, quizá miles de cartas a autores y aspirantes a autores, encontrando siempre un argumento, una frase, una palabra, un adjetivo para animar, alentar, corregir, dirigirse, rechazar; de 1952 a 1959 dirige el *Notiziario Einaudi*, que retoma en elegantes números impresos la función del *Bollettino* de los años cuarenta. En el *Notiziario* Calvino puso en práctica, junto a su talento editorial, habilidades y conocimientos adquiridos en el trabajo periodístico. “Sometido al ritmo febril de la producción industrial que rige y moldea hasta el final nuestros pensamientos” (como escribió en una carta de 1954 a Domenico Rea), preparó cientos de paratextos caracterizados por su claridad, sencillez y elegancia. En los años cincuenta y sesenta, además de innumerables fichas bibliográficas, escribe –siempre de forma anónima, pero casi siempre reconocible– innumerables contraportadas y sobrecubiertas para autores italianos y extranjeros: Carlo Levi, Natalia Ginzburg, Primo Levi, Fenoglio, Lalla Romano, Rigoni Stern, Bassani, Cassola, Quarantotti Gambini, Ortese, Sciascia, Vittorini, Marcello Venturi; Duras, Queneau, Bellow, Malamud, Hemingway, Styron, Robbe-Grillet, Cortázar y muchos más. Sigue paso a paso, corrige, anima

y presenta a autores como Raffaello Brignetti, Luigi Davì, Lucio Mastronardi, Fortunato Seminara.

Cito algunos extractos de cartas a los autores de Einaudi:

9 de febrero de 1953

Querida Lalla [Romano]:

Mira, Vittorini tiene que hacer el texto para la “solapa” de tu libro [*Maria*]. [...] Tiene cierta pereza con este trabajo y siempre encuentra excusas para aplazarlo: por ejemplo, que no tiene los datos bibliográficos de los autores. Hay que telefonarle, darle los datos, volver a telefonarle para apremiarle; volver a darle los datos, que entretanto habrá perdido; en un momento dado te dirá que ya lo ha escrito todo y me lo ha enviado; no será verdad, porque suele decir mentiras; hay que decirle que quieres leerlo; te dirá que no tiene copias; hay que insistir hasta que realmente se decida a hacerlo. Es un procedimiento que hay que seguir siempre, y puedes ahorrarte fácilmente algunos problemas llamándole por teléfono desde Milán, también por tu propio interés.

Adiós.

21 de mayo de 1953

Estimada Anna Maria [Ortese]:

Dentro de unos días tendrás las pruebas de su libro [*Il mare non bagna Napoli*]. Alégrate: ha escrito un libro precioso, tendría que reír y cantar todo el día, ¡por lo menos durante un año! Si no, ¿para qué escribir libros bonitos?

11 de junio de 1953

Querido Brignetti:

Deja inmediatamente de ser periodista, un oficio incompatible con el de escritor; [...] puedes ser redactor, reportero, pero nunca corresponsal o, en todo caso, un oficio para el que haya que escribir artículos; el periodismo es un oficio de enorme importancia social y que requiere aptitudes excepcionales, pero no se puede cultivar junto a la literatura, porque no se puede utilizar al mismo tiempo la misma herramienta: el lenguaje, la escritura, de dos maneras completamente distintas.

Pero aún más importante es que dejes de viajar inmediatamente: viajar no sirve absolutamente para nada, salvo para divertirte e impedirte escribir. [...]

Te lo dice alguien que viaja y es periodista a menudo y gustosamente; que, de hecho, no podría vivir sin, de vez en cuando, viajar y ser periodista; pero que no podría escribir una línea si no se prohibiera a sí mismo durante buena parte del año viajar y ser periodista.

4 de julio de 1953

Estimado Rigoni Stern:

Su carta del 22 de junio [...] nos llenó de remordimiento por no haberle informado del gran éxito de su libro [*Il sergente nella neve*].

Estamos acostumbrados a tratar con autores muy vanidosos, suscriptores del *Eco della Stampa* y que no se pierden una sílaba de lo que se dice y escribe en toda Italia, y acostumbrados a acosar a críticos y reseñistas para que hablen de ellos; y su caso, el de usted, tan modesto y recluso, logrando un éxito tan espontáneo es realmente un caso nuevo y reconfortante.

Pero, ¿cómo? ¿No sabe usted que es el escritor del momento? ¿El hombre más discutido, ensalzado, celebrado en todos los periódicos italianos? [...] ¿Y que el suyo es un libro que tiene éxito en todos los estratos del público?

[...]

El entusiasmo con el que la editorial se ha movilizado para el lanzamiento de su libro no ha ido acompañado, por desgracia, de un celo igual por parte de nuestras oficinas administrativas; y el hecho de que usted no haya recibido aún el anticipo es verdaderamente una vergüenza para esas oficinas. Hemos tomado medidas para instar, incluso exigir, que se le haga justicia.

[...]

Con los más cordiales saludos también de Giulio Einaudi,
Italo Calvino

8 de octubre de 1954

Querido Carocci,

Te adjunto un escrito de un maestro de escuela primaria de Racalmuto (Agrigento) que me parece muy impresionante e interesante para *Nuovi Argomenti*.

El autor, Leonardo Sciascia, maestro de primaria, es un joven de letras muy inteligente que dirige allí una pequeña revista muy cuidada (*Galleria*) y algunas ediciones de poesía.

A veces su papel editorial se convierte en paraautor, como en el caso de la *Storia della Resistenza italiana* de Roberto Battaglia, de 1953, para la que se documenta una intensa colaboración. Incluso para el *Diario partigiano* de Ada Gobetti de 1956 Calvino escribió una nota de editor sin firmarla. En 1955, para el *Catalogo generale delle edizioni Einaudi dalla fondazione della Casa editrice al 1° gennaio 1956*, escribió la presentación de algunas colecciones (Narratori stranieri tradotti, Coralli, Supercoralli y Narratori contemporanei, Pbs-l, Italia mia) y la mayoría de las breves leyendas que acompañan a cada libro.

En 1959-60 Calvino realizó un viaje de seis meses a Estados Unidos. En un diario americano en forma de cartas a la editorial, describe detalladamente el organigrama y el funcionamiento de Random House. Aunque no hace de ojeador en el sentido estricto de la palabra, señala los intentos de encontrar un ojeador que no sea puramente comercial y los costes de la búsqueda; señala a “los jóvenes escritores americanos más importantes”: entre ellos, Philip Roth, Bernard Malamud, Grace Paley, James Purdy. También encontró tiempo para contribuir al proyecto de una nueva colección: *Appunti per una collana di ricerca morale*.

Cuando la experiencia de I gettoni terminó en 1959, ese mismo año, junto con Vittorini, diseñó, lanzó y dirigió “la maqueta de literatura”, mitad revista de discusión literaria, mitad espacio para textos narrativos y poéticos.

Durante los años sesenta y setenta, su papel editorial, liberado ya de rígidas obligaciones corporativas, se hizo más libre y autónomo. Sin rehuir nunca los casos de necesidad y las peticiones de amigos escritores –en enero de 1964, mientras partía hacia Cuba, donde iba a casarse, escribió las revisiones de *Dietro la porta* solicitadas por Bassani–, Calvino podía ahora elegir autores y libros a los que dedicar su atención: en 1962 publicó las *Poesías* de Pavese, y en 1966 realizó una edición de sus *Cartas* con Lorenzo Mondo. En los años setenta, sus presentaciones, introducciones y solapas eran relativamente escasas y casi siempre firmadas: Cortázar, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Fausto Melotti, Giulio Paolini, Fellini, Ovidio, Plinio, Renzo Rosso, etc.

En 1968-69 Calvino trabajó intensamente en un libro escolar hoy olvidado e imposible de encontrar. Para Zanichelli firmó con G.B. Salinari *La Lettura*, una antología en 3 volúmenes para la escuela secundaria. Ayudado por algunos profesores y por un excelente editor interno, Gianni Sofri, Calvino dedicó imaginación, tiempo y un gran esfuerzo a esta empresa. Clasifica y describe los géneros literarios (La fábula, El cuento, El relato, La novela, Aventuras de ciencia ficción); selecciona y presenta la mayoría de los textos en prosa, incluidas algunas

novelas clásicas (*Don Quijote*, *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Las confesiones de un italiano*, *La isla del tesoro*); inventa y redacta personalmente las secciones “El sentido del cómico”, y sobre todo la –muy original– “Observar y describir”; revisa meticulosamente las notas de sus colaboradores; transcribe al italiano moderno textos breves del *Novellino* y de Leonardo. En algunos casos, finalmente, traduce y anota él mismo: 28 versos de Lucrecio, un pasaje de Ruskin sobre cómo dibujar nubes, tres “objetos” de Ponge. Sobre los criterios de anotación de los textos de *La Lettura*, he aquí lo que escribió el 5 de noviembre de 1968 a Sofri:

Nunca había visto una antología con tantas anotaciones. Asustamos a los niños y a los profesores. Me parece que muchas de estas notas son inútiles porque explican las palabras más comunes (incluso *pala*) o repiten el texto casi con las mismas palabras; y en otros casos son mucho más complicadas que el texto, causan confusión.

Por ejemplo, una nota como esta (Meneghello, 9):

stadera (‘romana’): balanza en la que el peso del objeto se equilibra mediante un método que tiene en cuenta las leyes mecánicas fundamentales.

No solo dificulta una palabra que forma parte del lenguaje cotidiano y de la experiencia popular, sino que es antieducativa porque sustituye un término preciso por conceptos vagos que no significan nada. Si de verdad se quiere poner una nota a *stadera*, dígase: balanza como la que usan los verduleros en el mercado.

Para dar una idea de su estilo de trabajo, reproduzco íntegramente el breve texto que escribí para la sección *Observar y describir*; y la introducción general a la sección *Novela*.

En las antologías escolares suelen abundar los pasajes descriptivos sobre las estaciones del año, los paisajes y los cuadros de la vida campestre. En esta primera pequeña selección de piezas descriptivas (como en la que seguirá en el tercer volumen), se han evitado los viejos temas que huelen a convencional, y en su lugar se han preferido piezas en las que la descripción plantea cada vez un problema a resolver. Y ello a pesar de partir de descripciones de experiencias cotidianas: en efecto, son precisamente las cosas más sencillas las más difíciles de representar por escrito. Hemos buscado a autores que tengan una relación especial con los objetos, con las obras; y no porque la lectura de estas páginas baste para explicarnos cómo se hace una cosa determinada, cómo se realiza una obra determinada, sino porque nos muestran cómo el deseo de saber encuentra en la escritura una forma de realizarse esclareciendo sensaciones, impresiones, ideas. Describir es intentar aproximaciones que siempre nos acercan un poco más a lo que queremos decir y, al mismo tiempo, siempre nos dejan un poco insatisfechos, de modo que debemos volver continuamente a observar y buscar cómo expresar mejor lo que hemos observado. Es en este esfuerzo, en estos pasos sucesivos que damos hacia la exactitud, donde reside la verdadera lección que podemos aprender de estas páginas.

La Lettura, 1, Zanichelli, Bolonia 1969, p. 364.

Una novela es una narración que se distingue del cuento y del relato no solo por su extensión (una novela ocupa un libro entero y a veces varios volúmenes), sino también por la vastedad de su contenido, por la representación del mundo que de ella se desprende, el espectáculo de la vida humana en sus múltiples casos. Toda novela (toda verdadera gran novela) tiende a dar una explicación global del mundo (de la vida humana, de la sociedad, de la historia), no a enunciarla teóricamente (porque entonces sería un libro de filosofía), sino a representarla en los hechos narrados y en la forma de narrarlos. En las novelas, los personajes y los hechos son casi siempre ficticios, pero a menudo se representan países y ambientes que el autor ha conocido en la realidad, épocas y acontecimientos históricos que el autor ha vivido. (En la “novela histórica”, el autor reconstruye una época remota a través de los libros, y a veces los personajes históricos se mezclan con los imaginarios). Estas pocas indicaciones generales no

bastan para definir un género como la novela, que ha cambiado muchas veces de forma y contenido a lo largo de los siglos. Por ejemplo, el tipo de novela más practicado en los siglos XVIII y XIX (pero que casi ha desaparecido en la actualidad) es el que narra la vida de un personaje desde su nacimiento hasta su muerte. Otro tipo de novela muy popular en el siglo XIX y también en nuestro siglo es la historia de una familia, seguida quizá a través de varias generaciones. Uno de los grandes temas de la novela es la lucha del hombre con la naturaleza. El primer gran libro sobre este tema en el siglo XVIII fue el *Robinson Crusoe* del inglés Daniel Defoe; abrió una tradición de novelas de aventuras, de mar, de escenarios exóticos, que continúa hasta nuestros días. La novela social, en cambio, explora la realidad secreta de nuestro entorno más cercano, la vida de las distintas clases de la sociedad, en particular de las más desfavorecidas, denunciando dramáticamente sus condiciones: es un tipo de novela que nace en el siglo XIX. No todas las novelas son “realistas” (es decir, tratan de representar su propio tiempo en sus aspectos típicos a través de casos y personajes que podrían ser ciertos): hay novelas fantásticas, satíricas, grotescas, que también dicen algo sobre su propio tiempo, pero partiendo de claves irónicas y paradójicas; la obra maestra de este tipo es, en la Inglaterra del siglo XVIII, el *Gulliver* de Swift.

En nuestro siglo, no solo el contenido de la novela tiende a cambiar, sino también la forma: se escriben novelas que relatan, hora por hora, un día corriente de un hombre corriente, novelas que intentan recuperar todos los recuerdos, incluso los más pequeños, de una vida humana; se intenta representar el flujo de pensamientos, o el paso del tiempo, o al escritor mientras escribe su propia novela; se hacen parodias (nuevas versiones en clave irónica) de tipos de novelas del pasado. Es en esta inagotable riqueza de formas donde vive la novela. Y no desde hoy. De hecho, puede decirse que todas las vías de la novela moderna ya se habían abierto entre los siglos XVII y XVIII, en una época que va desde el *Quijote* del español Cervantes hasta el *Tristram Shandy* del inglés Sterne.

La Lettura, 2, Zanichelli, pp. 747-48

Al final, el trabajo de diseño y edición que dedicó a *La Lettura* no sería inferior, en cantidad y calidad, a sus más intensos esfuerzos editoriales de los años cincuenta.

En la misma época, dentro del clima político y cultural del 68 francés e italiano, Calvino proyectó una antología del utópico Fourier. Leyó, estudió y eligió cuidadosamente los textos, comprobó y revisó la traducción, y escribió una larga introducción titulada *L'ordinatore dei desideri*: el libro se publicará en 1971 con el título *Teoria dei Quattro Movimenti. Il Nuovo Mondo Amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*. Es a su manera una contribución –quizá demasiado excéntrica y refinada para aquella convulsa temporada de descubrimientos y reproposiciones teóricas– a los debates sobre la renovación de la sociedad a raíz del movimiento del 68.

En 1971, Calvino diseñó, dirigió y firmó “Centopagine”, una nueva colección de Einaudi de grandes narradores de todos los tiempos y de todos los países, presentados no en sus obras monumentales, no en novelas de vasto alcance, sino en textos pertenecientes a un género no menos ilustre y en absoluto menor: la “novela corta” o el “cuento largo”. [...] Como toda colección de clásicos de la novela, el siglo XIX seguirá siendo una mina inagotable, un siglo XIX (y un principio de siglo XX) revisitado con nuestros ojos actuales tanto en las obras maestras consagradas como en las perspectivas que abre a nuestras exploraciones. [...] La primera tanda de volúmenes es en sí misma representativa de este enfoque y de su dosificación interna: junto a textos que ya eran caballos de batalla de la antigua Universale Einaudi como *La sonata a Kreutzer* de Tolstói y *Noches blancas* de Dostoievski, nuevas traducciones de clásicos de la novela corta como Pierre y Jean de Maupassant y *Daisy Miller* de Henry James, una joya del romanticismo alemán que es uno de los libros más hilarantes y frescos jamás escritos: *De la vida de un tunante* de Eichendorff, y un redescubrimiento italiano del siglo XIX, *Fosca*, de Iginio Ugo Tarchetti.

“Centopagine” publicaría los dos últimos títulos en 1985, año de la muerte de Calvino. Sería su aventura editorial más duradera y personal: para muchos de los 77 volúmenes publicados, escribiría notas introductorias o portadas (Maupassant, James, De Amicis, Mark Twain, Balzac, Stevenson, Tolstói, Leskov, Chéjov, Stendhal, Flaubert, Sterne, Boine y muchos otros).

A principios de los años ochenta, Calvino se hizo cargo de dos libros de Raymond Queneau, un escritor enciclopédico francés muy querido por él, cuyas *Flores azules* había traducido admirablemente en 1967. Eligió los textos y escribió la introducción a *Signos, figuras y letras* (1981), una colección de ensayos sobre temas variados; y, sobre todo, siguió de cerca la obra del poeta Sergio Solmi –a quien había elegido como traductor de la *Pequeña cosmogonía portátil*– y la enriqueció con su propia *Pequeña guía a la Pequeña cosmogonía* (1982).

En 1982, Rizzoli publicó la amplia antología *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*. También en este caso, la elección de los textos y la organización del volumen en siete secciones es completamente suya: Relatos fantásticos, Relatos obsesivos, Relatos de terror, Entre la autobiografía y la invención, El amor y la nada, Pequeños tratados, Palabras y escritura. Explica inclusiones y exclusiones, y justifica sus predilecciones, en una nota final de gran empatía crítica titulada *L'esattezza e il caso*, en la que se describe la presencia insomne de Landolfi en San Remo, entre el Casino y un hotel, en esta página memorable:

Antologando a Landolfi, es decir, escudriñando las colecciones que publicó a lo largo de más de cuarenta años –una decena de volúmenes que reúnen piezas de diverso carácter y valor–, es natural privilegiar los relatos propiamente dichos, las composiciones más logradas, las pruebas de virtuosismo animadas por un intento de perfección, frente a las páginas que responden más a los humores y tics del momento, cuando no sobre todo a la intención de parecer provocadoras o decepcionantes. Pero pronto uno se da cuenta de que una elección verdaderamente representativa debe tener en cuenta ambas disposiciones. Y que si se descartan los textos más faltos de forma, es justo descartar también los que están demasiado “bien hechos” y acabados. Por esta razón, acabé excluyendo alguno de los relatos más elogiados por la crítica, como *La muta*; de hecho, las tres piezas del volumen *Tre racconti*, que clasifiqué en la categoría de obras narrativas más amplias (“relatos largos” o “novelas cortas”, entre las que mi preferencia se inclina por *Racconto d'autunno*), pueden antologarse como libros completos en sí mismos, para tomar o dejar.

El “verdadero Landolfi” que propone este volumen es el que prefiere dejar algo sin resolver en la obra, un margen de sombra y riesgo: el Landolfi que dilapida sus apuestas de un tirón o las retira bruscamente de la mesa con el gesto alucinado de un jugador.

El jugador –casi siempre en primera persona, y a veces en tercera– es el protagonista más frecuente de sus relatos y meditaciones, a los que sirven cada vez más de telón de fondo las ciudades que albergan los casinos –especialmente la que para mí se identificaba con mis raíces familiares y todos mis recuerdos de infancia y juventud, y para él no solo con la pasión devoradora de toda su vida, sino también con la llegada de su madurez al nuevo papel de padre de familia. Recuerdos muy diferentes nos unían a las mismas rutas, a los mismos colores de estaciones y paisajes. El relato de sus primeras expediciones juveniles a San Remo (que no encuentro entre los que escribió; pero de algunos de sus relatos orales conservo la prueba, el corte, el estilo como de una página escrita) contemplaba la llegada en tren, las maletas dejadas a toda prisa en el hotel, la carrera hacia las salas de juego, las horas de la tarde y de la noche pasadas sin aliento en la ruleta o en el *chemin-de-fer*, hasta que –creo que a las cinco de la mañana– los *croupiers* cerraban la banca y los últimos perseguidores infatigables de una vaga venganza se veían obligados a marcharse. Volvió entonces al hotel, que era el que estaba (el *Europa e Pace*, creo) justo enfrente del Casino; insomne, miró por la ventana; a la luz del amanecer reconoció las ventanas de la habitación que acababa de dejar; las ventanas estaban abiertas para cambiar el aire saturado de humo y pudo ver a las mujeres de la limpieza ocupadas con aspiradores y abrillantadores alrededor de las mesas; mentalmente les instó a que se dieran prisa, porque tenía que volver a su asiento lo antes posible; no podía apartar los ojos de allí, contando las horas que faltaban para que se reabriera el juego.

“L’esattezza e il caso” (Nota de IC), en *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, Rizzoli, Milán 1982, pp. 418-19.

La última obra concebida y editada por Calvino es la Oscar *Racconti fantastici dell’Ottocento*. La idea se le ocurrió a raíz de una consulta solicitada para una miniserie televisiva de la RAI en 6 episodios titulada *I giochi del diavolo. Storie fantastiche dell’Ottocento* filmada en 1979 y emitida en 1981. Para la obra Oscar Mondadori publicada en 1983, Calvino escribió una introducción y añadió otros veinte cuentos, cada uno precedido de una breve introducción: el primer volumen estaba dedicado a *Lo fantástico visionario*, el segundo a *Lo fantástico cotidiano*.

Concluyo como empecé, con dos citas del autor, una de 1984, la otra de 1980, que resumen perfectamente el sentido de su labor editorial:

...en ese período posterior a la Liberación, que para mí corresponde a un segundo nacimiento, empecé a hacer algunos pequeños trabajos para Einaudi, sobre todo textos publicitarios, artículos para distribuir a periódicos provinciales para anunciar libros que salían, fichas de lectura de libros extranjeros o manuscritos italianos. Fue entonces cuando me di cuenta de que mi entorno de trabajo solo podía estar en la edición, en una editorial de vanguardia, entre gente de opiniones políticas diferentes con discusiones muy acaloradas, pero todos muy amigos entre sí. Me decía: sea escritor o no, tendré un trabajo que me apasiona y estaré con gente que me interesa. El equilibrio que había estado buscando hasta entonces entre una profesión práctica y la literatura lo encontré en un lugar que estaba bastante cerca de la literatura pero que no se identificaba con ella, como la casa Einaudi, que publicaba libros de literatura, pero sobre todo de historia, política, economía, ciencia, y me daba la impresión de estar en el centro de muchas cosas. [...]

Así pues, mi vida durante unos quince años fue la de un editor, y en todo ese tiempo dediqué mucho más tiempo a los libros de los demás que a los míos propios. Había conseguido a fin de cuentas interponer una pantalla entre mi vocación de escritor y yo, aunque aparentemente me encontraba en la situación más favorable.

“Nota autobiografica”, *Gran Bazaar*, 10, septiembre-octubre 1980, p. 133.

Trabajando en una editorial, dedicaba más tiempo a los libros de los demás que a los míos. No me arrepiento: todo lo que sirve al conjunto de una convivencia civil es energía bien empleada.

“Testimonianza autobiografica”, en Felice Froio, *Dietro il successo. Ricordi e testimonianze di alcuni protagonisti del nostro tempo: quale segreto dietro il loro successo?*, SugarCo, Milán 1984, pp. 53-66.

Traducción de Juan Francisco Reyes Montero

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: Alcmán, 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 esclavos, Ettore el pio defensor de la patria, Ulises modelo de virtudes mercantiles” (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 Cimbri 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.
- Supplemento 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>

El mar en un embudo: Italo Calvino y Latinoamérica

The sea in a funnel: Italo Calvino and Latin America

FRANCESCO LUTI

francescoluti@ub.edu / Universitat de Barcelona

RESUMEN: El presente estudio investiga algunos aspectos del amplio vínculo que Italo Calvino estableció con Latinoamérica. Como asesor de la editorial Einaudi, ya desde mediados de los años cincuenta, el autor italiano tendió un puente entre las dos orillas que favoreció la recepción y la difusión de la literatura latinoamericana en Italia. El análisis de documentos de primera mano (entre los cuales se encuentran cartas de los archivos de Einaudi y Seix-Barral) sirven para aportar las piezas necesarias para componer el mosaico Calvino-Latinoamérica. El artículo, además, se propone integrar cuestiones apenas esbozadas o incluso nunca tratadas sobre Calvino en relación con el universo latinoamericano: se revelan detalles de títulos que se produjeron gracias a su labor de mediación, y aprovechamos para recordar su amistad con algunos autores, así como otros que no llegó a conocer, pero a los que él consideraba imprescindible leer. Finalmente cabe mencionar algunos puntos de unión con escritores que vieron en Calvino un referente para la literatura del siglo XXI.

Palabras clave: Italo Calvino; Literatura latinoamericana; Julio Cortázar; Juan Carlos Onetti; João Guimarães Rosa

Abstract: This study investigates some aspects of the broad link that Italo Calvino established with Latin America. As an advisor to the Einaudi publishing house, as early as the mid-1950s, the Italian author built a bridge between the two shores that favored the reception and dissemination of Latin American literature in Italy. The analysis of first-hand documents (including letters from the archives of Einaudi and Seix-Barral) serves to provide the necessary pieces to compose the Calvino-Latin American mosaic. The article also aims to integrate issues that have been barely sketched or even never treated about Calvino in relation to the Latin American universe: details of titles that were produced thanks to his mediation work are revealed, and we take the opportunity to recall his friendship with some authors, as well as others he did not get to know, but whom he considered essential to read. Finally, it is worth mentioning some points of union with writers who saw in Calvino a reference for the literature of the 21st century.

Keywords: Italo Calvino; Latin American Literature; Julio Cortázar; Juan Carlos Onetti; João Guimarães Rosa

Recibido: 8 septiembre 2023 / aceptado: 14 octubre 2023 / publicado: 31 diciembre 2023

1. EL ABANICO LATINOAMERICANO

La poesia è sempre stata questo: far passare il mare in un imbuto.
(Calvino, *L'Europa letteraria*, 1961)

El motivo de este estudio es que no se ha producido todavía un análisis, ni que sea breve, que vincule Italo Calvino (1923-1985) *a tutto tondo* con Latinoamérica a partir de sus primeras experiencias en el campo literario. El objetivo es trazar un cuadro general, e integrarlo con documentos e informaciones de primera mano que atestigüen en qué grado fue determinante su aportación como receptor y difusor de autores latinoamericanos. Desde 1946, el más universal de los escritores italianos del siglo XX compaginó el oficio de autor con el trabajo de asesor para la editorial Einaudi y con el de articulista, acercándose al arte, a la historia, a la ciencia, a la antropología y, sobre todo, a la literatura del continente¹. Sea como sea, el primer lazo con Latinoamérica es su lugar natal: la aldea de Santiago de Las Vegas, en Cuba, donde sus padres, en 1923 (año en que nació) habían fundado la Estación Experimental Agronómica y la Escuela de las Maestranzas Agrícolas de la Cuba Cane Sugar Corporation. Mario Calvino y Evelina Mameli le bautizaron con el nombre de Italo en homenaje a la lejana tierra de origen.

Que en 2023 se cumplan, pues, cien años de su nacimiento es una efeméride que impele a esta investigación a reivindicar el rol crucial que, ya desde la inmediata posguerra, Calvino desarrolló entre Italia y Latinoamérica. Artículos, cartas, notas, informes de lectura, solapas de libros (de las cuales era un experto) refuerzan ese papel. Uno de los momentos más decisivos fue cuando entró en contacto con Carlos Barral y, empujado por el joven poeta y editor, Calvino se convirtió en enlace entre las dos orillas. Si bien es cierto que ya se ha escrito sobre su faceta como lector, para Einaudi, de literatura latinoamericana en los años setenta, se ha hecho sin evidenciar el mérito de Barral, figura clave para incrementar la sección en español del catálogo Einaudi. Hay que especificar que en aquel catálogo, ya a partir de la posguerra, se aunaba en una única colección “Letteratura spagnola e iberoamericana”, al igual que la brasileña se incluía en la portuguesa.

Desde sus comienzos, los intereses de Calvino fueron eclécticos y se bifurcaron en distintos caminos de la cultura y del arte. Un ejemplo son los artículos que tratan de México, país que tuvo la oportunidad de visitar², y sobre el emperador azteca Moctezuma II. Con Octavio Paz mantuvo siempre una relación de cordialidad; se encontraron por última vez en 1982, en Roma, en casa del mismo Calvino. Dos años más tarde, por el setenta cumpleaños de Paz, Calvino recordaría la aportación del poeta y ensayista (Calvino, 1984c). Entre sus amistades en el mundo del arte estaba el chileno Sebastián Matta, que vivió parte de su vida en Europa. Matta le inspiró el trasfondo de las *Cosmicómicas*³, y más de una vez escribió sobre él⁴. También tuvo amistad, más epistolar que personal, con Ángel Rama, a quien conoció en su viaje cubano de 1964, invitado para integrar el jurado del Premio Casa de Las Américas. Entre sus tareas de aquella ocasión, Calvino firmó la motivación del galardón que se otorgaría al mexicano Jorge Ibergüengoitia por *Los relámpagos de agosto*, cuya edición italiana saldría en 1973

¹ El 3 de noviembre de aquel año escribió sobre el narrador ecuatoriano Jorge Icaza en *L'Unità* en un texto titulado: “I ‘meticci’ di Icaza”.

² En 1974 escribe “I potenti della terra” para *Il Corriere della Sera*. En los libros póstumos de Calvino (1986; 1990) *Sotto il sole giaguaro* (en la sección “La forma del tempo”) y *Collezione di sabbia*, se encuentran tres textos dedicados a México.

³ “*Le Cosmicomiche* – escribe en una nota del 4 de noviembre de 1964 en *Il Caffè*– “hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i comics di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta...”

⁴ “Per Sebastian Matta”. En *Matta*, editado por Achille Bonito Oliva, p. sin n., Roma: Galleria L'Attico Esse Arte. Hoy en Calvino (1995a, vol. I, pp. 1964-1966).

acompañada de una nota suya. En contacto con los miembros de la Casa, pocos días después de la muerte de Ernesto Che Guevara, Calvino (1968a) escribió un recuerdo del encuentro que tuvieron.

Entre los autores-amigos se encuentran Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. La introducción a *Porfiria*, que reúne relatos de Ocampo, resulta la más larga dedicada a latinoamericanos. Calvino presenta al lector italiano una escritora cuya mirada “percorre nella precisa nitidezza di contorni della sua superficie –persone voci oggetti inconfondibili come li conosciamo da sempre– e che subito attraversa rivelando lo spalancarsi d’uno spessore di tenebre sconfinato” (Calvino, 1973)⁵. Habla de una escritura del silencio, donde los personajes callan a menudo y donde las palabras no aportan luz, sino oscuridad. Además de cuestiones sobre publicaciones, las cartas entre Calvino y Ocampo confirman una amistad que se prolongó con el tiempo.

Sin embargo, el vínculo más íntimo de Calvino con Latinoamérica es con Esther Judith Singer, apodada Chichita⁶, con quien se casó durante el viaje a Cuba. Gracias a esa mujer culta y cosmopolita, Calvino amplió el conocimiento de autores latinoamericanos, animándose a descubrir y frecuentar también a otros. En el ámbito familiar empezó a hablar el español.

En una entrevista para la televisión española en 1979, desde su apartamento parisino, expresándose en un castellano con acento argentino, Calvino indica sus lecturas en aquella lengua: “Cervantes y Quevedo, por primeros. Los poetas como Salinas, Hernández, Jiménez, toda la generación de estos. Salinas fue también un cuentista. Escribió un libro de cuentos que son extraordinarios. Como novelistas descubrí a Pérez Galdós, algunas novelas son muy buenas. Del otro lado del Atlántico, Borges naturalmente, Juan Rulfo, la poesía de Rubén Darío...”⁷. Repasa su experiencia como lector y desvela su biblioteca personal⁸. En las muchas entrevistas concedidas por Calvino a distintos medios de comunicación de Latinoamérica desde 1962, se hallan nombres, títulos y temas que, a lo largo de sus etapas de autor y lector, le interesaba resaltar. Las últimas aparecen en revistas y periódicos argentinos en la primavera de 1984, cuando viaja a Buenos Aires, invitado a la Feria Internacional (Calvino, 1995a, vol. II, pp. 1846-1860)⁹ acompañado por Chichita, para visitar por vez primera el país “in un momento così importante di riacquistata libertà e di intensa ripresa della vita culturale” (Calvino, 2000, p. 1515).

2. BORGES Y NERUDA HABLAN ITALIANO. A principios de los años cincuenta en Italia no existían colecciones de poesía ni de narrativa que ofrecieran una visión en conjunto de la producción escritural de un continente que, en lo literario, se consideraba todavía bajo la influencia de los colonizadores¹⁰. En 1952 Einaudi se activó para publicar algunos relatos de Jorge Luis Borges, aún inédito en italiano, tanto en calidad de prosista como de ensayista. Unos pocos poemas habían aparecido en una revista y en dos antologías de poetas argentinos, traducidos por inmigrantes italianos en 1927, 1936 y 1937 (Gavagnin, 2018, pp. 61-76). La elección de Borges se tomó en la mesa oval de las reuniones editoriales, el 12 de noviembre de

⁵ Del 14 de enero de 1968, el artículo “Silvina Ocampo nel ‘Diario di Porfiria’” (Calvino, 1968b).

⁶ “Esther Singer, la mujer de Calvino, es una gran amiga nuestra, y sabe todo lo que se puede saber sobre literatura moderna” (Cortázar, 2000, p. 677).

⁷ Agradecemos RTVE España para facilitarnos la grabación de la entrevista emitida el 11 de enero de 1979.

⁸ En sus estanterías, entre otros, libros sobre las civilizaciones de Centroamérica y Sudamérica (aztecas, maya, incas; indios) o países como Paraguay, Colombia, México (Di Nicola, 2013, p. 286).

⁹ En *Nuovi quaderni italiani*, 10, Istituto italiano di cultura di Buenos Aires, 1984.

¹⁰ Tras el Premio Nobel a Gabriela Mistral, ya en 1945 Mondadori se propone traducir su obra completa, pero la edición no verá la luz (Carini, 2015, p. 330). Por lo que refiere a la narrativa, apenas unos nombres se asomaron a caballo entre cuarenta y cincuenta: Amado, Icaza, Magdaleno, Revueltas.

1952, alrededor de la cual estaba sentado Calvino. Se habló de Borges como de un futuro clásico comparable a Kafka y a Chesterton (Munari, 2014, p. 478), y se encargó la traducción a Franco Lucentini, quien lo tradujo de la versión francesa. El texto entró a formar parte de “I gettoni”, colección dirigida por Elio Vittorini que presentaba italianos (mayoritariamente jóvenes) y extranjeros. Tras el éxito obtenido en Francia con la publicación de *Fictions* en 1951, en la colección “La Croix du Sud” (gracias a la amistad de Einaudi con Gallimard) la edición italiana de *Ficciones* la publicó Einaudi en 1955, aunque con un título diferente: *La biblioteca di Babele*¹¹. En la solapa de la cubierta de 1955 se dice que Borges es quizás el escritor más alucinado y grotesco después de Kafka. En las ediciones posteriores, se regresaría al título original, pasándose a llamarse *Finzioni*. Calvino siguió de cerca el desarrollo de la edición, quizás porque se trataba de su primer encargo explícito con relación a las letras latinoamericanas.

En el mundo académico y de la crítica literaria se ha documentado su deuda con Borges e investigado las convergencias entre ambos. En más de una ocasión Calvino reiteró hasta qué punto Borges fue para él una referencia¹². En *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, obra póstuma en donde Calvino indicaba los valores literarios a preservar pensando en una literatura futura, Borges es de los nombres más citados. Sin embargo, hay guiños repartidos en varios títulos de Calvino.

Durante el bienio de permanencia en Italia, en enero de 1951, Pablo Neruda visitó la editorial Einaudi y la redacción de *L'Unità* para agradecer el apoyo recibido de artistas e intelectuales, entre los cuales estaban Alberto Moravia, Carlo Levi y Umberto Saba. En aquella ocasión Calvino y Neruda coincidieron. Dos años antes, sin embargo, en una reunión einaudiana del 9 de noviembre de 1949, el autor chileno ya había sido nombrado por primera vez. Calvino propuso, ahí, una nueva colección, *Poeti*, y Cesare Pavese sugirió de inaugurarla con una selección de poemas de Neruda. “Il simpatico tipo di trombone” (Calvino, 2000, p. 315)¹³, conocido en Italia por sus ideas políticas, seguía inédito como poeta. Einaudi encargó a Calvino de supervisar la edición que tendrá como traductor a Salvatore Quasimodo. El libro se publica en 1952, con cinco ilustraciones *fuori testo* de Renato Guttuso.

3. LOS NOMBRES DEL BOOM. Referente al ingreso en Italia de los principales autores del llamado Boom, se deben precisar unas cuestiones. Aunque habían empezado a editarse algunos de los nombres a partir de 1959, fue en 1968 cuando se desató el interés hacia el continente. La fecha coincide con la publicación de *Cent'anni di solitudine*, auténtica ventana latinoamericana¹⁴ para un público de lectores italianos siempre más numeroso. Un paso atrás: ya en 1960 Einaudi había conseguido los derechos de Juan Rulfo, pero al cabo de unos meses los cedía a Feltrinelli. En marzo de 1964, con el colega Guido Davico Bonino, Calvino presionaba a Einaudi a no dejar escapar los derechos de Carlos Fuentes. Lo atestigua un télex de *Italcable* (documento inédito) enviado a los redactores de la barcelonesa Seix Barral, al mando de la cual estaba su amigo Barral: “Pregoti spedirci urgenza Cortázar Carpentier Fuentes”¹⁵. Finalmente, sería la joven editorial milanesa quien publicaría tres títulos de Fuentes (*Aura*, 1964; *La morte di Artemio Cruz*, 1965; *Cambio di pelle*, 1967). Giangiacomo Feltrinelli,

¹¹ En 1961 Calvino y Vittorini forman parte del jurado del *Prix International de Littérature* que entrega el premio *ex aequo* a Samuel Beckett (por la trilogía) y a Borges por *Ficciones*.

¹² Sobre la influencia de Borges en Calvino consultar, entre ellos, Odifreddi (1992), Milanini (1995) y Piacentini (2002).

¹³ “In questi giorni siamo tutti indaffarati perché c'è a Torino Neruda, simpatico tipo di trombone” (Calvino, 2000, p. 315).

¹⁴ Entre los estudios de la última década sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en Italia, señalamos Tedeschi (2005b).

¹⁵ Archivio Einaudi, Fondo Giulio Einaudi (Barral / Calvino, 4 de marzo 1964, fasc. Barral 296).

castrista enamorado de Latinoamérica, en aquellos años se convirtió en el editor que más autores de Sudamérica sumó en su catálogo. Calvino, en contacto con un Barral que le iba sugiriendo nombres y títulos, señaló a Einaudi dos *jóvenes*: Cabrera Infante y Vargas Llosa. Como revelan las palabras de Davico Bonino a Barral¹⁶, en enero de 1964, Calvino, a punto de viajar a Cuba, confirmó su opinión favorable para una edición italiana de *La ciudad y los perros*. Una copia del libro había sido entregada, mediante Renata, mujer de Giulio Einaudi, a Calvino (“pregandolo in nome della incrollabile amicizia italo-spagnola e Barral-einaudiana, di ‘rileggerlo’ con attenzione”). “Volver a leerlo”, ya que Calvino había leído la novela en 1962 como jurado del *Prix International de Littérature*. Einaudi retrasó la decisión y el título pasa a Feltrinelli. De Cabrera Infante, que participó en el mismo premio en 1964 con *Tres tristes tigres*, Barral había aconsejado (sin éxito) a la pareja Calvino-Einaudi también *Amanecer en el trópico*, pero ambos títulos acabarían en Mondadori.

Aunque de manera desordenada, las ediciones de autores sudamericanos se intensificaron en los años sesenta, con el continente en el centro de atención internacional. Aparecieron nuevos editores, pero la elección de los traductores no siempre resultaría acertada, debido a la complejidad de comprensión a fondo de la cultura y de la lengua originaria de cada autor. Calvino, que siempre estuvo atento a la calidad de la traducción de las obras (las suyas propias y las de los autores que iba recomendando a Einaudi) mantenía estrecho contacto con los traductores. A menudo les aconsejaba correcciones sobre aspectos técnicos, o, como en el caso de la traducción de *Las Hortensias* de Felisberto Hernández (Calvino, 2000, pp. 1159-60), sugería soluciones. Admirador de la prosa de Hernández, volvió a ocuparse del uruguayo, “scrittore che non somiglia a nessuno: a nessuno degli europei e a nessuno dei latino-americani, è un ‘irregolare’ che sfugge a ogni classificazione e inquadramento ma si presenta ad apertura di pagina come inconfondibile”. Y añade que ha logrado un espacio suyo entre los “cultori del ‘racconto fantástico’ ispano-americano” (Calvino, 1995a, vol. I, pp. 1321-24)¹⁷.

Sin embargo, muchas de las sugerencias barralianas acababan por editarse en Feltrinelli. A principio de 1970, para un lector europeo los escritores latinoamericanos representaban también el encuentro con lo exótico, lo desconocido. Poetas como Mario Luzi, o narradores como Romano Bilenchi, asesores del editor Guanda, en las páginas culturales de los periódicos nacionales aconsejaban autores del continente. En un periodo en que la narrativa europea repetía formulas previsibles, la latinoamericana resultaba ser la más moderna y la más cercana a las lecciones de los grandes contemporáneos europeos y estadounidenses (Céline o Faulkner, entre otros). Jóvenes como Puig, Soriano, Vargas Llosa, transmitían una vitalidad original, restituyendo a la narrativa la emoción, el ambiente y las problemáticas de su sociedad. Paralelamente al mercado editorial, especialistas y traductores decidían reunir en antologías a los principales poetas. Bellini (1951, 1953, 1957, 1970) y Tentori Montalto (1960) fueron los primeros en presentar este tipo de propuestas. En 1970, Calvino y Davico Bonino piensan en un proyecto de antología, *Giovane poesia sudamericana*. Como se descubre en una carta del 21 de marzo de 1970 que Calvino escribió a su compañero, no estaban seguros de las intenciones editoriales ni tampoco de los nombres. Las razones alegadas sirven para comprender el delicado clima de la época. La antología se acabaría publicando en 1972¹⁸.

Il progetto di antol. mi convince poco e i discorsi giustificativi meno ancora, ma ne so troppo poco per dare un giudizio dettagliato. Conosco Gelman come il migliore giovane argentino per la poesia polemico-gnomica ma conosco anche l'esclusa Alejandra Pizarnik come la migliore per la poesia introversa e di delirio metaforico. Se il privilegiare i poeti *engagés* è un

¹⁶ Archivio Einaudi, Fondo Giulio Einaudi (Barral / Davico Bonino, 17 de enero 1964, fasc. Barral 284).

¹⁷ El mismo año, bajo el título “L’infinito e lo starnuto”. *Libri nuovi*, Julio de 1974, p. 5. Además, en la nota a *Nessuno accendeva le lampade* (Hernández, 1974, pp. v-viii).

¹⁸ *Giovani poeti sudamericani*, editado por Bonetti y García Robles.

criterio que rifiutiamo per il resto del mondo, perché accettarlo qui? Più che mai nel mondo ispano-americano è dalla storia delle ricerche poetiche formali che nascono i grandi risultati anche di poesia política. Se vogliamo fare un'antología *Poesia e rivoluzione: i giovani poeti sudamericani* allora l'operazione ha una legittimità, oppure meglio ancora prendere un gruppo di poeti affini, nel senso per esempio –citato dai curatori– dell'“anti-poesia” o della ‘poesia conversazionale’. Un'antología di movimento o di scuola definirebbe i *giovani* in un senso meno meccanico del limite anagrafico dei nati dopo il 1930. Quanto ai limiti geografici, le regioni apportate per l'esclusione del Centro America (che conta fior di poeti tra Messico e staterelli vari, con quel che significa Cuba) convincono solo fino a un certo punto perché non è che i sud-americani offrano un quadro più omogeneo. [Grave lapsus è il dimenticarsi di specificare che si tratta solo dei poeti di lingua spagnola e che il Brasile è lasciato da parte] (Calvino, 2000, pp. 1077-78).

4. RULFO, “IL FORMIDABILE MESSICANO”. ONETTI EN *PALOMAR*. Rulfo fue uno de los autores predilectos de Calvino. A pesar de haberlo intentado, no logró que Einaudi mantuviera los derechos recién adquiridos de “il formidabile messicano” (Calvino, 1995a, vol. I, p. 179). Feltrinelli acabaría por publicar *Pedro Páramo* en 1960, y Mondadori *El Llano en llamas* en 1963. El nombre de Rulfo regresaría a la editorial turinesa en 1977, y en aquella ocasión Calvino se ocupó de supervisar las traducciones. En una carta del mismo año enviada a una periodista finlandesa, quien le preguntaba por sus preferencias para el Nobel, Calvino sugería a Rulfo, e añadía que haber publicado solamente dos libros era testimonio de seriedad. Un homenaje a Rulfo, Calvino se lo reservó para uno de los capítulos finales de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. En “Intorno a una fossa vuota” hay un *incipit* similar al de *Pedro Páramo*: la muerte de un padre, un viaje a caballo por tierras desoladas. La complejidad de la composición narrativa de la novela de Rulfo, el hilo sutil entre pasado y presente, el tiempo eterno y circular acerca Calvino a Rulfo. El autor italiano nunca se olvidó de nombrar a Rulfo en sus entrevistas para la televisión española. A pesar de todo, Rulfo, hoy en día, sigue siendo un autor casi desconocido para el lector italiano¹⁹.

En enero de 1965, Rulfo estuvo en Génova, en el Congreso de Escritores Latinoamericanos organizado por el Instituto Columbianum. Con el objetivo de formar la Asociación de Escritores Latinoamericanos, muchos de ellos se hospedaron en el Hotel Savoia Majestic (Arguedas, Sábato, Rama, Rulfo, entre otros), junto a Barral y a Ungaretti, muy celebrado. El poeta mexicano Carlos Pellicer fue nombrado presidente, y Arguedas y Guimarães Rosa, vicepresidentes. Génova hubiera sido la oportunidad de encontrarse con Rulfo, pero Calvino, recién mudado a Roma y a la espera del nacimiento de su hija, no participó en las jornadas. La ausencia sorprende, ya que estaba presente Barral. Una carta del 30 marzo de 1965 que Davico Bonino envía a Barral lleva a suponer que los de Einaudi desconocían el evento. En Génova, Rulfo tuvo un papel activo como miembro de la segunda de las tres comisiones que debatían sobre el pasado, presente y futuro de América, para trazar un cuadro de “formación y desarrollo, originalidad y aporte del arte latinoamericano”.

Nadie hasta hoy ha desvelado que Juan Carlos Onetti estuvo a punto de transformarse en un personaje de un cuento de Calvino. Del uruguayo, el autor italiano se había ocupado por primera vez en un artículo de *Il Giorno* del 7 de marzo de 1974, “Sotto il pugno di Bordaberry”. Al enterarse por la prensa argentina, Calvino advirtió la urgencia de denunciar el injusto arresto del escritor. En el artículo nombra *La vida breve* y *El astillero*, y recuerda que en italiano había un único título de ese autor que leía y admiraba desde hace tiempo: *Il raccattacadaveri* (1969). Añadía que aquellos estupendos relatos reunían una saga de personajes derrotados y enfadados que saboreaban su propia amargura en el escenario absorto de una pequeña ciudad de la

¹⁹ La historia de la poca suerte de Rulfo en Italia la analiza Destefanis (2002).

provincia del interior de Uruguay. Y, finalmente, resaltaba que un hombre que quiso ser solamente escritor se encontraba, ahora, a sus sesenta y seis años, desarmado y solo en las manos de sus persecutores (Calvino, 1974, p. 3).

Nuestro convencimiento es que Calvino volvió a ocuparse de Onetti a raíz de un evento en concreto. En la primavera de 1980, junto a otros autores, ambos participaron en Barcelona en las primeras “Jornadas literarias” organizadas por Bruguera, editor de los dos autores en la colección “Narradores de hoy”. Onetti, exiliado en Madrid desde 1975, acababa de recibir el Premio de la Crítica en lengua castellana por *Dejemos hablar al viento* (1979)²⁰. En el Instituto Francés, sede de las tertulias, intervino la tarde del 17 de abril, mientras que Calvino lo hizo al día siguiente. La noche del 17 se conocieron en la cafetería del hotel. Rescatando un artículo que se publicó en *La Repubblica* (Calvino, 1980), texto preparatorio de un capítulo de su libro más biográfico, *Palomar*, Calvino relata el encuentro *sui generis* con Onetti. Cuando vio a Onetti sentado en la barra, se le acercó y rompió el hielo (expresión suya) contándole su visita de aquella mañana al zoológico de Barcelona para ver al gorila albino, el famoso Copito de Nieve. Pensando que le pueda interesar a O., “scrittore della sofferenza esistenziale, della sconfitta individuale in una società desolata e meschina, del sapore agro del destino” (Calvino, 1980, p. 14). En la versión definitiva recogida en *Palomar* bajo el título “El gorilla albino”, no hay rastro de Onetti, que en el artículo que sirvió de base al futuro relato aparecía con la sigla J.C.O. El 11 de mayo de 1980, en París, a tres semanas de su regreso de Barcelona, Calvino redacta la primera versión, “Riflessioni su un gorilla albino”, que cinco días después aparece en *La Repubblica* (“Visita a un gorilla albino”). Calvino define a O. como un hombre difícil, amargo, envejecido y con poca salud, debido a su periodo en la cárcel y al exilio, y con el cual “la comunicazione stenta a stabilirsi”. Del estudio de ambos textos, suponemos que la decisión de última hora de omitir las páginas sobre Onetti se imputa a la respuesta que él mismo le dio, una vez escuchada la reflexión en voz alta del italiano: “Mi sembra che il male di vivere espresso nei suoi romanzi possa trovare quasi un equivalente simbolico nell’immagine del gorilla imprigionato”. A la cual Onetti replicó: “Non c’è niente di strano in una scimmia in gabbia. Conosco un uomo che sta rinchiuso da anni in una gabbia molto più piccola”. Cuando, impasible, apoyándose al bastón, Onetti se despidió, Calvino retomó su discusión imaginaria comentando para sí: “Comprendo che ha voluto darmi una lezione di morale civile: non si parla delle sofferenze d’una scimmia in gabbia al cittadino d’un paese in cui tante persone sono imprigionate e torturate” (Calvino, 1980, p. 14).

El texto del periódico es más extenso, y el autor aportaría varios cambios y correcciones a la versión incluida en *Palomar*. En una carpeta se conservan dos páginas con un final descartado por Calvino. Tal vez la opción de no incluir a “Onetti personaje”, se debe a no querer exponer una figura ya muy perjudicada por su experiencia de vida. Además, es probable que, en un volumen como *Palomar*, el paréntesis onettiano, no encajaba. Las páginas preparatorias de la carpeta incluían tres personajes (en reflexiones de *Palomar*): uno de ellos es un exiliado político. Se supone que se trata de un primer paso para empezar a difuminar la figura de J.C.O. Sin embargo, las últimas líneas del artículo son las mismas que cierran el capítulo del *Palomar* en volumen. Calvino seguiría ocupándose del uruguayo, empujando a Einaudi a adquirir los derechos de Onetti, quien, en los días de Barcelona, ingresaba en la agencia literaria Carmen Balcells. Al cabo de un año, en mayo de 1981, Einaudi edita *Triste come lei e altri racconti*.

En los días de Barcelona, Calvino conoció a Osvaldo Soriano, quien sentía por el autor italiano cierta devoción. El argentino se le acercó para agradecer las palabras de la solapa que Calvino preparó para la edición de *Mai più pene né oblio*, donde brindaba a la publicación:

²⁰ En 1980 Onetti es propuesto para el Nobel por el Pen Club latinoamericano y en diciembre de 1980 recibirá el Premio Cervantes.

“Humour nero, azioni fulminee, dialoghi serrati e scoppiettanti, uno stile secco e rapido, come quello di un Hemingway eroicomico” (Soriano, 1979). Y añadía que esta lectura apasionante situaba a Soriano en una línea absolutamente distinta a los del Boom²¹.

5. “BASTA CHE CI SIA LA SALUTE”: CORTÁZAR, UN CASO APARTE. Los Cortázar conocieron a Calvino en 1961, cuando, aún soltero, viajó a París para promocionar *Le Chevalier inexistant*. De entre el círculo de los argentinos residentes en la ciudad, en abril de 1962, le presentaron a Chichita, que trabajaba para la UNESCO con Aurora Bernárdez y que era amiga de los de las Éditions du Seuil. Calvino regala a la pareja su libro de relatos, y Bernárdez se pasa el verano de 1962 acariciando la idea de traducir a Calvino. En diciembre de 1964, por un encargo de trabajo, ella se hospedó una semana en via Monte Brianzo 56, en la casa romana de los recién casados Calvino. Las parejas se frecuentarían durante unos veinte años. En julio de 1967, bajo deseo de Chichita, los Calvino se habían mudado a París, al número 12 de la Square de Châtillon, convirtiéndose en vecinos de los Cortázar. Allí permanecerían trece años antes de volver definitivamente a la “città eterna”, en el domicilio de piazza Campo Marzio 5.

Fue gracias a la sugerencia de Cortázar que Calvino pudo regresar a su país natal. En una carta del 5 de enero de 1964 al amigo editor Francisco Porrúa, escribió que “Ahora se enteraron de que soy bastante amigo de Italo Calvino, y me pidieron que le convenciera de ir al nuevo concurso de la Casa de las Américas como jurado de la novela. Lo convencí, y se va estos días; cómo me gustaría irme con él” (Cortázar, 2000, p. 668).

En vista del viaje cubano, Bernárdez tradujo el relato autobiográfico *La strada di San Giovanni* para que Calvino lo leyera en la Casa de las Américas. Calvino y Chichita llegaron a la isla el 25 de enero de 1964 para quedarse un mes. El escritor visitaría la casa de Hemingway y se encontraría con el Che Guevara. Pero, por encima de todo, volvería a Santiago de Las Vegas. El mismo Hemingway, en el encuentro de Stresa en 1948, describió la aldea a Calvino. Allí se dejó guiar por quienes habían conocido a sus padres. En una carta a la madre desde La Habana, Calvino recuerda que en cada momento el acompañante se dirigía al “hijo de Carbino y de Eva” (así pronunciaban) con el refrán “plantado por Carbino, construido por Carbino, introducido por Carbino”. Le cuenta que “Dove c’era la nostra casa (che fu distrutta dal ciclone del 1926) vicino al lungo viale di palma real, [...] c’è un prato e una grande massa di Conjea tomentosa” (Calvino, 2000, p. 780). El 19 de febrero, en Cuba, se casó con Chichita y lo comunicó a los colaboradores de Einaudi con un telegrama. Al día siguiente viajaron a México²².

A la vuelta el matrimonio se estableció en Roma donde se quedó hasta el nacimiento de la hija Giovanna (1966). El año siguiente, conforme se ha dicho más arriba, se trasladaron a la capital francesa, donde Calvino desarrollaría el rol de padre y las tareas de escritor y de colaborador de Einaudi. La ciudad estaba a punto de vivir un cambio urbanístico, y unas fotografías muestran, por separado, a Calvino y Cortázar en el lugar de construcción del nuevo *Les Halles*. Dos autores originales que coincidieron en la capital, pero que continuaban escribiendo en su propia lengua. Compartían lecturas, se leían y aconsejaban recíprocamente, y varios puntos de vista les unían: la literatura fantástica, la ironía y las hormigas: *La formica argentina*, Calvino; *Instrucciones para matar hormigas en Roma*, Cortázar. Una frase Calvino que solía repetir a Cortázar: “Basta che ci sia la salute” (Cortázar, 2012a, p. 500).

El italiano tuvo el mérito de que Cortázar se convirtiera en autor Einaudi. En una carta de agosto de 1964 Cortázar comunica a Porrúa que “Einaudi, por úkase de Italo Calvino, resolvió publicar primero todos mis cuentos reunidos en un solo volumen (creo que eliminarán algunos,

²¹ *Triste, solitario y final* que Einaudi publica en 1978, ya editado en 1974 por Vallecchi.

²² En un sintético telegrama a los eiinaudianos de febrero de 1964, Calvino revela: “Comunico che mi sono sposato”.

previa consulta conmigo, por ejemplo, *Torito* que es insensato en italiano o en cualquier otro idioma): esto de los cuentos recopilados en un solo tomo me gusta mucho; Calvino, por ejemplo, hizo publicar los suyos y el resultado es maravilloso” (Cortázar, 2012a, p. 570). La intervención de Calvino con Einaudi permitió la publicación de una amplia selección de relatos de Cortázar al italiano, *Bestiario*²³. La *postfazione* sin firma que cierra la edición es de Calvino. “Italo Calvino en persona escribió una breve presentación [...] muy discreta y creo justa” (Cortázar, 2012b, p. 108).

Al inicio de 1966, con motivo del bautismo de Giovanna, los Cortázar viajaron a Roma en calidad de padrinos, con un osito de peluche en la maleta. Ya en la capital Bernárdez entregaría a Calvino la traducción de *Le Cosmiche* para que la revise en vista de la publicación con Minotauro. Desde 1967 se convierte en su traductora para las ediciones argentinas y, más adelante, para algunas de las españolas: “Le traduzioni argentine, alcune cattive altre così così, le potremo rivedere. (Ora ho una traduttrice eccellente, la moglie di Cortázar)”²⁴.

A lo largo de los años, Calvino, epístola y telefónicamente, opinó sobre en qué orden Cortázar debería presentar sus libros a Einaudi (Cortázar, 2002, pp. 1343-44), y continuó ocupándose de convencer a su amigo editor. En 1971 firmó una nota al margen de *Storie di cronopios e di fama*, definiéndola como “la creazione più felice e assoluta di Cortázar” (Cortázar, 1971, p. 147).

En *Se una notte d’inverno un viaggiatore* encontramos un homenaje al perrito Snoopy que quería convertirse en escritor. Desde el techo de su casita en una maquinita de escribir el personaje de Charles Schulz tecleaba las palabras del principio de *Los últimos días de Pompeya*, novela de misterio publicada por Edward George Bulwer-Lytton en 1834. El autor de aquel capítulo del libro de Calvino revela que en la pared ha colgado el póster con:

Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase: ‘*Era una notte buia e tempestosa*’... [...] l’impersonalità di quell’*incipit* sembra aprire il passaggio da un mondo all’altro, dal tempo e spazio del qui e ora al tempo e spazio della pagina scritta (Calvino, 1979, p. 176).

El mismo póster tenían Calvino y Cortázar, y hay fotos que lo atestiguan. En 1984 los Calvino regresaron a París para el funeral de su amigo. En *El País*, el 13 de febrero, aunque se confunda afirmando haberlo conocido en los años cincuenta, Calvino recuerda a Cortázar y “la imagen de un hombre que sabía fundir maravillosamente sus exquisitas dotes humanas con una proeza literaria que yo calificaría de única” (Calvino, 1984b, p. 22). En un artículo para *La Repubblica* añade: “Un uomo che sapeva pensare per immagini e scoprire a quel livello una logica di connessioni e contrapposizioni e ribaltamenti facendo riaffiorare un modo di conoscenza che ormai solo la poesia riesce a rendere ancora operante” (Calvino, 1984a, p. 22).

Es oportuno desvelar que el motivo por el cual Calvino no se publicó en España hasta finales de los setenta fue un “motivo latinoamericano”. No fue por la censura, ya que ni se llegaron a someter a su juicio obras del autor. El imperdonable retraso se debió únicamente a la voluntad de su agente literario, Erich Linder. Ya desde 1956, Barral había intentado adquirir los derechos de Calvino. De regreso de su primer viaje a España en mayo de 1959, Calvino, en una carta²⁵ a Barral reiteraba su interés a ser editado en España, insatisfecho de la difusión de sus novelas en Argentina. Todavía no había conocido a Chichita, y apenas sabía del contexto editorial argentino. Barral sería el que le convenciera de la necesidad de una nueva traducción

²³ *Bestiario* recoge algunos de los relatos de Cortázar, aunque habrá que esperar treinta años para una edición completa en italiano.

²⁴ Archivo Einaudi, Fondo Giulio Einaudi (Barral / Calvino, 16 de marzo 1966, fasc. Barral 342).

²⁵ Archivo Einaudi, Fondo Giulio Einaudi (Barral / Calvino, 5 de junio 1959, fasc. Barral 27).

de sus obras y Calvino insistiría por carta y telefónicamente a su agente. Linder nunca se convenció, ya que su perspectiva era la misma que la del sector editorial italiano de la época, que, por compartir idioma, incluía España y América Latina en un único mercado. Consciente de las diferencias y a pesar de considerarse satisfecho de la fortuna de su obra en Latinoamérica, se desahogó calificando de “assurda” la situación²⁶. En 1966, aunque cansado del tema, Calvino quiso que Linder lo informara si sus títulos latinoamericanos estaban agotados, y de la situación con las editoriales argentinas, para desbloquear el asunto. La última tentativa se debe a Barral, siempre en 1966, con motivo de la publicación argentina de *Las Cosmicómicas*.

6. DOS NOMBRES DE BRASIL Y UNA SUGESTIÓN. En 1949, para la edición genovesa del periódico *L'Unità*, un joven Calvino escribió sobre el recién traducido *Terre del finimondo* de Jorge Amado. El autor bahiano representaba un ejemplo de escritor vinculado al realismo social. Tres años más tarde, Calvino redactó la solapa y la nota bibliográfica de *Jubiabá* para la edición de Einaudi. Se conocieron en Buenos Aires en 1984, y en una entrevista del mismo año, rememorando el peso que tuvo en Italia la descubierta de la literatura latinoamericana (Calvino, 1984, p. 11), nombró a Amado.

En cualquier caso, es de otro escritor brasileño que estas páginas quieren tratar a raíz de una “sugestión” compartida por Valente (1989) y por el autor del presente estudio (Luti, 2014; 2015), hipótesis que plantea una comparación entre Calvino y João Guimarães Rosa. La conjetura revela una unidad de inspiración entre el relato de Rosa *A terceira margem do rio* (1961)²⁷ y la novela de Calvino *Il barone rampante* (1957), en donde los protagonistas optan por dejar el hogar, aunque sea para irse a vivir a escasa distancia de la familia. Un elemento en común entre los dos autores es el interés por la botánica y por la naturaleza. Médico, diplomático, poliglota, Rosa se apasionó por la flora y la fauna de su inmenso *sertão*, escenario de toda su obra. Calvino, hijo de agrónomos, conocía la botánica de cerca y escribía sobre árboles, flores, hierbas con un lenguaje apropiado. Se descubre que el texto de Calvino precede de cuatro años al de Rosa. Desconocemos si se leyeron recíprocamente, pero sabemos que nunca se conocieron y ninguno de los dos hizo referencia al otro. Sin embargo, la oportunidad de un encuentro se dio en Génova, en el Congreso de 1965, en el cual, como anticipamos, estaba presente también Rulfo. En aquellos días Rosa viajó a Milán para encontrarse con su editor, Feltrinelli, así como con críticos y periodistas. En noviembre de 1964 se acababa de publicar *Corpo di ballo: ciclo romanzesco*. *Grande Sertão* saldría en 1970 en la magistral traducción de Edoardo Bizzarri.

Lo que aquí se quiere añadir es una probable fuente común. Nos referimos al *Wakefield* de Nathaniel Hawthorne, un relato que ambos conocían bien (y muy querido por Borges, por cierto)²⁸. *Wakefield* fue redactado en 1835 y, dos años más tarde recogido en el libro *Twice-told Tales*. En Italia había aparecido en la traducción de Eugenio Montale en *Americana*, la célebre antología organizada por Vittorini (1941), que para los narradores de la generación de Calvino se convirtió en imprescindible, ya que por primera vez en Italia se reunían treinta y tres autores estadounidenses. En varias ocasiones Calvino escribió sobre Hawthorne, autor que le interesaba por su mirada sobre lo fantástico. En algunas de ellas, de hecho, lo acercó a Kafka (Calvino 1982, pp. 5-14). Rosa, por su parte, fue un atento lector de literatura norteamericana.

El señor Wakefield decide irse a vivir el resto de su vida a la esquina de casa. El protagonista de Rosa, que no tiene nombre propio, sobre una canoa; y Cosimo Piovasco de

²⁶ Archivo Einaudi, Fondo Giulio Einaudi (Barral / Calvino, 16 de marzo 1966, fasc. Barral 342).

²⁷ Publicado en *O Globo*, 15 de abril de 1961, y el año siguiente reunido en *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.

²⁸ En marzo de 1949, Borges inauguraba su curso de literatura clásica norteamericana en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, con vida y obra de Hawthorne, examinando el relato *Wakefield* y contando “la historia conjetural de este desterrado” (Borges, 2007, pp. 97-98).

Rondò, encima de un árbol de la bellísima Villa d’Ombrosa, inspirada en la Liguria, donde reside con la familia. Escenarios y ambientes distintos, con la única diferencia que los personajes de Rosa y Calvino eligen la madera y el aire libre, mientras que Wakefield prefiere una anónima casa londinense²⁹.

A terceira margen do rio se ubica en un indefinido paisaje de Brasil donde los ríos adquieren grandes dimensiones, y parte de la decisión de un padre de familia de subirse a una canoa que él mismo ha construido durante años, y quedarse a pocos centenares de metros de donde viven sus hijos y su mujer. Quién relata es su hijo, incapaz de descifrar los motivos de tal decisión. Por el contrario, Cosimo, con apenas doce años, y por desquite, trepa un árbol para nunca más volver a pisar la tierra. Pronto las ramas de bananeros, robles y encinas se convertirán en sus calles. A relatar sus hazañas, en este caso, es su hermano menor, Biagio, que intenta sondear la duración del capricho. Se harán muchas conjeturas, pero los familiares se acostumbrarán a su nueva condición. Siempre, eso sí, con la esperanza de un regreso, y preguntándose si sus seres queridos añoran la antigua vida juntos. El paso sería sencillo: a uno le bastaría con remar hasta la orilla, y al otro, efectuar un salto.

Pero los años trascurren, y se van alternando noviazgos y bodas de familiares, y no dejan de pensar en quienes los observan desde un árbol o desde el río. A Wakefield, no. Declarado ya muerto por su esposa, volverá a su hogar, como si retornase de una ausencia de un día o dos, “y fue hasta su muerte un esposo amante y modelo” (Hawthorne, 1978, p. 12). El flujo del río se llevará la canoa, y el viento arrastrará el globo aerostático que Cosimo, trepando hasta la cumbre del árbol, ya viejo y enfermo, alcanza.

Referencias bibliográficas:

- Bellini, G. (1951). *Figure della lirica negra ispanoamericana*. Milán: La Goliardica.
 — (1953). *Figure della poesia femminile ispanoamericana*. Milán: La Goliardica.
 — (1957). *La protesta nel romanzo ispano-americano del '900*. Milán: Cisalpino.
 — (1970). *La letteratura ispanoamericana dall'età precolombina ai nostri giorni*. Florencia-Milán: Sansoni.
 Borges, J.L. (1974). Nathaniel Hawthorne. En *Otras inquisiciones*, Barcelona: Destino, 85-119.
 Calvino, I. (1957). *Il barone rampante*. Turín: Einaudi.
 — (1968a). Todo lo que trate de escribir (sobre la muerte de Ernesto Che Guevara). *Casa de Las Américas*, 46, 9-10.
 — (1968b, 14 de enero). Silvina Ocampo nel “Diario di Porfiria”. *Paese sera*, Libri, 2.
 — (1973). Introducción a S. Ocampo, *Porfiria* (pp. v-ix). Turín: Einaudi.
 — (1974, 7 de marzo). Sotto il pugno di Bordaberry. *Il Giorno*, 3.
 — (1979). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Turín: Einaudi.
 — (1980, 16 de mayo). Visita a un gorilla albino. *La Repubblica*, 14.
 — (1982). *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milán: Mondadori.
 — (1983). *Palomar*. Turín: Einaudi.
 — (1984a, 14 de febrero). L'uomo che lottò con una scala, *La Repubblica*, 22.
 — (1984b, 14 de febrero). Proeza literaria. Sobre el fallecimiento del autor de *Rayuela*, *El País*, 27.
 — (1984c, 11 de septiembre). Dimentica e ricorda. *La Repubblica*, 24-25.
 — (1986). *Sotto il sole giaguaro*. Milán: Garzanti.
 — (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milán: Garzanti.
 — (1990). *Collezione di sabbia*. Milán: Mondadori.
 — (1995a). *Saggi. 1945-1985* (M. Barenghi, ed.). 2 vols. Milán: Mondadori.

²⁹ Hay quien ha nombrado *Wakefield* de Hawthorne a propósito del material preparatorio de *Lezioni americane*. En realidad, Calvino aludía a *El vicario de Wakefield*, de Olivier Goldsmith (1776), y no al personaje de Hawthorne.

- (1995b). *Romanzi e Racconti* (M. Barenghi, B. Falcetto, eds.). 2 vols. Milán: Mondadori.
- (2000). *Lettere (1940-1985)* (L. Baranelli, ed.). Milán: Mondadori
- Carini, S. (2015). Literatura latinoamericana en traducción y mediación editorial: algunos apuntes para el análisis del caso italiano. *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 314-355.
- Cortázar, J. (1965). *Bestiario*. Turín: Einaudi.
- (1971). *Storie di cronopios e di fama*. Turín: Einaudi.
- (2000). *Cartas. 1964-1968*. (Ed. A. Bernárdez). Madrid: Alfaguara.
- (2002). *Cartas. 1969-1983*. (Ed. A. Bernárdez). Madrid: Alfaguara.
- (2012a). *Cartas. 1955-1964*. (Edd. A. Bernárdez & C. Álvarez Garriga). Madrid: Alfaguara.
- (2012b). *Cartas. 1965-1968*. (Edd. A. Bernárdez & C. Álvarez Garriga). Madrid: Alfaguara.
- Destefanis, B. (2002). Sulla (s)fortuna di Juan Rulfo e *Pedro Páramo* in Italia. *Artifara*, 1. Recuperado de <http://www.artifara.com/rivista1/testi/carpentier/asp>
- Di Nicola, L. (2013). La biblioteca dello scrittore. I libri di Italo Calvino. *Bollettino di italianistica*, 1, 275-294.
- Fuentes, N. (1970). *I condannati dell'Escambray*. Turín: Einaudi.
- Gavagnin, G. (2018). Prime traduzioni di Borges in Italia: 1927-1937. *Rassegna iberistica*, 109, 61-80.
- Guimarães Rosa, J. (1962). *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Hawthorne, N. (1978). *Wakefield* (Jorge Luis Borges, prólogo). México: Premià Editora.
- Hernández, F. (1974). *Nessuno accendeva le lampade*. Turín: Einaudi.
- Ibergüengoitia, J. (1973). *Le folgori d'agosto*. Florencia: Vallecchi.
- Luti, F. (2014). Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta. *Quaderns d'Italià*, 19, 5-6.
- (2015). Italo Calvino en España. *Cuadernos hispanoamericanos*, 785, 2-17.
- Milanini, C. (1995). *L'utopia discontinua*. Milán: Garzanti.
- Munari, T. (2014). *I verbali del mercoledì*. Turín: Einaudi.
- Odifreddi, P. (1992). Jorge Luis Borges. Scandali della ragione. *Culture Scuola*, n. 135-136, 60.
- Onetti, J.C. (1981). *Triste come lei e altri racconti*. Turín: Einaudi.
- Piacentini, A. (2002). *Tra il cristallo e la fiamma. Le lezioni americane di Italo Calvino*. Florencia: Atheneum.
- Puig, M. (1984). *Il bacio della donna ragno*. Turín: Einaudi.
- Soriano, O. (1979). *Mai più pene né oblio*. Turín: Einaudi.
- (1980). *Triste, solitario y final*. Turín: Einaudi.
- Tedeschi, S. (2005a). Il continente delle narrazioni. La letteratura ispanoamericana in Italia". *NAE*, 24, 1-25.
- (2005b). *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Tentori Montalto, F. (1970). *Narratori ispanoamericani del Novecento*. Parma: Guanda.
- Vittorini, E. (1941). *Americana*. Milán: Bompiani.

Una letteratura a quarantacinquemila chilometri di distanza: la riflessione di Calvino sul paesaggio-mondo tra vocazione etica ed estetica

*A literature forty-five thousand kilometres away: Calvino's reflection on world-
landscape between ethical and aesthetic vocation*

BEATRICE MASTRANGELI

beatrice.mastrangeli@graduate.univaq.it / Università degli Studi dell'Aquila

RIASSUNTO: La centralità dello sguardo in Italo Calvino si sviluppa parallelamente alla riflessione su paesaggio e ambiente. Un esercizio complesso di costruzione e decostruzione, al tempo stesso, che è volto a restituire un'immagine dinamica del mondo che concili qualità etiche ed estetiche. Una ricerca che tende concretamente alla costruzione di un paesaggio-mondo e di una scrittura-mondo, in grado di consegnare la letteratura a un rinnovato dialogo con la realtà sensibile e di riscattare il potenziale critico dell'immaginazione e la sua capacità di ripensare il reale. Calvino, pertanto, ci invita a riconsiderare la funzione estetica dell'immagine e della parola come strumento sempre nuovo di consapevolezza e di "militanza" etico-politica.

Parole chiave: Italo Calvino; Paesaggio; Ambiente; Paesaggio-mondo; Environmental humanities

Abstract: The centrality of the gaze in Italo Calvino evolves along with the reflection on landscape and environment. This complex practice of construction and deconstruction at once is oriented to restore a dynamic image of the world according to ethical and aesthetic qualities. A research that aims to elaborate a correspondence between a world-landscape and a world-writing, able to establish a dialogue between literature and the sensible world and capable of releasing the critical potential of imagination and thinking over reality. Therefore, Calvino invites us to reconsider the aesthetic purpose of images and words as ever new instruments of awareness and ethical-political "militancy".

Keywords: Italo Calvino; Landscape; Environment; Italian literature; Environmental humanities

È il 7 dicembre del 1972 quando viene catturata dagli astronauti di Apollo 17 la celebre “Blue Marble”, la foto in cui per la prima volta si osserva un emisfero della Terra interamente illuminato. L’immagine viene riprodotta e diffusa in tutto il mondo e, in breve tempo, su di essa si costruisce l’iconografia del nostro pianeta. Così la foto finisce con il segnare uno spartiacque in quella concezione tipicamente moderna ed europea del paesaggio, che, a partire dagli inizi della modernità, si era imposta alla riflessione estetica e filosofica. Se, infatti, il paesaggio era stato a lungo identificabile con una porzione di territorio dotata di elementi naturali e culturali caratterizzanti, la possibilità di osservare il globo nella sua interezza offre improvvisamente una prospettiva straniante. Essa permette di sbalzarci fuori, in un altrove ancora non colonizzato da tracce umane. Questo cambiamento prospettico promuove un mutamento nella concezione stessa del paesaggio e nell’immaginario poetico e collettivo, proiettando la nostra presenza in una dimensione cosmica. Ma questo passaggio richiede una forzatura, un gioco funambolico e fantastico in grado di ripensare l’umano e di ricollocarlo. La luna, da oggetto luminoso che attrae la vista e infonde slancio poetico, diventa luogo d’osservazione critico, dal quale gettare uno sguardo malinconico su una Terra ormai distante e perduta.

L’avventura artistica e intellettuale di Italo Calvino ripercorre queste tappe fondamentali nell’evoluzione del paesaggio, dalla coscienza stessa di questo alla consapevolezza della nostra posizione in relazione al mondo. Un intenso lavoro che impegna lo scrittore nell’arco della sua intera parabola creativa e che, attraverso tentativi, è tutto volto ad approdare a una sintesi tra coordinate assolute e relative e al superamento, seppur parziale, di quella prospettiva rigidamente antropocentrica tanto avversata. La costruzione del paesaggio così concepito, che non è sovrapponibile al concetto di luogo geografico¹, mostra implicazioni tanto stilistico-formali che etico-politiche. La produzione calviniana, infatti, osservata complessivamente, mostra un percorso di ricerca sia gnoseologico che estetico il cui obiettivo è di assemblare scorci diversi in modo da costruire un unico paesaggio-mondo, che coincide, in ultima sintesi, con l’utopia di un’opera-mondo. Questo lavoro complesso di edificazione si serve, progressivamente, dell’individuazione di coordinate relative, che ne influenzano le scelte formali ed estetiche, e al tempo stesso di coordinate assolute, che ne decretano l’orientamento etico-politico e le finalità morali e intellettuali.

Già agli inizi della carriera letteraria notiamo il sussistere di uno stretto rapporto tra discorso etico ed estetico, fortemente segnalato dai racconti *La formica argentina* (1952), *La speculazione edilizia* (1957) e *La nuvola di smog* (1958), in cui esiste un parallelismo tra degradazione dell’ambiente e deturpamento del paesaggio da una parte e atonia e degradazione morale dall’altra. Sintomatico che nel finale della *Formica* e della *Nuvola* l’ambiente, come spazio di vita e di significato, viene meno; resta solo uno scorcio paesaggistico, ancora dotato di bellezza, che finisce col rappresentare per i protagonisti l’ultimo appiglio in un mondo invivibile e impoetico. Ma sia lo scorcio del mare (nella *Formica*) sia il villaggio di lavandaie (nella *Nuvola*) rappresentano piuttosto un miraggio, un sogno distante che non possiede alcun potere salvifico. Lo sguardo isola la singola immagine, incornicia gli elementi naturali in una composizione visiva stereotipata e falsificata. Così, il paesaggio rivela la sua intima fattezze di costruito ideologico e culturale, in cui le qualità estetiche della natura sono evocate nella loro valenza simbolica e retorica.

¹ Nel saggio *Storia e natura nel romanzo*, incluso in *Una pietra sopra*, Calvino afferma: “il romanzo vive nella dimensione della storia, non della geografia. Il vero tema d’un romanzo dovrà essere una definizione del nostro tempo, non di Napoli o di Firenze; dovrà essere un’immagine che ci spieghi il nostro inserimento nel mondo [...] e la storia, ci è stato insegnato, è sempre storia contemporanea, è intervento attivo nella storia futura” (Calvino, 2002a, p. 54).

Nella *Nuvola* l'impossibile neutralità di qualsiasi discorso sul paesaggio e sulla natura è persuasivamente rappresentata dal periodico *Purificazione* dell'EPAUCI, Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri Industriali, e dal suo direttore, il signor Cordà:

[...] perché era l'ingegner Cordà il padrone dello smog, era lui che lo soffiava ininterrottamente sulla città, e l'EPAUCI era una creatura dello smog, nata dal bisogno di dare a chi lavorava per lo smog la speranza d'una vita che non fosse solo di smog, ma nello stesso tempo per celebrarne la potenza (Calvino, 2003-2004, vol. I, p. 933).

Calvino anticipa il motivo della natura irrimediabilmente corrotta dalle azioni umane, che avrà enorme risonanza nel successivo dibattito ambientale e che sarà variamente ripreso nel genere fantastico e distopico.² Tuttavia, la disposizione "ecologica" nell'autore si attesta più che altro come principio dialettico atto a produrre un cortocircuito interno alla rappresentazione sia mentale che estetica del mondo. In questa prospettiva, paesaggio e ambiente rappresentano i poli di uno stesso discorso sul complesso rapporto tra rappresentazione e cognizione. Da qui la specularità tra coscienza soggettiva e coscienza oggettiva, che, però, non si risolve mai in un felice possesso del mondo nei personaggi calviniani. L'etica dell'intellettuale ligure si concretizza proprio in questa continua messa in crisi di ogni pretesa coscienza e conoscenza definitiva. Tale tensione investe la stessa forma artistica, nella quale il conflitto tra soggettività e mondo non può risolversi se non attraverso il ricorso costante all'ironia e alla libertà immaginifica. Pertanto, i paesaggi in Calvino portano i segni di un conflitto, sono luogo di straniamento e di smascheramento, per cui la bellezza lirica della natura è rappresentata solo per segnalare una perdita, uno spaesamento e un'incomprensione.

In Calvino, infatti, notiamo un'implicita e sistematica presa di distanza anche da quella concezione, tipica dell'estetica romantica e dell'estetica ambientale nordamericana, che riconduce la natura alle categorie del bello e del sublime. Si deve a parte dell'arte contemporanea il riscatto del valore estetico del brutto, che riabilita il paesaggio artificiale e urbano riannettendolo alle forme artistiche e che, tuttavia, tende a conservare il fondamentale dualismo tra umano/naturale e artificiale/naturale, attribuendo alla natura ancora una intrinseca bellezza originaria e, talvolta, un'aura sacrale.

Calvino, di converso, sembra ricercare un superamento di tali categorie contrastive a favore di un paesaggio ibridato e contraffatto. In *Marcovaldo* questo procedimento è portato alle estreme conseguenze, mostrando in ogni contesto (sia urbano che naturale) il suo rovescio. In questa indecifrabilità tra ciò che è naturale e artificiale si mostra tutta la carica corrosiva dell'ironia e della parodia calviniane. Tale procedimento retorico è volto a segnalare una distanza critica e, riprendendo le parole di Romain Rolland, un "pessimismo della ragione" che Calvino pone a fondamento di una necessaria "educazione al pessimismo". Ma al tempo stesso è contestata una stessa concezione della natura, che promuove l'inganno, attraverso immagini paesaggistiche stereotipate e proliferanti, di un "ritorno" a un favoleggiato rapporto sintonico tra uomo e ambiente.

È dapprima l'epoca rinascimentale ad aver elaborato una concezione del paesaggio come immagine pittorica, come ritaglio nella totalità della natura proiettato sulla natura stessa, e a proporre, quindi, un'esperienza visiva basata su rappresentazioni fisse e omologate. L'immagine-paesaggio ha finito con l'evocare, dunque, un'esperienza di piacevolezza basata sulla rappresentazione della natura che presuppone una momentanea fusione tra soggetto e oggetto (Simmel, 2006). Ma è la sensibilità moderna a recuperare progressivamente la nozione di luogo promuovendo la formazione di una coscienza identitaria legata alla spazialità nella sua dimensione privata e in quella collettiva. Il paesaggio, dunque, si configura sempre più

² Sul tema della fine e sul successo del genere distopico nella *ecofiction* contemporanea si veda il capitolo *Mondi sconosciuti* (cfr. Scaffai, 2017, pp. 101-138).

come costruito, come unità percepita dai sensi dotata di specifiche caratteristiche naturali e culturali. Possiamo affermare che il paesaggio si trasforma in testo. Una complessa evoluzione ben esplicitata da Calvino stesso:

Questo mondo che io vedo, quello che viene riconosciuto di solito come *il* mondo, si presenta ai miei occhi – almeno in gran parte – già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sé una pesante crosta di discorsi. [...] L'uomo che non leggeva sapeva vedere e udire tante cose che noi non percepiamo più: le tracce delle belve che cacciava, i segni dell'avvicinamento della pioggia e del vento; riconosceva le ore del giorno dall'ombra d'un albero e quelle della notte dall'altezza delle stelle sull'orizzonte. E quanto a udito, odorato, gusto, tatto, la sua superiorità su di noi non può essere messa in dubbio (Calvino, 2001, vol. II, pp. 1869-70).

Se le tracce della natura vanno scomparendo con la progressiva domesticazione del paesaggio e l'urbanizzazione massiccia, determinando lo stesso affievolimento delle percezioni sensibili, queste prendono campo nella rappresentazione pittorica tra XVIII e XIX secolo, fino alla rivoluzione operata dalle pitture post-mimetiche:

La fine del genere paesaggio non implica affatto la scomparsa della natura, ma il contrario. Negli artisti più propriamente astratti, l'interesse per la natura non passa più per lo schema paesaggistico, ma attraverso equivalenze e associazioni. La natura in quanto kosmos, forza vitale, pienezza o armonia si esprime così direttamente attraverso l'energia dell'atto creatore. La natura è ormai nell'artista, nel suo occhio e nella sua mano, e dunque anche nelle tracce che dispone sul supporto, a condizione che «lasci parlare» la natura in lui (Jakob, 2020, p. 75).

In questa possibilità di trascendenza attraverso l'esperienza sensibile e cinestetica, la natura è riscoperta attraverso i sensi come luogo d'accesso a una verità pre-logica e indifferenziata. L'esperienza simbolista recupera il mondo sensibile e lo rivendica come luogo d'elevazione e di conoscenza, sottraendo l'elemento naturale alle leggi dell'empirismo e del riduzionismo scientifico. In questo conflitto tra linguaggio poetico e scientifico si situa una riscoperta della natura che, mediante la sensibilità estetica, approda a una più matura coscienza ecologica.

Il richiamo a una natura come totalità che rifugge dall'essere inquadrata, razionalizzata e ridotta all'uomo e ai suoi fini ritorna prepotentemente nell'estetica ambientale americana e nel concetto di *wilderness*, ovvero di natura incontaminata e dotata non solo di un valore estetico, ma di un proprio valore etico (Iovino, 2008). La natura diventa lo spazio significante di relazioni in cui la specie umana può riscoprire un senso di appartenenza e interdipendenza. Il paesaggio, quindi, sopravvive in quanto rappresentazione falsificata di un altrove perduto o fantasticato, oggetto spesso di manipolazione ideologica o commerciale. Tali insidie dovevano esser ben presenti del resto all'autore che, a proposito delle prime immagini del paesaggio lunare e nel pieno clima propagandistico della Guerra fredda, afferma:

Le notizie di nuovi lanci spaziali sono episodi d'una lotta di supremazia terrestre e come tali interessano solo la storia dei modi sbagliati con cui ancora i governi e gli stati maggiori pretendono di decidere le sorti del mondo passando sopra la testa dei popoli. Quel che m'interessa invece è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè *conoscenza*: uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano. La luna, fin dall'antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione lunare dei poeti così si spiega. Ma la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che siamo obbligati a *ripensare* la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose (Calvino, 2002a, p. 234).

La riflessione calviniana si colloca in questo snodo fondamentale, ovvero quello slittamento dalla concezione moderna di paesaggio a quella più recente di ambiente, approdando a una sensibilità che include i concetti di salvaguardia e difesa del territorio. Per cui, nello scrittore, la contemplazione della bellezza della natura è superata a favore di un ripensamento critico dell'ambiente e del paesaggio, che segue quell'impulso decostruzionista e analitico ben rappresentato dall'autobiografico Palomar. Ne risulta un'immagine paesaggistica sconnessa e frammentaria, segnata da una lacerazione interna.

È vero, la lacerazione c'è nel *Visconte dimezzato* e forse in tutto ciò che ho scritto. E la coscienza della lacerazione porta il desiderio d'armonia. Ma ogni illusione d'armonia nelle cose contingenti è mistificatoria, perciò bisogna cercarla su altri piani. Così sono arrivato al cosmo. Ma il cosmo non esiste, nemmeno per la scienza, è solo l'orizzonte di una coscienza extraindividuale, dove superare tutti gli sciovinismi di un'idea particolaristica dell'uomo, e raggiungere magari un'ottica non antropomorfa. In questa *ascesa* non ho mai avuto né compiacimento panico né contemplazione. Piuttosto senso di responsabilità verso l'universo. Siamo anello di una catena che parte a scala subatomica o pregalattica: dare ai nostri gesti, ai nostri pensieri, la continuità del prima di noi e dopo di noi, è una cosa in cui credo. E vorrei che questo si raccogliesse da quell'insieme di frammenti che è la mia opera (Calvino, 2001, vol. II, p. 2830-31).

In quest'evoluzione del paesaggio calviniano, il conflitto tra letteratura e scienza viene superato proprio grazie all'inclusione nel gioco narrativo dei dati offerti dalle tecniche e dalle conoscenze scientifiche. È, del resto, lo sviluppo delle scienze naturali a fornire nuove categorie conoscitive e descrittive dell'ambiente mediante il linguaggio scientifico. La scienza, dunque, rappresenta quel linguaggio che intrattiene con la letteratura un rapporto al tempo stesso di prossimità e distanza. Ad accomunare la letteratura calviniana alle scienze è l'analogo bisogno della certezza materiale del dato sensibile, organizzato secondo i principi del riduzionismo, per poi giungere al massimo grado di astrazione possibile. In poche parole, conciliare micro e macrocosmo elaborando una rappresentazione internamente coerente e organica.

Questa tentata conciliazione procede per fallimenti e alimenta gli sforzi del signor Palomar, il cui possesso del mondo è ricercato attraverso l'osservazione prolungata e ossessiva che finisce, dunque, col trasformarsi in strumento autoptico. Se inizialmente l'attenzione di Palomar è rivolta al paesaggio, alla porzione isolata che egli scandaglia meticolosamente con lo sguardo, presto si rivolge al soggetto che osserva e, infine, all'azione stessa del guardare, in cerca di una certezza epistemologica. Un percorso che procede a ritroso, che diventa una riflessione sul nostro modo di acquisire informazioni sul mondo e di ordinarle ed elaborarle. La morte finale del protagonista, nel tentativo di immaginare un mondo senza l'ingombro dell'io e ridotto a puro dato oggettivo, rivela l'intento ironico e canzonatorio di Calvino. La matematica combinatoria stessa invita a riconsiderare la rappresentazione estetica come esercizio atto a esplorare il potenziale nascosto nella realtà. Da qui, l'avvertimento a non assurgere tali metodi a modelli conoscitivi generali: conservare nella letteratura la leggerezza del gioco e dello slancio amoroso garantisce quello sconfinamento della soggettività verso un altrove e verso un futuro senza correre il rischio di rimanere imbrigliati nei solipsismi della ragione e della memoria.

[...] agorafobia e claustrofobia hanno continuato a disputarsi la mia anima, ma non mi sono mai sorpreso a pensare a un universo finito e numerabile (idea più che errata, infernale) e l'analisi del processo combinatorio mi è apparsa solo come un metodo tanto più necessario in

quanto mai esaustivo nell'addentrarci nello sterminato intrico del possibile (Calvino, 2002a, pp. 257-58).

Tale presupposto alimenta quell'anti-antropocentrismo calviniano che, paradossalmente, trova ragione e si fonda su quel bisogno profondamente umano di armonia con il mondo.

Ma il proliferare di immagini offerte dai media e dallo sviluppo tecnologico determina anche quell'ingorgo di percezioni visive che si traducono, di fatto, nell'impossibilità di attribuirvi un senso univoco e definitivo, generando quello spaesamento e quel naufragio dell'osservatore nel "mare dell'oggettività".

Si approfondisce, in tal modo, un sentimento d'incomprensione tra soggettività e mondo che è il motivo unificante degli *Amori difficili* (1970). E l'abulico consumo di immagini di rassicurante bellezza, che stridono con i cupi e monotoni paesaggi della *Speculazione edilizia* e della *Nuvola di smog*, preconizza come l'immagine-paesaggio sia progressivamente trasformata in prodotto di consumo che si offre ai bisogni edonistici o di evasione, riscattando le ristrettezze della realtà di un uomo sempre più alienato e anestetizzato dalla fabbrica e dal consumismo imperante.

Eliminata ogni immagine edificante, il paesaggio si rivela squallido e degradato e porta i segni di una crisi ecologica, di una perdita di rapporto sintonico tra uomo e natura. Gli sguardi aerei e paesaggistici della Riviera ligure evocati nella *Speculazione* e nel *Barone rampante* (1957) servono a Calvino solo per rendere più lampante la "verità" depositata nel paesaggio. In *Marcovaldo* (1963) il giovane Michelino, figlio di Marcovaldo, attratto dal transito delle mucche in città, decide di seguire la mandria e sparisce con essa.

Marcovaldo nella polverosa calura cittadina andava col pensiero al suo figlio fortunato, che adesso certo passava le ore all'ombra d'un abete, zufolando con una foglia d'erba in bocca, guardando giù le mucche muoversi lente per il prato, e ascoltando nell'ombra della valle un fruscio d'acque (Calvino, 2003-2004, vol. I, p. 1112).

La villeggiatura, però, si rivela presto un abbaglio: il ritorno di Michelino svela la dura realtà del lavoro sottopagato, delle ore frenetiche lontane dai pascoli tra mungitori e bidoni, nella morsa di una catena produttiva senza riposo e senza gioie. Una verità che distrugge l'incanto campestre vagheggiato dal protagonista, lasciandolo solo con "i menzogneri e languidi odori di fieno e suoni di campani" (Calvino, 2003-2004, vol. I, p. 1113). Del resto, lo stesso autore nella presentazione del 1966, precisa che "l'amore per la natura di Marcovaldo è quello che può nascere solo in un uomo di città: per questo non possiamo sapere nulla d'una sua provenienza extra-cittadina; questo estraneo alla città è il cittadino per eccellenza" (Calvino, 2003-2004, vol. I, pp.1236-37).

Il desiderio di rifondare la relazione con la natura è di ordine intellettuale e morale, ma la riappropriazione, la relazione ritrovata non lo è affatto: è puramente estetica. Non è soltanto andando *verso* la natura che il soggetto la ritrova. Trovarsi nella natura, scrutarla fin nei suoi dettagli più intimi, rinforza spesso la convinzione della non-appartenenza e della differenza fondamentale che separa l'uomo dalla natura (Jakob, 2020, p. 49).

Questo scacco finale vena di dolorosa incomprendimento il mondo, per cui si verifica quella paradossale divaricazione tra ragioni umane e ragioni naturali, in cui, tuttavia, non esistono vincitori definitivi. Nel racconto *Pesci grossi, pesci piccoli* (1950) emerge tutta l'incapacità di comprensione tra uomo e natura. Il giovane Zeffirino, appassionato di pesca subacquea, un giorno scopre tra gli scogli una bagnante che piange; per consolarla decide di coinvolgerla e mostrarle la bellezza del mondo sottomarino. Il rapporto del ragazzo con la natura è un rapporto ambiguo, fatto di estasiata contemplazione e al contempo violenza: per Zeffirino la caccia è,

come per il padre di Calvino nella *Strada di San Giovanni* (1962), un modo per conoscere il mondo, confrontarsi con esso secondo le sue stesse regole e i suoi stessi principi. Si tratta di un'ambivalenza che si riaffaccia più volte anche nei racconti di *Marcovaldo: in Funghi in città*, ad esempio, la rivelazione della presenza di funghi in un'aiuola accende in lui il desiderio d'appropriarsene, per cui “quella scoperta che gli aveva riempito il cuore d'amore universale, ora gli metteva la smania del possesso, lo circondava di timore geloso e diffidente” (Calvino, 2003-2004, vol. I, p. 1068).

Come Marcovaldo scopre nella natura una sofferenza “umana”, anche la donna scrutando i corpi dei pesci scorge il suo stesso dolore. Ma mentre accarezza amorevolmente le ventose di un polpo, la signorina De Magistris viene afferrata da un tentacolo alla gola e salvata dal padre di Zeffirino che, dopo aver ucciso cruentemente l'animale, lo regala alla donna perché lo cucini.

In Calvino, dunque, quest'opera di mappatura del mondo attraverso la scrittura non implica alcuna necessaria esperienza sublime o ingenua della natura, non richiama alcuna aurorale freschezza del mondo da esplorare nella sua purezza. Al contrario, il ricorso, nelle opere successive, ai procedimenti logico-matematici, alle immagini e teorie scientifiche e alla combinatoria su cui si basa la cibernetica, sono volti a restituire quella freddezza oggettiva dello sguardo empirico. Tuttavia, nella necessità di riorganizzare i dati di realtà fuori dall'esperienza individuale, si palesa il paradosso definitivo:

Ciò che è richiesto per costituire un paesaggio, la totalità, non è mai semplicemente dato al momento dell'incontro con la natura [...] L'incontro tra il soggetto e la natura porta, cortocircuitato dalla sovrabbondanza dei dati visivi, a un fallimento; lo spettatore si trova nell'impossibilità di organizzare lo sguardo e di farsi un'immagine di ciò che va oltre le sue capacità cognitive e immaginative (Jakob, 2020, p. 79).

Questa incapacità di un paesaggio “totale” emerge dai dialoghi di Kublai Kan e Marco Polo nelle *Città invisibili* (1972), che, pur nel fallimento di una mappa che restituisca un senso organico all'immagine del mondo, sviluppa la riflessione sulle possibilità inscritte nell'orizzonte del reale tra utopia e distopia. Calvino torna a più riprese, nel corso della sua riflessione, sul dialogo tra possibile e impossibile quasi a voler sistematicamente confutare l'orizzonte entro cui ha fissato precedentemente le proprie coordinate artistiche ed etico-politiche.

L'impossibilità di lirismo abrade progressivamente lo stesso nucleo poetico costituito dalle immagini infantili della riviera ligure, le quali vengono evocate solo per denunciarne la scomparsa, l'incapacità di accedervi e di riesumarle, di istituirne un possesso attraverso la parola. È proprio la mancata conoscenza da parte dell'autore della nomenclatura di flora e fauna che nella *Strada* si traduce in quell'incomunicabilità tra figlio e padre. Il ricordo del padre, dunque, si lega strettamente al ricordo di una terra, di una sua conformazione e materialità, che pure si sottrae a ogni tentativo di possesso, di appropriazione e che drammaticamente sparisce con la modernizzazione e urbanizzazione del territorio. Così, quel rapporto mancato non alimenta più una tensione amorosa e desiderante verso l'altro, ma si riduce a una perdita definitiva, sia emotiva che fisica, e in un'assenza senza ritorno.

La rappresentazione cognitiva dello spazio geografico finisce con l'innestarsi non su una prima e pura esperienza emotiva, ma sul semplice dato sensoriale. Questa posizione, di fatto, è esplicitata nel racconto *Dall'opaco* (1971), che si rivela un vero e proprio esercizio con il quale l'autore, attraverso la scrittura, tenta di definire il proprio punto di osservazione.

[...] devo rispondere che il mondo è disposto su tanti balconi che irregolarmente s'affacciano su un unico grande balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sul davanzale che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo, e a quel parapetto ancora s'affaccia il vero me stesso all'interno di me, all'interno del presunto abitante di forme del mondo più complesse o più

semplici ma tutte derivate da questa, molto più complesse e nello stesso tempo molto più semplici in quanto tutte contenute o deducibili da quei primi strapiombi o declivi, da quel mondo di linee spezzate ed oblique tra cui l'orizzonte è l'unica retta continua (Calvino, 2003-2004, vol. III, p. 89)

Interessante notare che *Dall'opaco* anche stilisticamente intende ricreare il segno grafico dell'arte figurativa, utilizzando un lessico "geometrico" e fortemente visivo. Ciò crea un rovesciamento tra mondo e opera, ne sbiadisce i confini, per cui la descrizione in cui sembra essere evocata la riviera ligure si trasforma in costruito, e ogni tentativo posteriore di rappresentarlo si traduce drammaticamente in ecfasi, in rappresentazione di una rappresentazione. Il ricorso all'empirismo e alla prassi ordinativa, che è la cifra di Calvino, corrisponde a questa tensione verso uno sguardo "scopico" e speculativo sul rapporto che intercorre tra soggetto e mondo. Il valore dell'osservazione visiva negli scritti calviniani, del resto, è stato ampiamente indagato e suffragato da Marco Belpoliti (1996). Esso è l'organo per eccellenza che permette di "percepire le differenze", le difformità. Il valore estetico del paesaggio in Calvino, dunque, non implica in alcun modo la ricerca o la rappresentazione del bello, ma piuttosto definisce attraverso il segno un sistema di senso, mettendo in evidenza gli elementi che sono cognitivamente significativi.

La frase «vedere vuol dire percepire le differenze», potrebbe essere lungamente commentata, ma ciò che ci interessa qui è il concetto essenziale che lo scrittore esprime: la percezione delle differenze è il modo attraverso cui il campo visivo continuo si rende discontinuo e perciò «percettivamente significante» (Belpoliti, 1996, p. 33).

E, se lo sguardo speculativo rischia di impoverire il paesaggio e la natura, scarnificandoli e riducendoli a entità matematiche astratte e a leggi generali, la letteratura, tuttavia, può reintegrare soggettività e oggettività, sapere scientifico e poetico. Essa può condurre a quell'"umanesimo integrale" tanto auspicato dall'autore. Calvino, infatti, nobilita le immagini scientifiche solo per proiettare il proprio sguardo in una dimensione dilatata nel tempo e nello spazio, e recuperare, attraverso la fantasia, la *fabula* antica in quanto serbatoio di immagini poetico-simboliche e al tempo stesso veicolo di una conoscenza concreta del mondo.

Nel saggio *Linguaggio poetico e linguaggio scientifico* (2003) Jean Starobinski, ripercorrendo la dialettica tra le due forme di linguaggio e le diverse teorie nella storia delle idee, illustra come, secondo il filosofo Joachim Ritter, contestualmente allo sviluppo scientifico l'arte e l'estetica abbiano recuperato e rivendicato l'universo sensibile e il paesaggio come luogo di conoscenza e verità. L'interpretazione di Roger Caillois si spinge ulteriormente avanti, per cui:

[...] il bilinguismo scienza/poesia è in quanto tale giustificato nel reale: la scienza, con il suo linguaggio matematico, accedrebbe al centro, alla radice – ovvero a quel luogo propriamente nucleare in cui il reale è al suo massimo di regolarità; il campo della poesia, della *sensibilità*, sarebbe invece «la scintillante superficie del mondo», cioè la zona in cui le energie centrali si moltiplicano e si ramificano nell'infinito delle apparenze: non sarebbe semplicemente l'uomo a disporre di due mezzi di approccio; questi troverebbero una loro uguale e piena giustificazione epistemologica in regioni distinte nel seno stesso del mondo. La combinatoria degli *effetti complessi* della natura trova un garante adeguato nella combinatoria della sensibilità e dei giochi del linguaggio (Starobinski, 2003, pp. 85-86).

Ma nei paesaggi calviniani si deposita anche quel conflitto tra soggettività e Storia che, con i propri ideali di progresso, investe il territorio, martoria il paesaggio, lo incide in un atto di

violenza. Una visione, che rivela le inquietudini di un Calvino post-comunista costretto a riconsiderare progressivamente l'impegno civile e politico di una generazione ispirata dalle ideologie progressiste e poi delusa.

Dietro quell'atmosfera da circolo ricreativo parrocchiale stava avanzando uno sviluppo industriale disarmonico, una smobilitazione delle basi agricole di quel mondo, le grandi emigrazioni dal Sud, il caos edilizio urbano, un intrico di burocrazie inefficienti. De Gasperi credeva di contenere la democrazia in un quadro di conservazione culturale, e dietro di lui esplodeva un mondo d'interessi e corruzioni, di rivoluzioni tecnologiche e di costume incontrollabili. Così in Togliatti, l'equilibrio tra spinta rivoluzionaria e continuità storica e culturale (e anche, ahimè, statale) portava a sottovalutare il nefasto potere dell'Italia funzionariale e antifunzionariale, che continua a vanificare ogni progresso. La verità è che ne sapevamo tutti poco, vecchi e giovani. Ma che ne sappiamo veramente di più, adesso? (Calvino, 2001, vol. II, pp. 2808-09)

Pertanto, il paesaggio diventa il luogo in cui si proietta quella crisi profonda tra uomo e mondo e collettività e mondo, che è riflesso e a sua volta riflette una perdita di identità, ovvero un'incapacità di fare presa sulla realtà senza esserne travolti. Un'angoscia e uno spaesamento che già era *in nuce* nel racconto giovanile, scritto tra 1950 e 1951, *I giovani del Po*, in cui il giovane Nino e l'amico Nanin si attagliano come i due poli di uno stesso discorso, divisi tra partecipazione e distacco dal corso della storia e dalla società. Questo dissidio torna nella *Giornata di uno scrutatore* (1963) e nella *Speculazione*, in cui però la crisi investe la figura dell'intellettuale nella *affluent society* dell'Italia post-bellica. Questo indebolimento dell'identità si rivela sempre più pervasivo, dando vita a personaggi sempre più fuori posto (come Marcovaldo, un Robinson Crusoe fuori tempo e fuori contesto, cacciatore e raccoglitore nella giungla urbana). Tale crisi della soggettività determina concretamente, nella scrittura calviniana, la creazione di personaggi ibridi, *outsider*, alienati. A livello stilistico-retorico, invece, sono lo slancio fantastico e i procedimenti retorici dell'ironia, della parodia e del grottesco a determinare quello straniamento anti-antropomorfo sistematico che intesse *Le cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967). Questo passaggio fondamentale si trasferisce al campo visivo, producendo un cambiamento nel paesaggio rappresentato e una messa in crisi della "prospettiva centrale" classica. La consapevolezza del rapporto speculare tra coscienza di sé e coscienza del paesaggio è la questione nodale che induce l'autore a tornare insistentemente sulle modalità dello sguardo nel corso della sua opera.

Uno dei primi atti fondativi del paesaggio letterario è, difatti, l'ascesa di Petrarca sul monte Ventoso che da lì osserva l'Italia e che ci restituisce uno scorcio d'insieme colto "dall'alto" (Scaffai, 2017, pp. 24-25). Già tale visione, dunque, determina uno strappo, un distacco tra ciò in cui il soggetto è ordinariamente immerso e la realtà che improvvisamente si allontana e diventa altro da sé. Il paesaggio, dunque, nella storia del pensiero rappresenta il luogo per eccellenza di costruzione e sviluppo di quella soggettività tipicamente moderna attraverso cui, a partire da un percepito e dall'organizzazione degli stimoli sensoriali, edificiamo l'esperienza complessiva del paesaggio e ridefiniamo la nostra posizione come osservatori.

Il paesaggio è risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura. Questo rinvia a un paradosso: l'esperienza *del* paesaggio è, in generale e in primo luogo, un'esperienza *di sé*. È importante quindi sia ciò che il soggetto percepisce sia l'atto di percepire in quanto tale. Il soggetto fa interamente parte del paesaggio che compone. Da qui la *non-identità* profonda del paesaggio, la *storia* del paesaggio o meglio la *storia della coscienza* del paesaggio. Il paesaggio non esiste che in quanto coscienza, o anzi, è questa coscienza (Jakob, 2020, p. 34).

Questa costruzione identitaria presuppone, dunque, un movimento di separazione e allontanamento. Nel *Barone rampante* l'ascesa sugli alberi implica un atto di volontà che provoca un distacco dalla società e dalla norma, ma garantisce un'ancora possibile sintonia con la natura. Ma già nel finale Calvino segnala la perdita di quell'ambiente e anche di quell'utopia di un *Progetto di Costituzione per Città Repubblicana con Dichiarazione dei Diritti degli Uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e Selvatici, compresi Uccelli Pesci e Insetti, e delle Piante sia d'Alto Fusto sia Ortaggi ed Erbe* (Calvino, 2010).

Da ciò si deduce l'impossibilità, da parte dell'uomo, di attingere a un paesaggio "originario" e a una natura primigenia, ma la separazione implica nostalgia.

Tuttavia, la riscoperta del senso perduto e dismesso delle cose alimentano lo "sguardo archeologico" che Calvino allena durante l'eremitaggio in quel grande museo a cielo aperto che è Parigi.⁴ Ricordiamo che nel 1972 Calvino progetta con amici, tra cui Gianni Celati e Carlo Ginzburg, una rivista mai realizzata, *Lo sguardo dell'archeologo*, la quale prospetta un'archeologia o paleografia del sapere che intende restituire una visione stratigrafica, oggettiva e distaccata del mondo, tale da sfuggire alla "prospettiva riduttiva che gli antropocentrismi portano sempre con sé".⁵ L'archeologia intende ricostruire una continuità attraverso uno sguardo storicizzante che la avvicina alla passione del collezionismo. L'amore per le cose dell'archeologo, comune anche al collezionista, investe gli oggetti di uno sguardo in grado di vivificarli e trasformarli in enti in grado di restituire specularmente l'umano depositato in essi, tale da produrre un'immagine in cui soggetto e oggetto sono entrambi riflessi:

L'umano è la traccia che l'uomo lascia nelle cose, è l'opera, sia esso capolavoro illustre o prodotto anonimo d'un'epoca. È la disseminazione continua d'opere e oggetti e segni che fa la civiltà, l'habitat della nostra specie, sua seconda natura. Se questa sfera di segni che ci circonda del suo fitto pulviscolo viene negata, l'uomo non sopravvive. E ancora: ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito in cose, il se stesso che ha preso forma di cose.

Qui la filosofia che ho cercato d'estrappolare scivola dall'universale al particolare, anzi al privato, perché qui scatta la logica del collezionismo che ridà unità e senso d'insieme omogeneo alla dispersione delle cose. E scatta il meccanismo del possesso (o almeno del desiderio di possesso), sempre latente nel rapporto uomo-oggetto, rapporto che però non s'esaurisce in esso perché il suo fine è l'identificazione, il riconoscersi nell'oggetto. E a conseguire questo fine il possesso evidentemente aiuta perché permette l'osservazione prolungata, la contemplazione, la convivenza, la simbiosi (Calvino, 2001, vol. I, p. 523).

Ma è proprio in funzione della perdita che lo sguardo si fissa sull'oggetto, si trasforma in monomania che progressivamente svuota l'immagine di senso. Eppure, Calvino rifugge dalla tentazione barocca di convogliare lo sguardo verso un unico punto a sondarne le profondità di senso in esso depositate, inducendolo a guardare con ammirazione e al tempo stesso distacco quella *Mathesis singularis* teorizzata da Roland Barthes. Ciò è dovuto proprio alla predilezione di Calvino per uno sguardo paesaggistico e per una spazialità più ampia, per una scrittura, mutuando il termine dalle arti pittoriche, *en plein air*. La soggettività viene sempre posta in rapporto dialettico col mondo: così, l'uomo calviniano è sempre colto nel suo rapporto mancato o conflittuale con l'ambiente circostante. L'*Umwelt*⁶, l'ambiente semiotico entro cui le varie

⁴ A riguardo cfr. *Eremita a Parigi* (Calvino, 2003-2004, vol. III, pp. 102-110).

⁵ La tematica è ampiamente trattata nelle voci *Archeologia* e *Descrizione* in *Italo Calvino* (Scarpa, 2005).

⁶ Sul concetto di *Umwelt* introdotto dallo zoologo e filosofo estone Jakob Johann von Uexküll cfr. Scaffai (2017, pp. 28-30).

forme, umane e non-umane, istituiscono il loro orizzonte di significato è restituito da Calvino nella sua immagine degradata e usurata, ma anche nella sua ricchezza naturale e culturale.

Eppure, la vocazione etica dell'autore fa sì che il paesaggio non si esaurisca nella rappresentazione, proiettandolo verso un limite estremo che lo sguardo non è in grado di cogliere. Questa angoscia intride le pagine delle *Città invisibili*, ultimo disperato sforzo del Gran Khan di costruire un paesaggio mentale che tenga insieme in un'unica rappresentazione memoria e desiderio teso verso il futuro. Calvino, così, introduce un nuovo elemento di fascinazione: il potenziale della rappresentazione. Un potenziale che assume nello scrittore, pertanto, una duplice valenza sia formale che etica. Per cui gli scritti di Calvino sui limiti dello sviluppo umano e dello sfruttamento dell'ambiente, che s'inseriscono nella sua produzione già nell'immediato Dopoguerra⁷, si saldano strettamente all'elaborazione del paesaggio letterario e delle forme stilistiche sperimentate. Le stesse considerazioni su utopia e distopia rappresentano un ulteriore sviluppo in tal senso. Entrambe, difatti, sono luoghi virtuali in cui possibile e impossibile dialogano sul potenziale implicito della realtà. Tuttavia, Calvino è consapevole che esiste una discrepanza sostanziale tra strutture topologiche ideali e complessità funzionale e strutturale del reale. Solo quest'ultimo rappresenta il terreno su cui sono irriducibilmente obbligate a confrontarsi utopie e distopie. Pertanto, esse sopravvivono solo in quanto paradosso: stagliandosi come alternativa, positiva o negativa, realizzano scenari ascrivibili solo implicitamente all'ordine del reale. In altre parole, utopia e distopie sono sistemi autonomi, mappature di altri mondi, sono luoghi mentali in cui si coniugano giudizio etico ed estetico, aiutandoci, dunque, a definire concretamente un orizzonte estetico e morale. La distopia stessa, profetizzando come realizzabile uno scenario catastrofico e infernale, conduce o alla resa o invita, per contrasto, a riprogettare il futuro secondo valori opposti a quelli della società attuale, apparentemente votata allo sfacelo. Paesaggio utopico e distopico, dunque, svolgono un ruolo critico verso la società coeva, per cui la loro vocazione è sempre verso il presente. La letteratura calviniana, in ultima sintesi, aspira essa stessa a una "rappresentazione totale che ci liberi dentro", pur rifuggendo da ogni immagine del mondo cristallizzata in una forma definitiva.⁸ Ripensare il reale, riconfigurarne, immaginarlo e rappresentarlo in modi diversi: questa è l'ultima risorsa contro il pessimismo e l'ultima risposta alla crisi morale e politica che Calvino avverte schiacciante.

Per sfuggire alla fissità della forma, che si traduce in un pessimismo senza fuga e all'inazione, l'occhio di Calvino emula la ripresa cinematografica, ricerca il gusto delle strisce fumettistiche di quando era bambino, evoca il gusto ovidiano delle *Metamorfosi*. Lo slancio immaginifico restituisce dinamismo allo sguardo e alla rappresentazione, concorrendo alla creazione di un'opera "in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo" (Calvino, 2002b, p. 147).

In questa costruzione di un'opera-mondo, tuttavia, resta la lucida consapevolezza che, sebbene la fantasia e la tecnologia siano in grado di riscattare in parte le limitazioni della quotidianità, è pur impossibile sfuggire a una prospettiva irriducibilmente umana sul reale. L'avvertita necessità di collocare l'uomo all'interno di coordinate più vaste corrisponde, dunque, a un invito a riconquistare la sfera dell'umano, rivendicando, sul terreno della letteratura, un necessario antropocentrismo, che pur conservi una limpida consapevolezza del limitato posto occupato dalla nostra specie nel cosmo.

⁷ Per citarne alcuni: *Le capre ci guardano*, *L'antitesi operaia*, *Visita a un gorilla albino*, *Quando va via la luce* (Calvino, 2001).

⁸ Per la riflessione di Calvino sull'utopia cfr. i saggi su Fourier in *Una pietra sopra* (Calvino, 2002a).

Ricordiamo che anni fa Robbe-Grillet aveva pronunciato una requisitoria serrata contro l'antropomorfismo, contro lo scrittore che continua a umanizzare il paesaggio, a dire che «il cielo sorride», che «il mare s'infuria».

Invece io questo *antropomorfismo* l'ho accettato e rivendicato in pieno come procedimento letterario fondamentale, e – prima che letterario – mitico, collegato a una delle prime spiegazioni del mondo dell'uomo primitivo, l'*animismo*. Non che il discorso di Robbe-Grillet non mi avesse convinto: ma è successo che poi scrivendo mi è venuto da seguire la via opposta, con dei racconti che sono una specie di delirio dell'antropomorfismo, dell'impossibilità di pensare il mondo se non attraverso figure umane, o più particolarmente smorfie umane, borbottii umani. Certo, anche questo è un modo di mettere alla prova l'immagine più ovvia e pigra e vanagloriosa dell'uomo: moltiplicare i suoi occhi e il suo naso tutt'intorno in modo che non sappia più dove riconoscersi.

[...] Quello che m'interessa è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto. Tanto so già che dall'umano non scappo di sicuro, anche se non mi sforzo di trasudare umanità da tutti i pori: le storie che scrivo si costruiscono all'interno d'un cervello umano, attraverso una combinazione di segni elaborati dalle culture umane che mi hanno preceduto (Calvino, 2002a, pp. 239-40).

L'attività di ricerca compiuta da Calvino durante tutto l'arco della sua produzione letteraria, ci restituisce tutta la complessità di questo tentativo di sintesi e rappresentazione, fluttuando tra dimensione cosmica e particolare, storia naturale e umana, soggettività e realtà oggettiva. Ogni opera dell'autore rappresenta una tappa in questa parabola conoscitiva, non fine a se stessa, ma nutrita da una tensione morale finalizzata a una progettazione del futuro che sia intellettualmente guidata.

Io credo che il mondo esista indipendentemente dall'uomo; il mondo esisteva prima dell'uomo ed esisterà dopo, e l'uomo è solo un'occasione che il mondo ha per organizzare alcune informazioni su se stesso. Quindi la letteratura è per me una serie di tentativi di conoscenza e di classificazione delle informazioni sul mondo, il tutto molto instabile e relativo, ma in qualche modo non inutile (Calvino, 2003-2004, vol. II, p. 1347).

Questa sperimentazione si concretizza compiutamente nella stesura delle *Cosmicomiche*, un complesso artificio che, con la consueta ironia dell'autore, approda alla costruzione di uno sguardo "panoramico". Ricordiamo, infatti, che il termine *panorama* inizialmente indica, alla fine del XVIII sec., "una figurazione paesistica disposta circolarmente su una superficie cilindrica, all'interno della quale si ponevano gli osservatori che avevano così l'illusione, rafforzata mediante l'ausilio di luci adatte o anche di elementi plastici disposti sul pavimento, di osservare un paesaggio reale lungo l'orizzonte" (Vocabolario Treccani online, s.v.).

La vista "cosmica", inoltre, va intesa come ultimo tentativo di eliminare ogni residuo emotivo dalla coscienza e rappresentazione del paesaggio: le immagini scaturite dalle teorie astronomiche rappresentano una definitiva rinuncia a quel rispecchiamento lirico tra coscienza e mondo. Esse si configurano come strappo definitivo da quel nucleo lirico rappresentato dal paesaggio ligure della giovinezza: un atto di maturità intellettuale e artistica che Calvino allena attraverso una costante disciplina e un sistematico distanziamento critico che ricorda quella di Cosimo di Rondò, pur aumentando progressivamente e vertiginosamente l'altitudine dell'osservatore.

Questa levitazione si trasforma in gioco, in leggerezza infantile. In questa poetica dell'infanzia, però, non c'è alcuna ingenuità; al contrario, la forza immaginativa, l'incoerenza e l'ambiguità di senso tipici dei giochi infantili nell'autore si trasformano, appunto, in quel severo esercizio critico che pur conservi la levità della fantasia e il piacere dell'esperienza estetica. Lo scrittore riscatta così quel godimento delle letture giovanili e quella tensione desiderante che dalla pagina si trasferisce al mondo e viceversa. Lo stesso postulato del valore

della leggerezza, ribadito nelle *Lezioni americane* (1988), ha importanza in quanto permette di stimolare l'adesione giocosa alla pagina scritta senza rinunciare alla riflessione, poiché "lo stare al gioco presuppone sempre un atto critico".

Sul piano retorico al simbolo mitico, che garantiva una completezza di significato, si contrappone l'enigma della forma. Scrive Calvino a proposito del saggio *Amica ironia* di Guido Almansi:

[...] studiando l'ironia Almansi ci porta ad affacciarci sui paradossi inerenti ai meccanismi del linguaggio, alla logica che non può decidere tra verità e menzogna (mentiva il cretese che diceva: «tutti i cretesi sono mentitori?»), alla «letteratura come menzogna» (già esemplarmente teorizzata da Manganelli). Più in là intravediamo vertiginosi ribaltamenti e isomorfismi del pensiero quale quelli meticolosamente percorsi da Hofstadter in *Gödel, Escher, Bach* [...], dove i fondamenti della logica, della matematica, della scienza, della stessa realtà della natura si rifrangono nel cristallo d'un'ironia intrinseca alla costruzione dell'universo (Calvino, 2001, vol. II, pp. 1687-88).

Dal progetto di un paesaggio-mondo Calvino, pertanto, tende progressivamente a un'opera-mondo, a una letteratura a quarantacinquemila chilometri di distanza che conservi quella "ironia intrinseca" che investe ogni elemento formale del reale. Il mondo stesso edifica la propria forma accumulando e assimilando concrezioni e materiali, da un livello più semplice a uno più complesso, come il mollusco Qwfwq nel racconto *La Spirale* e ispirato dalla forma della nostra galassia, a voler sottolineare la specularità appunto tra forme microscopiche e macroscopiche, che permette all'autore stesso di costruire la propria opera intrecciando la fabulazione a un processo immaginativo basato sull'analogia. Questa corrispondenza tra parola e forme della realtà, tuttavia, non risolvono l'ambiguità che è tanto nel segno che nell'interprete e che determina una potenziale "semiosi illimitata". Per uscire da tale corto circuito Calvino fa un uso sistematico dell'ironia, parodia e dell'intento deformante, i quali permettono di "salvare l'autonomia dell'immagine e salvare egualmente la funzione dell'uomo nel mondo" (Pescio Bottino, 1967, p. 25).

Ne consegue che la vocazione di letterato, per l'intellettuale, finisca col corrispondere a una ricerca profondamente "materiale", volta a stabilire un rapporto tra dato fisico e pagina bianca e in cui le parole e la lingua emergono da una sorta di processo alchemico di sintesi. La pagina bianca è il luogo in cui la soggettività si rappresenta, si edifica, si svela, si riscopre e, in ultima istanza, si nega. Ma questo lungo discorso narrativo si rivela infine "un ricamo sul nulla", che pure ha una sua finalità. Significativo, in tal senso, il racconto della maturità artistica *Sapere sapore*, pubblicato nel postumo *Sotto il sole giaguaro* (1986), in cui il sapore intenso dei cibi messicani, attraverso un atto concreto come la masticazione e la deglutizione, si trasforma in un viaggio di riappropriazione del mondo che si conclude con l'evocazione ultima della parola.

Attraverso il gusto i protagonisti tendono a un sapere totale e simultaneo (non a caso in esergo la citazione di Tommaseo sulla parola *gustare* da cui prende spunto il titolo del racconto), che mira a essere "punto di non ritorno, una possessione assoluta esercitata sulla ricettività di tutti i sensi". La cucina messicana accende, quindi, nei protagonisti il desiderio di conquistare la "sapienza" attraverso un principio minimo ed elementare d'esperienza. Calvino, dunque, sembra proporre, soppiantando il primato dello sguardo, una conoscenza del mondo per "sbranamento":

[...] il vero viaggio, in quanto introiezione d'un «fuori» diverso dal nostro abituale, implica un cambiamento totale dell'alimentazione, un inghiottire il paese visitato, nella sua fauna e nella sua flora e nella sua cultura [...] facendolo passare per le labbra e per l'esofago. Questo è il solo modo di viaggiare che abbia un senso oggi, quando tutto ciò che è visibile lo

puoi vedere anche alla televisione senza muoverti dalla poltrona (Calvino, 2003-2004, vol. III, p. 134).

Recuperando la visione mitica, la sintonia tra terra e cielo si ricostituisce solo a prezzo di un sacrificio, ma, come insegna la mitologia azteca, il presupposto necessario è la reversibilità del sacrificio: si è carnefici in quanto potenzialmente vittime, questo è il principio dell'armonia.

La riscoperta dell'eros e del sapore dei cibi, ovvero dell'esperienza interamente calata nella materialità del mondo, libera i protagonisti dal loro isolamento e li apre all'alterità. Proprio mediante questa digestione, questa introiezione e fagocitosi dell'io, che si nutre del desiderio di cancellare il confine tra sé e l'altro, nascono, come sorta di sintesi metabolica, la parola e la scrittura e si trasformano in sacrificio incruento che ristabilisce una transitoria armonia.

Sotto la pergola di paglia d'un ristorante in riva a un fiume, dove Olivia m'aveva atteso, i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l'uno nell'altro con un'intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti di essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la *sopa de frijoles*, lo *huacinango a la veracruzana*, le *enchiladas*... (Calvino, 2003-2004, vol. III, p. 148)

Importante notare, dunque, come nel racconto è il potere evocativo della parola che tiene insieme dato sensibile e culturale, sancendo di fatto un rinnovato e più consapevole possesso del mondo. Questo, però, si realizza solo attraverso quel "moto-desiderio-amore" che presuppone al tempo stesso un sacrificio di sé. A tal proposito Calvino afferma:

Ciò che conta è quel che siamo, è approfondire il proprio rapporto col mondo e col prossimo, un rapporto che può essere insieme d'amore e di trasformazione. Poi si mette la penna sulla carta bianca, si studia una certa angolazione per cui vengano fuori dei segni che abbiano un senso, e si vede cosa ne vien fuori (Calvino, 2001, vol. II, p. 2727).

Il potere della letteratura, in Calvino, è proprio in questa capacità d'ibridazione, nell'attitudine a creare un discorso unitario superando le fratture, le discontinuità, gli scompensi interni alla realtà, perché la pagina bianca, in quanto eterotopia, "ha il potere di giustapporre spazi incompatibili". Tale rapporto speculare tra materialità dell'opera e linguaggio intesse il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), in cui tutta la narrazione gioca con un moltiplicarsi di errori e sviste editoriali che creano un collage di testi, tutti diversi per genere e stili, che possono essere letti, tuttavia, come opera unitaria, come metatesto in filigrana, a cui si affianca la storia d'amore tra Lettore e Lettrice. Un romanzo su una inesauribile ricerca di senso che è parallelamente dentro e fuori dal libro, che investe autore e lettore e che dà forma a relazioni complesse e dinamiche, espressione della stessa natura relazionale e trasformativa del mondo. Come osserva Foucault:

Tale è il potere del linguaggio: pur intessuto di spazio, lo suscita, lo pone attraverso un'apertura originaria e lo preleva per riprenderlo in sé. Ma di nuovo esso è votato allo spazio: dove potrebbe vagare e posarsi, se non in quel luogo che è la pagina, con le sue linee e la sua superficie, se non in quel volume che è il libro? (Foucault, 2010, p. 20)

Riferimenti bibliografici:

Belpoliti M. (2006). *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.

- Calvino I. (2001). *Saggi: 1945-1985*. 2 voll. Milano: Mondadori.
— (2002a). *Una pietra sopra* (ed. digitale). Milano: Mondadori.
— (2002b). *Lezioni americane* (ed. digitale). Milano: Mondadori.
— (2003-2004). *Romanzi e racconti*. 3 voll. Milano: Mondadori.
— (2010). *Il barone rampante*, Milano: Mondadori.
Foucault M. (2010). *Eterotopie* (ed. digitale). Milano: Mimesis.
Iovino S. (2008). *Filosofie dell'ambiente: Natura, etica, società*. Roma: Carocci.
Jakob M. (2020), *Il paesaggio* (ed. digitale). Bologna: Il Mulino.
Pescio Bottino G. (1967). *Italo Calvino*. Firenze: Il Castoro.
Scaffai N. (2017). *Letteratura e ecologia: Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci.
Scarpa D. (1999). *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori.
Simmel G. (2006). *Saggi sul paesaggio*. Roma: Armando Editore.
Starobinski J. (2003). *Le ragioni del testo*. Milano: Bruno Mondadori.

La memoria del mondo di Italo Calvino: realtà, immaginazione e intelligenza artificiale

Italo Calvino's Memory of the world: reality, imagination and artificial intelligence

MARCELLA DI FRANCO
secretaria.zibaldone@gmail.com / Italia

RIASSUNTO: A cento anni dalla nascita di Italo Calvino non si può non ricordare il suo sguardo visionario, proiettato verso il futuro, che ha perfettamente prefigurato il contesto tecnologico attuale caratterizzato dai frenetici cambiamenti sociali e culturali determinati dallo sviluppo vertiginoso delle tecnologie informatiche. Il presente saggio mira a dimostrare come la sua vasta e versatile produzione letteraria si sia evoluta parallelamente alle trasformazioni della società riflettendo lucidamente i suoi valori con grande anticipo sul contesto globalizzato del Terzo Millennio. Nella narrativa di fantascienza, soprattutto nelle *Cosmicomiche vecchie e nuove*, l'autore rivela il suo crescente interesse verso la scienza con uno sguardo estraniato, ironico, a tratti persino paradossale. *La Memoria del Mondo* è forse in tal senso il racconto più emblematico che ha anticipato le applicazioni più recenti dei *new media* in grado di pervenire ad una sorta di "intelligenza connettiva", a forme insospettate di "memoria collettiva" ed "intelligenza artificiale" odierne.

Parole chiave: Italo Calvino; *Le Cosmicomiche*; Tecnologie digitali; Media; Intelligenza artificiale

Abstract: One hundred years after Italo Calvino's birth, it's impossible not to recall his visionary outlook, projected towards the future, which perfectly prefigured the current technological context characterised by the frenetic social and cultural changes brought about by the dizzying development of information technology. This essay aims to demonstrate how his vast and versatile literary production evolved in parallel with the transformations of society, lucidly reflecting its values well in advance of the globalised context of the Third Millennium. In science fiction, especially in Cosmicomiche vecchie e nuove, the author reveals his growing interest in science with an alienated, ironic, at times even paradoxical gaze. La Memoria del Mondo is perhaps in this sense the most emblematic story that anticipated the most recent applications of new media capable of achieving a sort of "connective intelligence", unsuspected forms of today's "collective memory" and "artificial intelligence".

Keywords: *Italo Calvino; The Cosmicomics; Information technology; Media; Artificial intelligence*

Recibido: 21 julio 2023 / aceptado: 3 noviembre 2023 / publicado: 31 diciembre 2023

1. LETTERATURA E CONOSCENZA DEL MONDO IN CALVINO. Nel centenario della nascita di Italo Calvino (Santiago de las Vegas 1923 - Siena 1985) non è possibile non soffermarsi sullo sguardo visionario, proiettato sul futuro, di uno tra i maggiori autori italiani del secondo Novecento (Barbaro & Pierangeli, 2009). Scrittore multiforme, laico di formazione, subì varie influenze culturali, essendo sempre disponibile a sperimentare nuove forme di letteratura con una straordinaria versatilità di scrittura. Fu dai genitori che derivò probabilmente lo spiccato interesse per le scienze umane, matematiche e naturali e per le riflessioni epistemologiche alla base della conoscenza scientifica (Calligaris, 1985). Il padre, agronomo, teneva contatti internazionali con studiosi di tutto il mondo, dirigeva nell'isola di Cuba una stazione sperimentale di agricoltura ed una scuola di agraria e, dopo il trasferimento in Italia, a Sanremo, nel 1925, assunse l'incarico di direttore della stazione di floricoltura. Ma anche la madre era una studiosa di scienze naturali, assistente di botanica all'università di Pavia. Nel 1941 si era iscritto alla facoltà di Agraria presso l'Università di Torino, ma nel corso della guerra abbandonò gli studi per partecipare alla Resistenza. Passato alla facoltà di Lettere si laureò nel 1947 ed entrò a contatto con l'Einaudi conoscendo intellettuali e scrittori come Natalia Ginzburg, Elio Vittorini, Cesare Pavese, per poi svolgere attività di consulente editoriale (Scarpa, 2023). Quando Calvino con la moglie, Esther Judith Singer, argentina di nascita e interprete di professione, si trasferì a Parigi nel 1967, oltre ad instaurare proficui rapporti con un'élite culturale cosmopolita, andò approfondendo l'antica passione familiare per le scienze. A Parigi studiò astronomia, biologia, strutturalismo, semiotica, cibernetica, antropologia, linguistica, cercando di trasformare la letteratura in una forma di conoscenza scientifica (Benussi 1989, pp. 34-38). Frequentava assiduamente l'orto botanico, leggeva avidamente riviste scientifiche, cercava presso l'Osservatorio astronomico ispirazione per i suoi racconti, constatando che le realtà rivelateci dalle scienze superano spesso la più fervida fantasia. L'autore si avvale delle teorie astronomiche e cosmologiche per rinverdire la sua tipica vena favolistica utilizzandole come supporto per tutta una serie di originalissime narrazioni fantascientifiche. Ma la transizione dal reale al fiabesco ed al fantascientifico in Calvino maturò gradualmente.

La sua prima produzione letteraria si ispirò piuttosto ai modelli del Neorealismo come nel primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947). Anche nella successiva raccolta di racconti, *Ultimo viene il corvo* del 1949, ritorna ancora il tema della lotta partigiana a cui Calvino aderì ventenne (Baroni, 1988, p. 78). A distanza di quasi dieci anni, nel 1958 diede alle stampe una nuova raccolta di racconti, *Gli amori difficili*, che attingono a vicende di vita quotidiana, filtrate dall'ironia in cui la realtà è mescolata all'immaginazione (Calvino, 2016).

Ma Calvino coltivò parallelamente il filone fantastico, espresso soprattutto nella trilogia araldica-allegorica, *I nostri antenati* (1960): *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959), nonché nelle *Fiabe italiane* (1956) tradotte dai vari dialetti (Salvemini, 2001). In essi il gusto per gli aspetti favolistici dell'esistenza si coniuga felicemente con la fredda razionalità cui l'autore ricorre per sottoporre ad una critica pervasa di ironia ogni aspetto della realtà moderna, soprattutto la dimensione del mondo tecnologico e industriale (Calvino, 1960). *I nostri antenati* non rispecchiano solo l'epoca dell'ambientazione specifica, bensì alludono al nostro presente con lo scopo di illuminarlo creando connessioni e rimandi suggestivi tra finzione e realtà, passato e presente (Scuderi, 2007). È chiara la matrice ariostesca del romanzo unita alla passione per il fiabesco che si estrinsecò in una serie di trasmissioni radiofoniche, *L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, le cui trascrizioni furono pubblicate nel 1970 (Deidier, 1995).

L'immaginazione e la fantasia si rivelano essere strumenti essenziali per aprire la mente a cose nuove e Calvino vede nel fantastico un mezzo per arrivare ad una conoscenza 'oggettiva' della società contemporanea. Vuole che l'immaginazione non si perda, e crea quindi la sua letteratura fantastica per 'allenare' la mente dei suoi lettori e salvarci dall'onnipresenza

d'immagini che s'impongono sulle nostre vite; cerca di preservare il prezioso dono naturale della fantasia che risiede da sempre nell'uomo. Calvino si accorse del fatto che tutto quello che è 'prefabbricato' crea nell'uomo dei falsi bisogni, lo illude di essere onnipotente, di potere avere tutto 'pronto e subito': questo il male che occorre sopprimere (Mongiati Farina, 2014).

Il filone realistico, con il ritorno alle strutture narrative tradizionali, essenziali e rigorose come un teorema, si riaffaccia nei romanzi successivi, a partire da *La speculazione edilizia* (1957), *La nuvola di smog* (1958) fino a *La giornata di uno scrutatore* (1963), l'ultima opera nella quale traspare il suo impegno politico. A partire dal 1959 Calvino lavorò alla rivista *Menabò*, fondata assieme a Elio Vittorini, pubblicando saggi critici che animarono il dibattito letterario italiano degli anni Sessanta sui rapporti tra ideologia, cultura e letteratura e sulla necessità di rinnovare queste relazioni allargando lo sguardo alle esperienze europee (Musarra Schröder, 1996, pp. 56-66).

Con la raccolta di venti racconti *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* del 1963 ritorna alla dimensione fantastica attraverso una favola ironico-grottesca sulla società consumistica e sulle contraddizioni interne della vita nelle moderne metropoli (Calvino, 2022b, p. 57).

Gli studi costanti e le sperimentazioni linguistiche lo portarono a *Le città invisibili* del 1972, uno dei suoi romanzi più famosi e poliedrici in cui i diversi elementi strutturali e narrativi indicano un'attinenza sia alla poesia che alla novellistica e al romanzo. L'opera rivela anche la sua predilezione per le forme geometriche, le simmetrie, le serie, la combinatoria. È ispirata a *Il Milione* di Marco Polo e in essa Calvino coglie l'occasione per riflettere sulla filosofia, sulla linguistica, sull'urbanistica moderna, sul ruolo delle megalopoli attuali e sull'inferno della civiltà tecnologica e industriale.

Nel 1973 pubblicò *Il castello dei destini incrociati* assieme a *La taverna dei destini incrociati*, in cui attua originali meccanismi narrativi indagando il rapporto tra realtà, finzione e ideali, attraverso una serie infinita di storie raccontate a turno da alcuni viandanti che, dopo aver attraversato un bosco, giungono in un castello e in una taverna in cui si ritrovano a banchettare (Calvino, 1992, pp. 501-610). L'impianto ricorda la cornice de *I racconti di Canterbury* di Geoffrey Chaucer (1343-1400).

Ma l'esperimento più originale risale al 1979: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* rivela l'impossibilità di storie 'finite' dispiegando i meccanismi attraverso i quali la letteratura stessa nasce e si costruisce (Calvino, 1994). È una forma di metaletteratura che indaga su se stessa in cui si alternano 10 inizi di romanzi sospesi in un gioco-intreccio di colloqui tra autore e lettore che riecheggiano gli *Esercizi di stile* (1947) di Queneau.

L'ultima raccolta di racconti, *Palomar* del 1983, è incentrata sulle avventure del signor Palomar, osservatore esterno della condizione umana, con un esplicito richiamo ad uno dei più celebri osservatori astronomici del mondo (Pacca, 2013, p. 154). La raccolta riflette la sfiducia dell'autore nella possibilità di una conoscenza totalizzante del mondo in cui risulta impossibile una 'sistemazione' della realtà ordinata ed esaustiva. La realtà resta indistinta e inafferrabile per le contraddizioni insite nel mondo stesso in cui viviamo, una "superficie inesauribile" da trasferire sul foglio bianco per cercare invano di decifrarla (Serra, 1996, pp. 12-25).

Sempre più noto in Italia e all'estero, la presenza di Calvino era reclamata da periodici, quotidiani, dal cinema, dal teatro, dalla radio e dalla televisione. Tenne varie conferenze in Europa, occasione di approfondimento della sua riflessione sulla propria produzione e sulla letteratura in senso lato da cui scaturisce la fase sperimentale a partire dagli anni Settanta. Si dedica alla letteratura "combinatoria", influenzato dal gruppo di scrittori e matematici del laboratorio di letteratura potenziale dell'*Oulipo* (*Ouvroir de littérature potentielle*), che metteva in evidenza gli artifici strutturali della scrittura letteraria vista come un'arte di combinazioni e di norme, aperta ad infinite possibilità, dove l'apparenza dei sistemi più sofisticati e complessi può essere continuamente messa in crisi dal venir meno di un semplice elemento testuale (Jeannet, 2000, pp. 45-54).

Alla base delle sue sperimentazioni vi è l'intento di oltrepassare i confini della letteratura tradizionale precedente per aprirsi ad esperienze innovative che coniugassero la scienza e la letteratura (Bresciani Califano, 1993, pp. 90-97). È in questo periodo che nascono i suoi romanzi più noti, influenzati anche dalla narrativa fantastica e intellettualistica dello scrittore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), da Calvino molto stimato per la sua "esemplare economia d'espressione" (Brigatti & Falcetto, 2019), nonché per il suo stile rigoroso e preciso, nel contempo evocativo e suggestivo (Crotti, 2021, pp. 213-220).

La letteratura, come lui stesso affermò in un famoso saggio pubblicato nel 1962 sul *Menabò*, può essere definita una "sfida al labirinto". Il labirinto è la società moderna, incerta e pericolosa; l'intellettuale, però, non deve arrendersi ed ha il compito di sfidare il labirinto per comprenderlo, opponendo la ragione al caos (Alberti, 2009, p. 45). Calvino ha sempre creduto che la letteratura debba esercitare un ruolo positivo e razionale, anche se ha assunto una posizione sempre più pessimistica e sfiduciata constatando l'assoluta impotenza conoscitiva dell'intellettuale di fronte alle cose del mondo.

A Parigi entrò in contatto con l'ambiente strutturalista del saggista, critico letterario e semiologo francese Roland Barthes, esponente della *Nouvelle critique*, che vedeva nel testo, "produttore di segni", il luogo per eccellenza su cui applicare l'analisi letteraria (Barthes, 2002). Frequentò altresì il gruppo dello scrittore francese Raymond Queneau (1903-1976) che andava alla ricerca di una vitalità espressiva mediante il continuo tentativo dell'innovazione linguistica. Gli strutturalisti considerano la letteratura come un sistema affine al sistema linguistico, costituita da unità funzionali collegate fra loro in sistemi più ampi e strutturati (Corti, 1978, p. 183). La letteratura viene intesa come "gioco combinatorio" che crea un testo a partire da regole fisse che ne plasmano la forma. Ma essa veicola i suoi significati principalmente attraverso l'uso del linguaggio. Perciò la teoria narratologica strutturalista si basa su presupposti molto simili a quelli della teoria strutturalista del linguaggio, secondo cui la lingua è un sistema di segni arbitrari e convenzionali estremamente malleabile (Corti, 1984, pp. 43-45). La letteratura è essenzialmente un atto linguistico basato su attività di montaggio e smontaggio delle singole parti ed unità rappresentate dai testi in cui raggiungere la perfezione o l'equilibrio dei sistemi è un obiettivo tanto ambizioso quanto arduo da perseguire (Ciccuto, 2002).

2. IL CONNUBIO TRA LETTERATURA E SCIENZA: *LE COSMICOMICHE*. La vasta e variegata produzione letteraria di Calvino, che spazia dai romanzi, ai racconti, alle novelle e alla saggistica, risponde all'intento dichiarato dall'autore nel noto incipit delle sue *Lezioni americane*: "ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare" (Calvino, 2022a, p. 123). Ma essa dimostra anche la sua capacità di rinnovarsi sempre "come le dune spinte dal vento del deserto" (ivi, p. 482) in apparenza sempre uguali ma in realtà diversamente plasmate ad ogni istante.

La narrativa di Calvino si è evoluta in parallelo con le trasformazioni della società italiana e mondiale di cui riflette lucidamente i valori con grande anticipo sul nuovo millennio. La spinta per una nuova e sempre rinnovata letteratura rappresenta la sua cifra più valida e attuale. La grande sfida per la letteratura è intrecciare insieme i diversi campi del sapere e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo, come già avveniva nelle *Summae* enciclopediche del Medioevo nelle quali si realizzava quell'ermeneutica filosofica intesa come continua interpretazione non soltanto dei testi, ma anche dell'intera esistenza umana inglobata in essi di cui la *Divina Commedia*, di Dante Alighieri è il testo più esemplare.

Il mondo visto come un "sistema di sistemi" dimostra infine come ogni cosa sia legata al sistema del mondo. E l'obiettivo della letteratura è quello di "descrivere e raccontare di tutto, il mondo e tutto il suo contenuto" (Calvino, 2022a, p. 382). La molteplicità si trova sia nel

concetto del mondo in generale che nel concetto specifico che Calvino ha della letteratura e degli scrittori, i quali dovrebbero avere una visione plurima e articolata del mondo.

In tutti i suoi scritti si coglie sempre una sorta di leggerezza di ascendenza ariostesca, quella che egli stesso illustrò nell'opera conclusiva della sua carriera letteraria, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, un ciclo di conferenze che avrebbe dovuto tenere alla Harvard University di Boston per il nuovo anno accademico, ma che, a causa della sua prematura scomparsa nel 1985, per un'emorragia cerebrale, furono pubblicate postume nel 1988.

La dissertazione è incentrata sui temi della *Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità e Consistenza*, che sono le cinque o meglio le sei lezioni predisposte, in quanto l'ultima rimase solo accennata. Le cosiddette "lezioni" mirano a definire le caratteristiche principali che dovrebbe possedere la letteratura postmoderna per essere veramente efficace, persuasiva e soprattutto ancora capace di comunicare qualcosa di nuovo. Esse rappresentano l'ultimo baluardo culturale difensivo contro la decadenza involutiva, 'l'imbarbarimento' della civiltà e del pensiero occidentale attuali in cui si riscontra una progressiva perdita di forma e di precisione, soprattutto a livello linguistico. La letteratura non può essere sostituita, perché ha il compito di conservare la ricchezza del linguaggio e di porre un argine all'impoverimento culturale della società industriale: pertanto, invece di lasciarci immobilizzare dall'indifferenza e dalla freddezza della società moderna, abbiamo bisogno di "movimento" e di cambiamento per migliorarlo (Tonin, 2005). La letteratura è per Calvino "l'unica cosa che potrebbe fungere come 'anticorpo' contro la peste che ha colpito l'umanità e l'uso del linguaggio" (Calvino, 2022a, p. 458). La letteratura è infatti la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, distinta dagli altri *media* vecchi e nuovi, velocissimi, quali i film, la tv, la pubblicità, il computer ecc., ma che oggi, nella nostra società "liquida", felice definizione del sociologo e filosofo polacco Zygmunt Bauman (1925-2017) rischiano di appiattire e far naufragare ogni effettivo scambio comunicativo in un magma indistinto, uniforme e precario (Eco, 2016). Bisogna quindi conservare e rinnovare la letteratura in modo che possa sempre interessare, coinvolgere ed appassionare. Una letteratura di qualità potrebbe quindi essere un rimedio in quanto ci allontana dall'automatismo e dall'immobilità, spingendoci a utilizzare l'immaginazione che offre un'ottica diversa per guardare il mondo, come rilevato anche da Jacques Nobécourt, corrispondente del quotidiano *Le Monde* a Roma dal 1965 a 1974:

[...] Sono arrivato a ritenere Italo Calvino uno degli scrittori europei che meglio sia riuscito nel tentativo di una letteratura liberatrice [...]. Calvino illustra in modo tipico nell'ordine letterario la grande preoccupazione del pensiero contemporaneo: ritrovare le fonti, tirar fuori dalle profondità dell'intelletto e della sensibilità le molteplici soluzioni irrazionali e combinazioni, di cui ogni immagine, ogni associazione di parole era ricca, prima che le abitudini e le categorie mentali non avessero sclerotizzato l'uomo nella pigrizia di spirito e nella passività [...] (in Calvino, 1965, p. 23).

Nel saggio *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* del 1967, Calvino maturò la convinzione che le forme tradizionali del racconto non fossero più allineate con i profondi mutamenti che la società delle tecnologie avanzate e dei processi multimediali stavano introducendo nella mentalità dell'uomo e che alla lunga ne avrebbero modificato persino l'aspetto antropologico (Roelens, 1989). La realtà di oggi è infatti sempre più globalizzata ma anche "virtuale" e, anche se è possibile indagarla attraverso strumenti sempre più sofisticati, non consente ugualmente il raggiungimento di facili certezze, continua a nascondere in sé il mistero insondabile dell'esistenza, la sua complessità. La realtà rimane difficile da sostenere e da capire, e spesso all'individuo non rimane che subirla passivamente o negativamente. In un racconto composto nel 1977, *Lo specchio e il bersaglio*, Calvino scriveva:

Il fatto strano era questo: più mi rendevo conto che il mondo era complicato frastagliato inestricabile più mi pareva che le cose da capire veramente fossero poche e semplici, e se le avessi capite, tutto mi sarebbe stato chiaro come le linee di un disegno (Calvino, 1995, p. 243).

Calvino continuò a mescolare rigore razionale e impennate fantastiche coniugando componenti scientifiche e letterarie, per cercare di conoscere, sviscerare e comprendere il mondo che spesso si presenta ai nostri occhi come un guazzabuglio caotico di linee, forme, tendenze, ma che in realtà poggia su regole rigorose. La letteratura per Calvino ha il dovere di ritrovare il bandolo della matassa ingarbugliata di tutto l'esistente, tentare di interpretare il labirinto della realtà contemporanea per arrivare a padroneggiarlo. Si tratta di una forma di conoscenza ostinata, priva di illusioni, contrassegnata da dubbi, che avanza verso la "Verità" attraverso piccole tappe e graduali approssimazioni ormai lontane dalle apodittiche certezze del Positivismo.

Questa visione emerge nella narrativa di fantascienza, soprattutto nei racconti *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), *Le cosmicomiche vecchie e nuove* (1984), ampliamento della raccolta originaria di dodici racconti da ultimo riuniti nel volume *Tutte le cosmicomiche* (Calvino, 2023). Come spiega lo stesso autore,

[...] combinando i due aggettivi cosmico e comico ho cercato di mettere insieme varie cose che mi stanno a cuore. Nell'uomo primitivo e nei classici il senso cosmico era l'atteggiamento più naturale; noi invece per affrontare le cose troppo grosse abbiamo bisogno d'uno schermo, d'un filtro, e questa è la funzione del comico. Io pensavo alle "comiche" del cinema muto, e soprattutto ai *comics* o storielle a vignette in cui un pupazzetto emblematico si trova di volta in volta in situazioni sempre diverse che pure seguono uno schema comune (Calvino, 2023, pp. 4-7).

Sono storie umoristiche e paradossali, relative all'universo, alla sua evoluzione, al tempo e allo spazio, che traducono in forme narrative le ipotesi scientifiche sull'origine e l'organizzazione del cosmo, sulla struttura della materia, sui corpi celesti, sull'evoluzione della vita, in una sorta di 'cosmogonia'. Ma rappresentano anche una metafora dell'esistenza e delle passioni dell'uomo contemporaneo, diviso tra conflittualità, affetto, amore, incomprendimento, desideri, speranze, passioni che lo trascinano fin sull'orlo della follia. Ma la prospettiva fantascientifica è 'capovolta' in quanto lo scrittore ambienta buona parte dei racconti non nel futuro bensì nel nostro più remoto passato, quello delle origini della vita sulla terra. Tuttavia, il ricorso alla narrazione fantastica non è mai un pretesto di evasione, ma un modo inconsueto per accostarsi alla realtà tramite l'effetto straniante dell'ironia. Calvino stesso affermava che la sua non sarebbe fantascienza perché si occupa di narrare il reale usando dei 'filtri' ovvero tentando di narrare il quotidiano in termini insoliti e lontani dalla nostra esperienza per distaccarci dalla visione usurata del mondo e oggettivarla (Calvino, 1968, p. 23). I racconti scaturiscono da dodici teorie scientifiche descritte in maniera leggera e 'comica'. Dopo *Le Cosmicomiche*, Calvino pubblicò *Ti con zero*, opera sempre ispirata a teorie scientifiche in cui il protagonista-narratore è un essere primordiale e proteiforme, vecchio quanto l'universo, chiamato Qfwfq, un nome quasi impronunciabile e palindromo, come dichiara lo stesso Calvino:

Il protagonista di questo libro si chiama Qfwfq. Altro non si sa, non è nemmeno detto che sia un uomo: probabilmente possiamo considerarlo tale dal momento in cui il genere umano comincia a esserci; con maggiore evidenza risulta che ha partecipato a lungo della vita animale (come mollusco, tra l'altro). Prima ancora, non ci viene mai chiaramente detto chi era e com'era, ma solo che c'era, che era lì. Quanti anni ha? Dato che non c'è avvenimento di milioni o di miliardi di anni fa cui non abbia assistito, si deve calcolare che ha più o meno l'età

dell'universo. Basta che il discorso tocchi di sfuggita l'accensione delle galassie o l'estinzione dei dinosauri, la formazione del sistema solare o i cataclismi geologici, ed eccolo saltar su a raccontare che c'era anche lui. Le varie teorie cosmogoniche trovano nel vecchio Qfwfq un testimone fin troppo volenteroso: pronto di volta in volta ad avallare con le sue memorie d'infanzia o di giovinezza ipotesi contraddittorie o addirittura opposte. Ognuna delle sue avventure è chiusa in sé: non è nemmeno un personaggio, Qfwfq, è una voce, un punto di vista, un occhio (o un ammicco) umano proiettato sulla realtà d'un mondo che pare sempre più refrattario alla parola e all'immagine (Milanini, 2022, p. 501).

Testimone oculare dei diversi momenti dell'evoluzione del cosmo, racconta, attraverso la tecnica del monologo, le vicende della Terra a cominciare dalla grande esplosione del Big Bang, quando la materia, prima di cominciare a espandersi nello spazio, era tutta concentrata in un "punto" solo. Come osserva acutamente Golino:

I libri di Italo Calvino [...] evocano il miraggio di una voce che promette definitive rivelazioni – sfuggenti, spesso vicine a manifestarsi, sempre rimandate [...]. Con un massimo di precisione linguistica Calvino riesce ad ottenere un massimo di ambiguità [...]. Il lettore ideale di Calvino, seppure conquistato dall'affabilità apparentemente evasiva degli intrecci, degli umori scattanti, del gusto limpido e arioso, deve vigilare in stato d'allarme per non subire lo scacco impostogli dalla complessità dei livelli di scrittura (Golino, 1965, p. 1).

Ogni racconto è introdotto da un enunciato di carattere scientifico che fornisce l'abbrivo della narrazione fantasiosa quali: l'allontanamento della Luna dalla Terra, il tempo che il Sole impiega per compiere una rivoluzione completa della Galassia, in circa 200 milioni di anni, l'assenza dei colori prima che si formasse l'atmosfera terrestre, quando ancora il nostro pianeta era soltanto "una palla grigia roteante nello spazio" (Calvino, 2023, p. 82) la misteriosa estinzione dei dinosauri, dominatori incontrastati dei continenti per 150 milioni di anni, l'allontanamento delle Galassie per cui quanto più una galassia è distante anni-luce dalla terra, tanto più velocemente si allontana, la rarefazione dell'universo, riequilibrata dalla formazione di nuove galassie composte di materia che si ricrea secondo la teoria della "creazione continua", sulla vita delle cellule e sul gioco senza fine delle loro innumerevoli possibilità combinatorie.

Il narratore assume varie forme, capovolge l'ottica antropocentrica per cui nei testi l'uomo è del tutto assente (Milanini, 1990, pp. 89-93). In questi racconti l'attrazione per le nuove scienze si intreccia all'ideologia illuministica dello scrittore che cerca nella "dea" ragione una via per sovrastare il caos che circonda l'uomo del suo e del nostro tempo. Da sempre ammiratore dell'Illuminismo, pur nella consapevolezza di non possederne più le certezze per i limiti intrinseci della razionalità, lo scrittore si interroga ancora sulla possibilità della conoscenza analitica e scientifica del mondo, così complesso, ambiguo e sfuggente nei suoi significati particolari e globali. Calvino non trova una risposta ma resta sospeso tra la pessimistica consapevolezza degli insormontabili problemi che affliggono l'umanità, intrappolata nelle incongruenze e nei disagi della vita alienante delle città moderne, ed un'ostinata fiducia ad oltranza nella razionalità dell'uomo e nella sua capacità di lottare comunque per migliorare il mondo.

L'assunto complessivo delle *Cosmicomiche* vuole dimostrare, con la leggerezza del racconto ironico e il rigore dei principi scientifici, l'estrema piccolezza dell'essere umano rapportato all'immensità dell'universo e ai suoi sorprendenti misteri. Il tessuto narrativo sembra riecheggiare le suggestioni cosmiche e i vasti spazi siderali di Leopardi in alcuni versi della *Ginestra o fiore del deserto*.

3. LA COSMICOMICA: *LA MEMORIA DEL MONDO*. *La Memoria del Mondo* è un libro meno noto rispetto alle altre opere, costituisce una sorta di riunificazione tematica dei contenuti dei due

libri *Cosmicomiche* e *Ti con zero*. Ormai lontano dal Neorealismo, scaturì dal crescente interesse di Calvino verso la scienza osservata con uno sguardo ironico e persino paradossale. Lo stesso Calvino riconobbe di avere scritto il libro sognato da sempre:

Mi era stata chiesta una scelta dei racconti contenuti nei miei due volumi *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*. Li organizzai in un libro costruito con un ciclo di storie sulla Luna, uno sulla Terra, uno su Sole Stelle Galassie, uno sull’Evoluzione, uno sullo Spazio e sul Tempo. Mi accorsi che il libro che avevo messo insieme, e che s’intitolò *La memoria del mondo*, più che una rielaborazione di cose già pubblicate per avvicinare un pubblico di lettori nuovi, era il vero libro che avevo voluto scrivere fin da principio, o almeno era ciò che più vi si avvicinava (Calvino, 1968, p. 21).

È soprattutto nel racconto breve – non molto conosciuto o sufficientemente valorizzato, ma di cogente attualità – *La memoria del mondo* (1965) che si mostra lo scontro irrimediabile tra il desiderio del protagonista di razionalizzare la realtà ed i suoi comportamenti irrazionalmente emotivi che non riesce ad eludere. Il racconto è costituito da un lungo discorso in prima persona che il responsabile di un laboratorio informatico rivolge al successore che gli subentrerà in un grande e segreto “progetto” mondiale:

È per questo che l’ho fatta chiamare, Müller. Ora che le mie dimissioni sono state accettate, lei sarà il mio successore: la sua nomina a direttore è imminente [...]. Solo di alcune questioni lei non è al corrente, ed è venuto il momento che lei sappia (Calvino, 1968, p. 30).

Il protagonista, direttore di una prestigiosa fondazione, esordisce illustrando gli scopi del piano informatico al quale stanno lavorando da anni nei loro laboratori e le conseguenze che esso avrà in un futuro non molto lontano: la smania dispotica di raccogliere, catalogare e archiviare tutto il sapere o persino tutte le sfaccettature dell’umano:

Lei crede, come tutti del resto, che la nostra organizzazione stia da molti anni preparando il più grande centro di documentazione che sia mai stato progettato, uno schedario che raccolga e ordini tutto quello che si sa d’ogni persona e animale e cosa, in vista d’un inventario generale non solo del presente ma anche del passato, di tutto quello che c’è stato dalle origini, insomma una storia generale di tutto contemporaneamente, o meglio un catalogo di tutto momento per momento [...]. Non solo il contenuto delle più importanti biblioteche del mondo, degli archivi e dei musei, delle annate dei giornali d’ogni paese è già nelle nostre schede perforate, ma anche una documentazione raccolta *ad hoc*, persona per persona, luogo per luogo. E tutto questo materiale passa attraverso un processo di riduzione all’essenziale, condensazione, miniaturizzazione, che non sappiamo ancora a che punto si arresterà; così come tutte le immagini esistenti e possibili vengono archiviate in minuscole bobine di microfilm, e microscopici rocchetti di filo magnetico racchiudono tutti i suoni registrati e registrabili. È una memoria centralizzata del genere umano quella che noi siamo intenti a costruire, cercando di immagazzinarla in uno spazio il più ristretto possibile, sul tipo delle memorie individuali dei nostri cervelli [...] (Calvino, 1968, p. 31).

Nella memoria del gigantesco computer è racchiuso “tutto il *British Museum* in una castagna” (Calvino, 1968, p. 32) ma anche tutti gli aspetti dell’umano, registrati nei loro dettagli secondari o più banalmente prosaici:

Viene il momento in cui uno sbadiglio, una mosca che vola, un prurito ci paiono il solo tesoro appunto perché assolutamente inutilizzabile, dato una volta per tutte e subito dimenticato, sottratto al destino monotono dell’immagazzinamento nella memoria del mondo [...]. Mi è spesso accaduto, le confesso, di catalogare sbadigli, foruncoli, associazioni d’idee

sconvenienti, fischietti, e di nasconderli nel pacco delle informazioni qualificate [...] (Calvino, 1968, p. 32).

Il lungo discorso del personaggio-narratore si snoda pacato, monocorde, quasi ipnotizzante, e già nella parte iniziale del racconto, il protagonista, sorretto da una logica lucida, fredda e assolutamente razionale, dissemina in modo apparentemente casuale alcuni accenni alla propria vita privata grazie ai quali la *fabula* scivola lentamente in una direzione insospettabile:

Non l'avrei mai lasciato, questo posto, gliel'assicuro, se m'avessero sorretto le forze. Ma dopo la misteriosa scomparsa di mia moglie, m'ha preso una crisi di depressione da cui non riesco a rimettermi. È giusto che i nostri superiori – accogliendo del resto quello che è anche un mio desiderio – abbiano pensato a sostituirmi [...] quello che lei non sa è il vero scopo del nostro lavoro. È per la fine del mondo Müller. Lavoriamo in vista d'una prossima fine della vita sulla Terra [...] per trasmettere tutto quello che sappiamo ad altri che non sappiamo chi sono né cosa sanno [...]. In milioni di pianeti sconosciuti vivono certamente degli esseri simili a noi; [...] l'importante è comunicare la nostra memoria, la memoria generale [...] (Calvino, 1968, p. 33).

Il protagonista svela gradualmente come egli abbia pianificato di alterare e manipolare i dati inseriti nel computer in modo che esso tramandi alle future generazioni o ad altre eventuali forme di vita intelligenti, disseminate nell'universo, una *memoria* non ritagliata sulla "realtà effettuale", come suo specchio e riflesso autentico, quanto piuttosto modellata su un ideale, quello desiderato e da lui costruito ad arte:

Il relitto del nostro pianeta vagante nello spazio potrebbe un giorno essere raggiunto ed esplorato da archeologi extragalattici. Nemmeno il codice o i codici che saranno prescelti sono affar nostro: c'è pure una branca che studia solo questo, il modo di rendere intellegibile il nostro *stock* d'informazioni, qualsiasi sistema linguistico usino gli altri [...]. La nostra organizzazione garantisce che questa quantità d'informazione non si disperda [...] perché quel che resta fuori è come se non ci fosse mai stato [...]. Il risultato finale del nostro lavoro sarà un modello in cui tutto conta come informazione, anche ciò che non c'è (Calvino, 1968, p. 33).

Il grande computer che dovrebbe essere un meccanismo perfetto, capace di incamerare miliardi di dati e tramandare ai posteri l'intera memoria del mondo, si rivela dunque un campo d'azione prezioso nelle mani del direttore, strumento del suo *Ego* creatore di verità e menzogne costruite *ad hoc* che lo assoggetta e conforma ai suoi *desiderata*. La verità che guida il mondo e piega la realtà fino a renderla funzionale agli obiettivi e ai desideri dei veri "detentori del potere", ovvero dei "padroni" della memoria del mondo:

Certo capitano dei momenti nel nostro lavoro in cui si è tentati di pensare che solo ciò che sfugge alla nostra registrazione è importante, che solo ciò che passa senza lasciar traccia esiste veramente, mentre tutto quel che i nostri schedari ritengono è la parte morta, i trucioli, le scorie [...]. Chi può escludere che l'universo consista nella rete discontinua degli attimi non registrabili, e che la nostra organizzazione non ne controlli altro che lo stampo negativo, la cornice di vuoto e d'insignificanza? (Calvino, 1968, p. 34).

La dimensione della macchina e del progetto viene subordinata pertanto all'uso individuale che ne fa il protagonista per i suoi scopi reconditi. Nel tentativo di tramandare, almeno in una dimensione virtuale, l'immagine di un mondo perfetto, egli arriva ad introdurre nel computer dati non corrispondenti alla realtà per sabotare e 'perfezionare' la stessa realtà, intervenire su di essa per adeguarla all'immagine che egli ha inteso creare, in cui quello che conta è soltanto

ciò che è stato registrato, non quello che è esistito o realmente accaduto; diremmo oggi un'enorme menzogna-montatura o *fake news* globale in cui la vita si subordina e sottomette alla tecnologia e non viceversa:

Compito del direttore è dare all'insieme dei dati raccolti e selezionati dai nostri uffici quella lieve impronta soggettiva, quel tanto d'opinabile, d'arrischiato di cui hanno bisogno per essere veri. [...] Nel materiale finora raccolto si nota qua e là l'intervento della mia mano – d'un'estrema delicatezza, intendiamoci –; vi sono disseminati giudizi, reticenze, anche menzogne. [...] Le menzogne [...] sono indicative quanto o più della verità [...]. Mi ascolti, la menzogna è la vera informazione che noi abbiamo da trasmettere. Perciò non mi sono voluto vietare un uso discreto della menzogna, là dove essa non complicava il messaggio, anzi lo semplificava. Soprattutto nelle notizie su me stesso mi sono creduto autorizzato ad abbondare in particolari non veri (Calvino, 1968, p. 34).

L'intreccio del racconto procede con un ritmo molto lento, rivelando riga dopo riga il suo vero intento e significato. Le movenze sono spigliate, Calvino coniuga concretezza, precisione matematica e rapidità fulminea prediligendo uno sviluppo narrativo lineare, razionalmente consequenziale, serrato e senza indugi, persuaso che la letteratura richieda innanzitutto energia e libertà inventiva, ma non meno forte risulta la parallela esigenza del controllo razionale, dell'ordine e della chiarezza. Una scrittura tersa e precisa, elegante, assolutamente priva di affettazioni letterarie, fronzoli retorici o languori emotivo-sentimentali. A tal proposito scrive Zaccaria:

Dalle scelte lessicali (l'uso della parola appropriata e precisa) alla chiara articolazione del periodo: sono questi i principi a cui corrisponde la scrittura calviniana [...] caratterizzata per la sua limpida essenzialità al tempo degli esordi narrativi, segue i percorsi di una stilizzazione cristallina, rivelandosi uno strumento sempre più duttile, capace di assecondare fluidamente le linee dell'immaginazione e del pensiero (Zaccaria, 2000, p. 323).

Lo stile del racconto è fluente, perspicuo e si avvicina ai modi dimessi del parlato quotidiano (Barenghi, 2007, pp. 35-37). La struttura narrativa, limpida ed essenziale, predilige il periodo paratattico, composto da frasi concise ma d'effetto, allineandosi alla rapidità dello stile dello scrittore e giornalista statunitense Ernest Miller Hemingway (1899-1961) molto ammirato da Calvino per la sua asciuttezza e per l'uso tipico dell'*hypobole*, una figura retorica che attenua, in chiave ironica o comica, la valenza o la gravità di una situazione stimata inverosimile o paradossale al fine di confutarla (Dini, 2018). Le scelte lessicali sono varie e temperano magistralmente insieme il registro favolistico con quello popolare. La lentezza rivela altresì il temperamento raziocinante del protagonista che spiega minuziosamente le tappe attraverso le quali è pervenuto alla sua decisione in apparenza assurda ed al suo progetto fantascientifico (Asor Rosa, 2001, p. 45).

Il racconto mette in gioco la 'follia' presuntuosa dell'uomo contemporaneo che pensa di poter costruire un mondo ideale. Si tratta di un monologo: l'interlocutore, il presunto signor Müller, non interviene mai con una battuta, un gesto, un cenno di mimica che ne attesti la concreta consistenza, è solo una presenza invisibile e silenziosa, lasciata sullo sfondo, ma che costituirà alla fine l'ostacolo insormontabile sul quale si arenerà il grande progetto.

Il suo successore nel piano avveniristico si scopre solo alla fine essere un omiciattolo meschino e infingardo, colui che subentrerà nella vita ufficiale, non solo sul posto di lavoro del protagonista, ma anche in quella privata e persino intima perché altri non è che l'amante della moglie del protagonista, forse solo l'ultimo di una serie:

Per esempio la mia vita con Angela: l'ho descritta come avrei voluto che fosse, una grande storia d'amore in cui Angela e io appaiono come due eterni innamorati, felici in mezzo ad avversità d'ogni sorta, appassionati, fedeli. Non è stato esattamente così Müller: Angela mi sposò per interesse e subito se ne pentì, la nostra vita fu un seguito di meschinità e sotterfugi. Ma cosa conta quello che è stato giorno per giorno? Nella memoria del mondo l'immagine di Angela è definitiva, perfetta, nulla può scalfirla e io sarò per sempre lo sposo più invidiabile che sia mai esistito (Calvino, 1968, p. 34).

Il direttore cancella consapevolmente dagli archivi informatici i 'sospetti infamanti' di tradimento che gravano sulla donna amata mascherando deliberatamente il loro squallido *ménage* coniugale. Il direttore si ripromette di conservare e custodire nella memoria dell'elaboratore elettronico un'immagine senza macchia, impeccabile e 'angelicata' della propria moglie, Angela, facendo coincidere il *nomen omen* con una realtà fittizia. È una sorta di prototipo, di *avatar*, che esiste soltanto nell'immaginario del marito tradito e calpestato nella propria dignità maschile da una *femme fatale*, opposta all'ideale più rassicurante della donna-angelo, degna di fiducia e custode del focolare domestico:

Passavo le giornate in laboratorio a selezionare, a cancellare, a omettere. Ero geloso Müller [...] geloso di quell'Angela-informazione che sarebbe sopravvissuta per tutta la durata dell'universo [...]. Non fosse toccata da nessuna macchia [...] (Calvino, 1968, p. 35).

La conclusione del tutto imprevedibile e spiazzante culmina in un colpo di scena finale, quasi cinematografico, che imprime alla narrazione un taglio da racconto a metà tra il giallo e la cronaca nera. Il protagonista, ormai delirante, confessa con leggerezza, quasi candidamente, come fosse un trascurabile dettaglio lasciato cadere per caso nel tessuto del suo discorso, una verità agghiacciante, l'averla uccisa e poi fatta trucidemente a pezzi:

Sarebbe inutile che adesso io le raccontassi, Müller, di come riuscii a disfarmi del cadavere pezzo a pezzo [...]. Nella memoria del mondo io resto lo sposo felice e poi il vedovo inconsolabile che tutti voi conoscete (Calvino, 1968, p. 36).

Emblematiche le ultime parole del protagonista nel rivolgersi a Müller, cui subito dopo con altrettanta *nonchalance* spara, giustificando così il movente del duplice delitto perfetto:

Devo informarla delle misure estreme che sono obbligato a prendere per far sì che l'informazione d'ogni possibile amante di mia moglie resti esclusa dagli schedari. Non mi preoccupo delle conseguenze per me; gli anni che mi restano da vivere sono pochi rispetto all'eternità con cui sono abituato a fare i conti [...]. Se nella memoria del mondo non c'è niente da correggere, la sola cosa che resta da fare è correggere la realtà dove essa non concorda con la memoria del mondo. Come ho cancellato l'esistenza dell'amante di mia moglie dalle schede perforate così devo cancellare lui dal mondo delle persone viventi. È per questo che ora estraggo la pistola, la punto contro di lei, Müller, schiaccio il grilletto, l'uccido (Calvino, 1968, p. 37).

L'epilogo della *cosmicomicca* è ancora più singolare perché Calvino sembra voler dimostrare una tesi implicita per cui anche l'uomo tecnologico del XX, e del XXI secolo oggi, ha conservato intatta la pulsione aggressiva della vendetta ed i connessi istinti ferini primordiali e tribali della lotta con la clava per la sopravvivenza non solo fisica ma anche psichica, nonostante il progresso della cultura e l'evoluzione della ragione dei nostri antenati, dall'australopiteco all'*homo sapiens*, avrebbero dovuto innalzarlo ad un livello di civiltà superiore e liberarlo dal fardello della propria atavica ferinità.

4. L'INTERSEZIONE TRA LE *COSMICOMICHE* E L'ODIERNA INTELLIGENZA ARTIFICIALE (AI). In questo racconto emblematico ed originale, Calvino ha perfettamente prefigurato, con quasi sessanta anni di anticipo, l'odierno contesto ideologico del Terzo Millennio, contraddistinto dal vertiginoso sviluppo delle tecnologie dell'informazione che rende possibile istituire un parallelismo tra la "memoria del mondo", immaginata dallo scrittore ligure, e le contemporanee tecnologie digitali.

L'impatto pervasivo dei *mass media*, ma soprattutto dei *new media* telematici ed informatici, ha infatti moltiplicato in modo esponenziale la quantità dei flussi comunicativi, grazie alla rapidità e alla relativa facilità di connessione alla rete a livello mondiale e globale. Ogni giorno siamo sempre più coinvolti nei processi di automazione ed in quelli che implicano l'uso di "macchine pensanti". Se in termini più distopici dovremo affrontare l'insorgere delle macchine come 'nuove specie dominanti', sarà necessario tentare di colmare quel *gap* gnoseologico che separa i luoghi di produzione di un sapere sempre più ramificato dalla massa di persone che fanno uso delle nuove tecnologie.

L'intelligenza artificiale non è un'entità univoca, ma è costituita da molteplici ramificazioni in continua mutazione (*IoT, Big Data, Deep Machine Learning*) per cui interagire con l'intelligenza artificiale significa relazionarsi con un mondo che osserviamo come multiforme ed eterogeneo, dai confini sfumati, che si evolve costantemente e che tuttavia era sostanzialmente inesistente fino agli anni Cinquanta. Solo successivamente ha subito un processo di rapida diffusione che lo ha portato, in poco più di mezzo secolo, a raggiungere capillarmente quasi tutti gli ambiti dell'esistenza ed influenzare sempre di più la vita quotidiana di ciascuno.

Ma quel variegato universo che definiamo 'intelligenza artificiale' (IA) affonda le sue radici in un'epoca storica ben più remota. Nel mondo antico, presso le società greca, egizia e cinese, vennero tentati esperimenti di costruzione di oggetti inanimati ma 'intelligenti', come *robot* e automi. I risultati furono per la maggior parte fallimentari, ma contribuirono ad instillare l'idea di meccanismi animati (Lewis, 2014). Sia nell'ambito culturale greco che in quello ebraico, si rinvengono racconti che descrivono il tentativo degli esseri umani di impersonare il ruolo del dio creatore. Tendenzialmente il fine di parabole come quella ebraica del *Golem* di pietra, che in ebraico moderno significa anche *robot*, o come il mito di Prometeo, era quello di condannare questi comportamenti ambiziosi ritenuti indegni. Tuttavia le stesse parabole si possono interpretare in chiave rovesciata di esaltazione delle virtù tecniche umane. La concezione della tecnica che ne deriva è quella di uno strumento potente ma pericoloso, con il quale è opportuno interagire con prudenza, senza che mai la *curiositas* oltrepassi il limite lecito all'essere umano, ovvero le "colonne d'Ercole" di dantesca memoria. Ogni intervento sulla natura delle cose, così come sono state disposte dall'alto, era generalmente giudicato negativamente, perché si riteneva che potesse usurpare le prerogative divine (si pensi alla condanna al rogo per eresia di Giordano Bruno nel 1600 o all'abiura di Galileo Galilei nel 1633).

Le origini di un pensiero vicino a quello che secoli dopo porterà all'elaborazione del concetto di intelligenza artificiale è rintracciabile già nel Medioevo, quando il poeta e teologo catalano Ramon Llull (1232-1316) pubblicò l'*Ars Generalis Ultima* (1308), in cui perfezionò un metodo di ragionamento e di catalogazione del sapere di tipo "combinatorio", secondo il quale era possibile operare la scomposizione di termini propositivi complessi in termini il più possibile semplici. Successivamente, attraverso le ricombinazioni di questi elementi semplici, sarebbe stato possibile, secondo Llull, costruire tutte le proposizioni vere e potenziali. La volontà di rendere il pensiero una variabile scomponibile, analizzabile e spiegabile matematicamente è la ragione per cui il lavoro di Llull viene considerato precursore dell'era dell'IA (Press, 2016).

Ma Calvino nel suo racconto esemplare ha colto *in nuce* anche il problema dei pericoli nascosti nella raccolta pervasiva e indiscriminata di dati sui privati cittadini presenti nella rete e dei miliardi di informazioni, anche quelle in apparenza più banali e senza significato, che i

governi e le loro agenzie raccolgono su ognuno, grazie alle tracce digitali che ormai ci lasciamo dietro ogni giorno, al fine di elaborare statistiche, individuare tendenze e gusti dei frequentatori assidui della rete, spesso ignari di essere del tutto assoggettati a logiche economico-produttive che sfruttano il loro innato desiderio e bisogno di comunicare, di dire, di parlare, di dialogare con i propri simili di ogni parte del mondo. Si tratta di un'esigenza primordiale che appartiene alla natura umana, fin dalla sua comparsa sulla terra. Attraverso i *social network*, ad esempio, l'utente riversa volontariamente una miriade di notizie di carattere personale che lo "denudano" agli occhi del mondo e che potrebbero essere usate anche contro la sua *privacy* e la sua libertà di espressione (Vattimo, 2000, p. 7). I dati disponibili possono essere utilizzati per lo sviluppo di algoritmi in *data mining* (o *Machine Learning*) ovvero per estrazione di conoscenza dai dati analizzandone grandi quantità per ricercare tipi specifici di modelli o tendenze. L'algoritmo rappresenta un insieme di approcci euristici e calcoli che consente di estrapolare dai dati un modello, ma anche il *text mining* che estrae approfondimenti o informazioni significativi da elementi di testo non strutturati:

Gli individui diventano "trasparenti" rispetto a chi li conosce per quello che mostrano e per come agiscono nella Rete, divengono un libro aperto per chi accede o "ruba" le loro personalità digitali (disegnate sempre più perfettamente dai loro dati) [...]. Alla fine i singoli sono meno liberi in una società trasparentemente esposta e pedinata tramite la Rete. Sono cittadini di una democrazia spiata e resa debole dalla sua trasparenza (Talia, 2015).

L'evoluzione tecnologica attuale ha ormai raggiunto un livello così sofisticato che l'ambiente-territorio in cui ciascun individuo agisce, l'*òikos*, si è amplificato nel tempo e nello spazio, oltrepassando i confini del corpo e della territorialità geografica. Nell'era del *cyberspazio*, accanto alla realtà 'vera' o tangibile si è sviluppata una parallela realtà 'virtuale' o finta, composta interamente da "*bit* privi di colore, dimensioni o peso che possono viaggiare alla velocità della luce" (Negroponte, 1995, pp. 35-47). Il progresso tecnologico del XXI secolo sta pertanto gradualmente alterando e sfalsando i vecchi equilibri su cui per secoli si era basato il sistema culturale della civiltà occidentale, divisa tra *eidos*, in quanto rapporto con l'essenza dell'oggetto, *koinè*, come tessuto culturale comune, *òikos*, come ambiente di vita e di relazioni. Si spalancano nuovi scenari, affascinanti da un lato ma più inquietanti dall'altro. Non si tratta riduttivamente della paura sette-ottocentesca, storicamente legata alla prima e alla seconda Rivoluzione industriale, che la macchina prenda il sopravvento sull'uomo dominandolo e schiacciandolo, quanto piuttosto del pericolo che l'uomo, smarrito nel mondo impalpabile del virtuale, perda la dimensione della realtà ontologica più autentica del sé e dell'altro, senza più limiti e riferimenti di spazio e di tempo.

In tal senso, secondo Jean Baudrillard, le tecnologie si possono considerare "espulsioni dell'uomo" (De Kerckhove, 1993, pp. 14-20) che si proietta in un mondo aleatorio e costruisce intorno a sé un mondo perfetto ma fittizio in cui il simultaneo mondo reale viene eclissato, configurando una sorta di 'snaturamento' e 'sdoppiamento' della personalità. Il rischio insito è nella possibilità di rinchiudersi in un mondo immaginario in cui tutto diventa incorporeo, immateriale e intercambiabile.

Mentre per il filosofo Martin Heidegger la tecnologia riduceva l'uomo a "cosa", facendo di lui un ingranaggio del grande apparato produttivo, attraverso il virtuale il confine è spostato ancora più in là. Le cose scompaiono per essere sostituite dalle loro immagini, fotografie o simboli corrispondenti. Anche se è pur vero che la cultura umana è stata sempre costruita su forme simboliche, oggi ci si sta sempre più orientando verso *l'ipersimbolizzazione elettronica*, la *smaterializzazione* del reale, incanalandosi in una sorta di buio tunnel che forse non ha via d'uscita, o piuttosto ci si sta inoltrando in una nuova "foresta di simboli", memoria delle *Corrispondenze* di Charles Baudelaire, composta da lussureggianti impulsi iconici, segni

astratti, alfabetici, numerici e grafici. L'*homo novus* che si prefigura è sempre più alla ricerca di relazioni globali, si trasforma sempre più in un “nomade telematico” che, progressivamente liberato dai condizionamenti spaziali e temporali, diventa cosmopolita, abitante dell'*ubicumque*, anche quando rimane fisicamente in un solo luogo, quasi appropriandosi del potere dell'ubiquità, o più semplicemente amplificando le sue possibilità di rapportarsi con il mondo. È un uomo che si avvia ad una relazione bionica e simbiotica con la macchina e che in un prossimo futuro incontrerà sempre più difficoltà a distinguere il proprio io reale e naturale dalle proprie “protesi” elettroniche.

5. DA McLuhan a De Kerckhove: INTELLIGENZE INTERCONNESSE. In questa direzione si orientarono specificamente gli studi di Herbert Marshall McLuhan (1911-1980), il filosofo e sociologo canadese, teorico della comunicazione, dei mezzi e delle relative tecnologie di supporto. Nella sua attività di ricerca si soffermò non solo sui cambiamenti nei sistemi delle comunicazioni umane, analizzati attraverso i secoli, ma soprattutto sugli effetti psicosociali e le conseguenze storico-culturali che provocano nella società. Alla radice del suo pensiero è quello che si può definire il “determinismo tecnologico”, ovvero l'idea che la struttura mentale della società, dei singoli che la compongono e la loro cultura siano fortemente condizionate dal tipo di tecnologia di cui si dispone in un dato momento storico. Riflettendo altresì sui rapporti fisiologici e biologici che intercorrono tra i *media* e i due emisferi del cervello umano, l'emisfero destro, deputato alla decodifica globale dell'*input*, e quello sinistro, di tipo analitico, caratterizzato da un'attivazione lenta e da un'archiviazione dei dati nella memoria a breve o medio termine, da lui appresi negli anni Settanta dagli psicologi e neurologi R. J. Trotter, A. R. Lurija e E. H. Lenneberg, giunse alla conclusione che:

Tutte le tecnologie sono estensioni del nostro sistema fisico e nervoso [...]. Non si tratta di una semplice ipotesi, ma di una scoperta scientifica fondata sull'anatomia e la neurochirurgia [...]. Dei due emisferi, quello di sinistra è specializzato nell'analisi, quello di destra nel pensiero globalizzante [...]. Esso copre interamente il campo percettivo, mentre quello di sinistra si concentra su un aspetto. Gutenberg si rifà all'emisfero sinistro. L'orale, l'acustico, e perciò l'elettronico, a quello destro (McLuhan, 1967, p. 79).

Le sue perspicue riflessioni, già a partire dalla metà degli anni '60, sul ruolo svolto dai *mass media* dell'epoca (televisione, stampa e radio), oggi ormai ritenuti “tradizionali”, anche se in continua evoluzione, sembrano gettare una luce profetica sul successivo avvento dei nuovi media.

Sulla stessa scia proseguì gli studi il suo discepolo Derrick De Kerckhove (1944), filosofo, sociologo e giornalista belga naturalizzato canadese, per il quale il computer, ad esempio, si deve concepire come “una psico-tecnologia, ossia un'estensione [...] della nostra mente” (De Kerckhove, 2001, p. 102). La mente umana, infatti, per economizzare e alleviare il carico cognitivo preservando la propria integrità ed efficienza, si avvale di tutto un armamentario di *tools*, quali sono quelli tecnologici, che raccolgono rapidamente le informazioni e realizzano artificialmente “una forma di estensione dell'intelligenza e della memoria privata ma fatta collettiva” (De Kerckhove 2019, p. 122). Per questo la rete è simile ad un cervello umano che si ristrutturava di continuo attraverso le più varie forme di informazioni e dati interrelati. Si tratta di un sistema di lavoro di gruppo che, mediante l'interrelazione delle intelligenze e dei saperi condivisi, moltiplica le conoscenze: il sapere riversato sul *web* si stacca dall'emittente-*artifex* che lo ha prodotto e, transitando da un *pc* all'altro, si converte in una sorta di memoria collettiva e globale, quella che De Kerckhove chiama “intelligenza connettiva” (De Kerckhove, 2019, p. 123).

All'interno della società di massa, gli attuali mezzi tecnologici di aggregazione e condivisione sociale hanno pertanto inverato il senso paradossale, assurdo e profondo del più

celebre assioma di McLuhan: “il mezzo è il messaggio”, ovvero lo strumento comunicativo in sé assume spesso un rilievo di gran lunga superiore rispetto al messaggio-contenuto che si vuole trasmettere, evidenziando quanto il *medium* possa influenzare gli utenti-fruitori e contribuire a plasmare e modificare la loro mente. McLuhan rinvenne le origini di un tale radicale mutamento fin dall’introduzione della stampa a caratteri mobili di Gutenberg che rivoluzionò la storia della cultura europea occidentale dal ’500 al ’900 producendo una tipologia umana radicalmente differente (McLuhan, 1976, p. 39). Si è passati gradualmente dall’uomo totalmente immerso nella natura, la cui conoscenza era affidata alla memoria, all’oralità ed era esclusivamente basata sull’esperienza sensistica, all’uomo moderno della “Galassia Marconi” fino a quello elettronico post-moderno, ancora più sofisticato ed evoluto che popola il contemporaneo *global village*, non più isolato ma costantemente connesso al resto del pianeta (McLuhan, 1992, p. 87). L’uomo di oggi è ancora più facilitato nel processo comunicativo perché dispone di mezzi di massa, di uso agevole e intuitivo, estremamente immediati e più veloci di quelli tradizionali, attraverso i quali vengono quotidianamente trasmessi e condivisi enormi flussi di messaggi, spesso vuoti di senso, ma di ampia diffusione ed impatto sociale. I *new media* non solo veicolano messaggi, osservava ancora McLuhan giocando con le parole “message/massage”, ma agiscono come “massaggi” che catturano all’istante l’attenzione umana, ne attivano e stimolano l’intelligenza.

Ma forse la sfida comunicativa più difficile del Terzo Millennio consiste nell’imparare a sfruttare con intelligenza e razionalità la tecnologia disponibile per comunicare realmente “messaggi” ben congegnati, utili e dotati di senso autentico, in cui prevalga la qualità piuttosto che la quantità indifferenziata, in cui il mezzo ritorni gerarchicamente “assoggettato” al suo utente: l’uomo che controlla la macchina e non viceversa.

Il virtuale consente di creare spazi atemporali in cui è possibile divulgare efficacemente la conoscenza scientifica, tecnologica e umanistica affinché diventi “patrimonio mondiale dell’umanità”. Le comunità dovrebbero privilegiare maggiormente gli spazi riservati all’eccellenza del sapere, cioè ad attingere ciò che di meglio produce ogni mente ancora ‘pensante’. Ma il metodo costruttivista, che mira ad una conoscenza che si costruisce insieme, rappresenta un modo di operare ancora poco diffuso perché siamo immersi in una società egocentrica, narcisistica ed individualistica per cui tra gli uomini prevale più la competizione che non la collaborazione generosa e disinteressata.

6. CONCLUSIONI. Se nel lontano 1455 l’invenzione della stampa segnò il passaggio drastico dalla cultura orale a quella alfabetica, consentì la riproduzione meccanica dei libri in molti esemplari e provocò ripercussioni capillari sulle modalità di circolazione del pensiero, incidendo sulle prospettive di allargamento culturale, estese dalle antiche *élite* sociali aristocratiche agli strati sociali medio o piccolo borghesi, tradizionalmente esclusi dai circuiti della conoscenza, oggi, nell’età del Postmoderno, gli strumenti telematici hanno aperto scenari dai risvolti imprevedibili di radicale “democratizzazione” culturale annullando la tradizionale distinzione tra la cultura “alta” e “bassa” (Burdick *et alii*, 2014, pp. 80-90). Ma è anche vero che l’estrema facilità delle connessioni in rete, attraverso la semplice *query* sui motori di ricerca, predispone ad un fruizione passiva dei contenuti da parte dell’utente e induce a ridurre la capacità di riflessione, di comprensione autentica, nel senso di *intelligere*, dal latino “*intus legere*”, ad indicare la capacità di “leggere dentro”, entrare nel profondo di un dato fenomeno, oltre la sua apparenza superficiale, applicando un’analisi critica, attiva e ragionata ai più disparati contenuti digitali. L’offerta della rete è pressoché sterminata, ma quando si digita freneticamente su tastiere, *touch screen* di *personal computer*, *smartphone*, *tablet*, *e-book reader*, il rischio è di utilizzare una lingua estremamente semplificata. A fronte di un paradossale aumento quantitativo, incontrollato e incontrollabile di informazioni che circolano in rete, si va sempre più sfumando l’antico *labor limae*. La cura stilistica, formale e lessicale si

attenua pervenendo alla banalizzazione e all'abbassamento qualitativo dell'elaborazione del pensiero. Ci si ritrova immersi in una sorta di nuova e mastodontica "Torre di Babele" collettiva, corale e plurilingue, che trascina verso un registro trascurato e sciatto che non fa più distinzione tra il codice scritto e quello parlato e che si sottrae a qualsiasi rigorosa interpretazione semiotica o nesso logico tra segno e significato (Dibattista, 2009, pp. 30-60).

Non è possibile definire questo cambiamento globale in termini qualitativi, si può però prendere atto della differenza nelle modalità di impatto che le nuove forme di comunicazione hanno sulle relazioni tra gli uomini. Quanto quella di ieri era una comunicazione anche fisica, fatta di scrittura, odori, impronte e attesa, tanto quella di oggi è non solo immediata, ma soprattutto incorporea, asettica e impersonale. Anche il pubblico canonico del passato si dissolve e si converte nell'anonima *community* dei visitatori che navigano o interagiscono con l'autore in spazi appositamente riservati, per esprimere il loro *feedback*. La comunità virtuale, in quanto sistema telematico di comunicazione tra individui che si interfacciano virtualmente senza conoscersi realmente, allenta la distinzione tra spazio pubblico e privato. Il pubblico-comunità, inserito in una logica di ribaltamento o intercambiabilità dei ruoli, agisce in modo attivo e diventa simultaneamente autore nel senso di generatore di ulteriori contenuti che si moltiplicano attraverso la dinamica dell'accumulo e della proliferazione rizomatica.

L'eccezionale capacità del *web* di incamerare moltissimi dati, pressoché inesauribile, consentirà forse, in un futuro neanche troppo lontano, di memorizzare ed "archiviare" tutto il sapere umano all'interno di un semplice quanto farraginoso sistema documentale e di poterlo rileggere o fruire in modalità asincrona e in modo reiterato nel tempo, senza più bisogno di attività simultanea tra i processi coinvolti: il momento della produzione e quello della fruizione. È un processo in vertiginosa espansione, potenzialmente illimitato ed inarrestabile, poiché sarà sempre possibile aggiungere nuovi *objects* all'interno di un sistema dotato di intrinseca forza centripeta, mediante una continua giustapposizione o un accumulo ininterrotto. La produzione digitale per sua natura si presta alla condivisione o disseminazione casuale dei contenuti più disparati (Cursi, 2016, p. 23). L'oggetto è depositato *online* in un *repository* perché qualcuno un giorno o forse mai possa ritrovarlo, quasi si trattasse di un reperto archeologico riportato alla luce da un fortuito o intenzionale scavo virtuale, o piuttosto ripescato dalla massa liquida, informe, omologante e a tratti persino disumanizzante dello sterminato *pelagus* digitale.

Questo è quanto in ultima analisi fu argutamente colto e delineato da Italo Calvino nel suo racconto *La Memoria del mondo*, ma anche profetizzato in precedenza da George Orwell nel suo romanzo distopico, *1984*. Forse un giorno pochi "Grandi Fratelli" o persino soltanto uno spieranno, sorvegliano e guideranno il mondo attraverso processi irreversibili di manipolazioni del pensiero di massa, elaboreranno verità artefatte e prefabbricate, funzionali al predominio totalitario su miliardi di utenti che, poco vigili, distratti o sonnacchiosi dietro lo schermo, forse ignorano, o forse conoscono ma sottovalutano, la realtà vorace del "*Big brother is watching you*", che sempre più surclassa, divora e fagocita la libertà individuale e collettiva.

Riferimenti bibliografici:

- Alberti, A. (2009). *Annali frisini. Sfida al labirinto. La scrittura di Italo Calvino*. Milano: Mimesis.
- Asor Rosa, A. (2001). *Stile Calvino. Cinque studi*. Torino: Einaudi.
- Barbaro, P., & Pierangeli, F. (2009). *Italo Calvino. La vita, le opere, i luoghi*. Milano: Gribaud.
- Barengi, M. (2007). *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino.
- Baroni, G. (1988). *Italo Calvino*. Firenze: Le Monnier.
- Barthes, R. (2002). *L'impero dei segni*. Torino: Einaudi.
- Benussi, C. (1989). *Introduzione a Calvino*. Roma-Bari: Laterza.
- Bresciani Califano, M. (1993). *Uno spazio senza miti: scienza e letteratura. Quattro saggi su Calvino*. Firenze: Le Lettere.

- Brigatti, V., & Falcetto, B. (2019). Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino. *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, 4 (1), 187-210.
- Burdick, A., Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., & Schnapp, J. (2014). *Umanistica digitale*. Milano: Mondadori.
- Calligaris, C. (1985). *Italo Calvino*. Milano: Mursia.
- Calvino, I. (1960). *I nostri antenati*. Torino: Einaudi.
- (1968). *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*. Torino: Einaudi.
- (1993). *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- (1994). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori.
- (1995). *Prima che tu dica "Pronto"*. Milano: Mondadori.
- (2005). *Le città invisibili*. In *Romanzi e racconti* (C. Milanini, M. Barenghi, B. Falcetto, curr.) (vol. X, 234-243). Milano: Mondadori.
- (2012). *Sono nato in America. Interviste 1951-1985* (L. Baranelli, cur.). Mondadori: Milano.
- (2016). *Gli amori difficili*. Milano: Mondadori.
- (2022a). *Saggi 1945-1985* (vol. I) (M. Barenghi, cur.). Milano: Mondadori.
- (2022b). Presentazione 1966 all'edizione scolastica di *Marcovaldo*. In *Romanzi e racconti* (C. Milanini, M. Barenghi, B. Falcetto, curr.) (vol. X, 453-465). Milano: Mondadori.
- (2023). *Tutte le cosmicomiche*. Milano: Mondadori, 82.
- Chaucer, G. (2018). *I racconti di Canterbury* (E. Barisone, cur.). Milano: Mondadori.
- Ciccuto, M. (2002). L'immagine dello spazio nelle *Città invisibili* di Italo Calvino. *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 31(2-3), 77-84.
- Corti, M. (1978). *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale. La ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi.
- (1984). *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi.
- Crotti, I. (2021). *Collezione e collazione. Italo Calvino narratore e saggista*. Avellino: Edizioni Sinestesie.
- Cursi, M. (2016). *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*. Bologna: Il Mulino.
- De Kerckhove, D. (1993). *Brainframes. Mente tecnologica, mercato*. Bologna: Baskerville.
- (2001). *L'architettura dell'intelligenza*. Torino: Testo & Immagine.
- (2019). *L'intelligenza connettiva. L'avvento della Web Society*. Aurelio De Laurentiis Multimedia, 123.
- Deidier, R. (1995). *Le forme del tempo: saggi su Italo Calvino*. Milano: Guerini.
- Dibattista, L. (2009). *Storia della Scienza e Linguistica computazionale. Sconfinamenti possibili*. Milano: Franco Angeli.
- Dini, A. (2018). Hemingway è stato uno dei miei primi modelli. Calvino e i moduli stilistici dell'esordio. In S. Margherini (cur.), *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, (vol. 2, 861-883). Firenze: Società editrice fiorentina.
- Eco, U. (2016). *Una torta di fragole e panna* (2012). In *Pape Satàn aleppe: cronache di una società liquida* (178-182). Milano: La nave di Teseo.
- Golino, E. (1965). Tempo presente. In I. Calvino, *Le Cosmicomiche* (pp. 48-59). Torino: Einaudi.
- Jeannot, A.M. (2000). *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino's storytelling*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lewis, T. (2014, 4 dicembre). A Brief History of Artificial Intelligence. *Livescience*. Disponibile da <https://www.livescience.com/49007-history-of-artificial-intelligence.html>
- McLuhan, H.M., & Fiore, Q. (1995). *Guerra e pace nel villaggio globale*. Milano: Apogeo.
- (2011). *Il medium è il messaggio. Un inventario di effetti*. Mantova: Corraini.
- McLuhan, H.M., & Powers, B.R. (1992). *Il villaggio globale. XXI secolo. Trasformazioni nella vita e nei media*. Milano: Sugarco.
- McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.
- (1976). *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*. Roma: Armando.
- (1992). *L'uomo e il suo messaggio. Le leggi dei media, la violenza, l'ecologia, la religione*, Carnago: Sugarco.
- Milanini, C. (1990). *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti.
- (2022). Note e notizie sui testi. In *Romanzi e racconti* (C. Milanini, M. Barenghi, B. Falcetto, curr.) (vol. II, pp. 501-610). Milano: Mondadori.

- Mondello, E. (1990). *Italo Calvino*. Pordenone: Edizione Studio Tesi.
- Mongiat Farina, C. (2014). I nostri antenati postumani. Storie di formazione e metamorfosi nella trilogia di Calvino. *Strumenti critici*, 1, 75-92.
- Musarra Schröder, U. (1996). *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*. Roma: Bulzoni.
- Negroponte, N. (1995). *Essere digitali*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Orwell, G. (2016). *1984* (S. Manferlotti, trad.). Milano: Mondadori.
- Pacca, V. (2013). La morte di Palomar. *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 16 (1-2), 145-154.
- Press, G. (2016, 30 dicembre). *A Very Short History of Artificial Intelligence (AI)*. *Forbes*, 5-7.
- Queneau, R. (2014). *Esercizi di stile* (S. Bartezzaghi cur., U. Eco, trad.). Torino: Einaudi.
- Roelens, N. (1989). *L'odissea di uno scrittore virtuale. Strategie narrative in 'Palomar' di Italo Calvino*. Firenze: Cesati.
- Salvemini, F. (2001). *Il realismo fantastico di I. Calvino*. Roma: Edizioni Associate.
- Scarpa, D. (1999). *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori.
- (2023). *Calvino in una conchiglia*. Milano: Hoepli.
- Scuderi, V. (2007). Modi d'ekphrasis. Un'introduzione. In A. Valtolina (a cura di), *L'immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell'ekphrasis* (9-17). Milano: Bruno Mondadori.
- Serra, F. (1996). *Calvino e il pulviscolo di "Palomar"*. Firenze: Le Lettere.
- Talia, D. (2015, 30 ottobre). La memoria del mondo: Italo Calvino, Google e la NSA. *Nazione Indiana*. Disponibile da <https://www.nazioneindiana.com/2015/10/30/la-memoria-del-mondo-italo-calvino-google-e-la-nsa/>
- Tonin, S. (2005). Sulle necessità spaziali del narrare calviniano, *Studi Novecenteschi*, 70, 181-196.
- Vattimo, G. (2000). *La società trasparente*. Milano: Garzanti.
- Weber, M. (2004). *La politica e la scienza come professioni*. Torino: Einaudi.
- Zaccaria, G. (2000). I. Calvino. In E. Malato (cur.), *Storia della letteratura Italiana*, vol. 9, *Il Novecento* (323-365). Roma: Salerno Editrice.

El clásico Lorenzo Milani: escritura y *rancura*

The classic Lorenzo Milani: writing and rancura

SEBASTIANO VECCHIO

sebastiano.vecchio@unict.it / Università di Catania

RESUMEN: Con abundancia de citas y referencias –que carecen deliberadamente de las habituales referencias bibliográficas para facilitar la lectura– el trabajo pretende llamar la atención sobre un aspecto poco explorado de la obra del padre Milani. Para ello, además de recoger diversos juicios, ofrece algunas luces sobre la relevancia literaria de sus escritos, vistos también a la luz de su escritura orientada a la persuasión, y concluye que estamos ante un clásico del siglo XX italiano.

Palabras clave: Lorenzo Milani; Literatura italiana del siglo XX; Escritura; Estilo; Retórica

Abstract: With an abundance of quotations and references – which deliberately lack the usual bibliographical references for ease of reading – the work aims to draw attention to a little explored aspect of Father Milani's work. To this end, in addition to collecting various judgements, it offers some insights into the literary relevance of his writings, seen also in the light of his persuasive writing, and concludes that we are dealing with a classic of the Italian twentieth century.

Keywords: Lorenzo Milani; Twentieth century Italian literature; Writing; Style; Rhetoric

El título que había propuesto era *El clásico Dommilani*, todo junto y con dos emes¹. Propuesta rechazada. Quería inducir a leer en un primer momento el adjetivo en el sentido de típico, ya sabido, común: el típico ‘Dommilani’, precisamente. La intención es suscitar en un segundo momento la hipótesis de que Lorenzo Milani es un verdadero clásico, en el otro sentido, de ejemplar, canónico, es decir, autor “que no ha terminado de decir lo que tiene que decir”. Entre las definiciones de Calvino (referidas a libros, en realidad, no a autores), esta es la más citada, la número 6. Más acorde con el uso ambiguo de la palabra es la definición 9: “Los clásicos son libros que, cuanto más se cree que se conocen por lo que se ha oído sobre ellos [‘el clásico Dommilani’] más nuevos, inesperados, inéditos parecen cuando se leen realmente”. ‘Lorenzo Milani clásico del siglo XX’, precisamente.

Con esto ya estoy diciendo implícitamente que no hablaré de todo Milani, visto en los varios aspectos de su incidencia: iglesias, política, educación, sociedad, información, etc.; me parecería fuera de lugar. Pongo en práctica la intención limitándome a recoger algunas voces y a ofrecer algunos detalles sobre la importancia en sentido laxo “literaria” de sus escritos y de su escritura; dejo que otras comprueben mi hipótesis en sus textos, que yo citaré aquí de forma muy limitada.

1. Comencemos por el principio o casi, esto es, de *Esperienze pastorali*, único libro completamente suyo, que salió –y fue sancionado por el Vaticano mediante la retirada del mercado– en 1958, y “único y verdadero libro de sociología religiosa que se ha escrito en Italia”, según Maurilio Guasco. “Escrito en un italiano duro y puro, pobre de puntuación, casi sin citas explícitas, el volumen es de difícil lectura para todos”, y sin embargo cuenta con “decenas de reseñas embelesadas por esta prosa cortante y tradicional al mismo tiempo”, tal y como apunta Alberto Melloni hoy en el *Atlante della letteratura italiana*. Ya en su momento, Luciano Bianciardi lo juzgó como “un libro inteligente, articulado, vivaz, [...] fragmentario y disperso solo en apariencia”, y entre las “páginas de gran valor literario” incluyó el segundo apéndice: “la historia de Mauro [...] es contada con una habilidad tan conmovida que el lector no se puede despegar de ella, encontrando, resuelta en términos narrativos, la teoría del plusvalor”. Según Giovanni Giudici, contribuía como ningún otro libro “a la fundación de un lenguaje democrático en su doble aspecto lógico y léxico, y también en el aspecto psicológico”. Anna Maria Ortese lo consideraba “una invitación a la resistencia, a la defensa civil”; la escritora subió a Barbiana el día de Navidad para conocer al autor (después de haberlo buscado en Calenzano), y lo describió como “un ángel antiguo” y “un antiguo italiano” que hablaba “como un viento impetuoso”, un hombre con elegancia y “una nobleza absoluta, que era la de otra Italia”; el artículo –intenso y a la vez distante– le pareció a Milani “simpático” y “para no tirarlo entero”, y sobre la “famosa escritora” admitió a la madre: “por un cúmulo de circunstancias, no la pude tratar mal”.

Entusiasta fue la reseña de Margherita Guidacci, una de las primeras: “¿Cómo olvidar, en resumen, *ese* lenguaje, *ese* estilo? Porque he de decir una última cosa: [...] estamos ante un gran escritor, grande como hace tiempo que no se ve otro en Italia, un escritor que no sería exagerado comparar con Bernanos” (Milani se declaró “encantado” con el artículo). Pronto Ernesto Balducci juzgó esta comparación no exagerada, pero sí impropia, puesto que no tenía en cuenta el interés específico del libro y el enfoque que lo hacía único: “No sabría qué otra obra de literatura religiosa puede competir con esta. No es que Don Milani deba considerarse un literato: quien quiso acercarlo a Bernanos olvidó, entre otras cosas, que en Don Milani la imaginación no sabría moverse si no fuera provocada y apoyada por la estadística o, en todo caso, por la crónica. Sin embargo, él ha indicado con qué pasión hay que animar una literatura

¹ La versión en italiano de este artículo se ha publicado en Antonio Di Grado (ed.), *La generazione di Sciascia e Pasolini (1921-1925)*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2023.

católica comprometida, reconducida a esfuerzos más nobles por la Arcadia, donde aún duerme devotamente”.

El nombre de Bernanos, junto con el de Silvio D’Arzo, vuelve a aparecer en relación con sendos párrocos de pueblo en la reseña de Elémire Zolla, favorable pero no del todo acertada, aunque se declara movida por un “sentimiento de apasionada simpatía”. Escribía: “Milani es un cura evidentemente de cultura no compleja, y tiene todos los tics estilísticos insoportables de un pequeño burgués [...]. No obstante, también tiene el alma de un príncipe, posee una capacidad de desdén”; y concluía: “Lo que parecía fruto de un encantamiento literario por el mito –a la manera de Bernanos– del cura de pueblo, la figura del memorable relato de Silvio D’Arzo, es por tanto una realidad viva, una persona. Milani es este milagro: un hombre simple”.

La referencia al discreto yo narrador de *Casa d’altri* está también en el título de la reseña, *Un uomo semplice*. Pasarían cuarenta años antes de que el malentendido de la simplicidad con respecto a Milani fuera problematizado, si no disipado, por Michele Ranchetti, quien de los textos de Milani diría: “Estoy convencido de que son textos difíciles de comprender, de que es difícil captar todo su sentido, sin dejarse atrapar por la habilidad del escritor y por la sabia simplificación retórica”. Y advertiría: “Don Milani no era un hombre simple”. Volveré sobre ello dentro de un momento. Mientras tanto, en esta línea de la ‘sabiduría’ de la escritura, cabe señalar la advertencia de Wladimiro Dorigo sobre *Esperienze pastorali*: “Si alguien ejerce demasiado la ironía, corre el riesgo de no comprender [...] las razones de un estilo que no es frío, porque se preocupa demasiado de lo que sabe; que no se preocupa de sí mismo, porque no se trata de él; que solo quiere *convencer*”.

Tengamos presente este punto y la cursiva: un estilo para convencer. Pero sigamos con Zolla. El trasfondo de la reseña era una crítica a la cultura católica italiana de la época, de la que, en su opinión, se alejaba el Milani del libro, y de ahí su juicio positivo. Este juicio fue reiterado más tarde, con el mismo trasfondo, en un segundo artículo titulado *Il timore della realtà*, en el que se preguntaba si el catolicismo italiano era adecuado a la modernidad, y afirmaba que solo Milani lo era: “Adecuado a la cultura moderna no por erudición, porque Don Milani no es un erudito y ni siquiera muy curioso por la lectura, sino porque miraba lo que tenía ante los ojos. [...] El hecho de no ser un escritor porque su lenguaje no está mediado por una idea de estilo me importa poco; él ofrece una palabra de vida. La literatura católica italiana moderna, en cambio, es generalmente inadecuada. [...] ¿Quién sino Don Milani fue capaz de dirigir tremendas preguntas a sus contemporáneos?”

Zolla había enviado la reseña a Milani: “La carta es muy hermosa. –le contó este a su madre– Debe de ser un hombre muy conocido [...]. Entre otras cosas, ¡pide para sí mismo y para su mujer el ‘privilegio’ de venir a verme!”. Tal vez en virtud de este favor, uno de los dos discursos de Zolla da pie a consideraciones inusualmente serenas, aunque agudas, al año siguiente, en una carta de respuesta a Margherita Pieracci (amiga de Cristina Campo), publicada por primera vez en el Meridiano. Es el 1 de marzo de 1960; tras mencionar dos libros de Simone Weil, Milani escribe:

Leí el artículo de Elémire Zolla [...] y al darme cuenta de que presupone una vastísima cultura en el lector, me pregunté si es realmente necesario tenerla y si vivir fuera de ella, como hago desde hace muchos años, no es, como parece a primera vista, cerrarse a las inmensas riquezas que Dios ha puesto a nuestra disposición. Pero luego miro a mis chicos y miro esas dos revistas y trato de pensar quién las leerá. ¿Seres privilegiados? Sí, claro, porque saben muchas cosas. Pero ¿a quién se las pueden contar? Solo pueden contárselas entre ellos. Un pecado contra natura y un juego vano que ya no me atrae y que no envidio. Simone Weil tuvo el valor de salir de allí, pero que yo sepa no consiguió aprender el lenguaje de los obreros hasta el punto de poder hablar con ellos y mantenerlos informados de todo lo que pasaba por su cabeza. No pudo aprender esa lengua porque no existe. Así que solo hay una opción: o volver a la torre de los privilegiados y decirse las cosas más elevadas en la lengua privada de los elegidos, o

dedicarse únicamente a la misión de dar una lengua a los pobres, pero una lengua que sea comprendida por todos, una lengua que abra y amplíe el círculo de los que comprenden, y no [...] una lengua que restrinja y excluya. Usted ya sabe lo que he elegido y me gustaría que nos visitara una vez. Le permitiría conocer a mis chicos y experimentar cómo se puede vivir sin pensar nunca nada que sea indecible o ininteligible.

2. Un lenguaje que se abre y se amplía: este era el objetivo del *giornale-scuola*, el ‘periódico-escuela’ que tenía en mente (se realizaría poco después, por sugerencia suya, en Perugia, por el grupo de Aldo Capitini). Es también en vista de este objetivo que sus escritos públicos, aparte del libro (que en realidad contiene tres), tienen siempre forma de carta: una forma destinada a “desnudar la palabra en busca de una verdad del decir, de una esencialidad que lleva la prosa a su límite extremo de pureza” (otra vez Melloni en el *Atlante della letteratura italiana*). Los textos sobre la objeción de conciencia no son una excepción, y Pietro Buttitta recoge la opinión de un prestigioso crítico anónimo de que “pueden considerarse uno de los documentos más elevados de la literatura contemporánea”. La autodefensa, en particular, que según Balducci “sigue siendo una de las obras maestras de la literatura cristiana de todos los tiempos, una gran página de la conciencia moral de nuestro país”, era a sus propios ojos “una verdadera obra maestra de la elección de las palabras, aún más bella que la carta a los capellanes e incluso más audaz”.

En 1967 aparece *Lettera a professoressa*. Precisamente a este respecto, Domenico Starnone –creo que el primero– utilizó la categoría de clasicismo; lo hizo en 1992, afirmando que había llegado el momento de considerar esta obra “no un panfleto de la escuela de los años sesenta, sino un clásico de nuestra literatura: con su rara autenticidad, su lenguaje inmediatamente identificable, su estilo original, su propia tradición literaria cultivada en polémica con la tradición literaria vencedora”. Tres años más tarde, Alfonso Berardinelli la considerará sin duda “una obra maestra de la literatura, así como un libro de extraordinaria autenticidad moral y fuerza política”, escrito “en un lenguaje elemental, vivo y enérgico, medido por el rasero de la claridad y la concreción, y según un ritmo hecho de esencialidad semántica, es decir, construido sobre la exclusión de lo superfluo”. Valoraciones que volverán, como veremos.

De hecho, cuando apareció el libro, Manlio Cancogni se mostró entusiasmado: “Qué estilo tan fascinante. He aquí alguien que escribe sin subterfugios ni trucos, con el tono de la verdad, [...] con claridad y pasión”. No fue el único: para *La Gazzetta del Mezzogiorno* fue “un episodio literario que destaca. Una prosa seca y lacónica [...]. Páginas cristalinas, dignas de estar al lado de los más famosos y clásicos ejemplos de panfletos ilustrados de alto nivel. [...] Aunque solo estuviera relacionado con estas páginas memorables, el nombre de don Milani estaría ya destinado a permanecer entre los más límpidos y penetrantes escritores de asuntos civiles que se puedan citar en los últimos veinte años”. A la inversa, hay que señalar la crítica que *Nuovo impegno* hizo al libro, en su espíritu mismo: argumenta que el lema “dilettanti in tutto e specialisti solo nell’arte del parlare” (‘aficionados en todo y especialistas solo en el arte de hablar’) acaba “recayendo en nuestra peor tradición humanístico-retórica. Esa tradición de verborrea vacía e inflada [...] que tanto ha pesado en nuestra cultura y también en la elocuencia política tradicional, tanto de derechas como de izquierdas”.

Algunas reservas, de otro tipo, las tuvo al principio también Pier Paolo Pasolini. En un acalorado debate celebrado en Milán en octubre, publicado en enero de 1968, afirmó que, si bien antes le había “molestadado la excesiva facilidad de las palabras, un cierto ‘neopascalismo’”, al continuar se encontró en cambio “inmerso en uno de los libros más hermosos que he leído en los últimos años: un libro extraordinario, también por razones literarias”. Un libro que le divertía y le inquietaba alternativamente:

Es un libro que disfruté inmensamente porque me mantuvo continuamente suspendido entre risas, puesto que realmente, físicamente, me reía para mis adentros, y continuos nudos en la

garganta; algo que muy pocas veces ocurre al leer un libro. Y uno tiene esa sensación ante libros que redescubren algo con virginidad y con novedad, dando una sensación como de vértigo, de libertad, al juzgar el mundo que nos rodea.

Son interesantes las anotaciones estilísticas que acompañan a la explicación de esta impresión positiva de un Milani no disociado (en su artículo de 1960, Zolla también había hablado de un “estado de disociación de la cultura moderna que aflige a los católicos”):

He notado tanto en Juan XXIII como en Pablo VI una disociación profunda y muy precisa de la personalidad: cuando hablaban en privado, escribían de una manera, cuando hablaban en público, escribían de otra. [...] Juan XXIII y Pablo VI son incluso anteriores al padre Lorenzo Milani, en quien esta disociación, en una primera lectura del libro, no es perceptible.

Al día siguiente del debate, Pasolini concedió una entrevista a la RAI en el mismo sentido: “Es un libro verdaderamente hermoso. [...] Leyendo este libro, la vitalidad aumenta vertiginosamente, porque es un libro escrito con gran gracia, con gran precisión, con absoluta funcionalidad. [...] Y además, está también la conciencia, yo diría, estilística de este libro. [...] Así que de este libro, en general, debo decir todo lo mejor”. Semejante entusiasmo hace comprender por qué en “Cocodrillo” (poema de 1968 aparecido póstumamente en *Il sogno del centauro*) el nombre de Milani sustituye al “trasfondo ‘continuo’ gramsciano” que había privilegiado hasta entonces.

3. Las intervenciones de Pasolini son bastante conocidas. No tan conocidas, y aún más dignas de mención, son las dos intervenciones de Franco Fortini. La primera, en los *Quaderni piacentini*, comenta *Lettera a una professoressa*, que acaba de salir, un libro que está “casi siempre excepcionalmente bien escrito” (pero “esas cualidades tuyas de inmediatez, energía y violencia tienen también un lado negativo”), en el que “hay una preceptiva estupenda, una retórica de fuerza clásica. Una fe y una literatura. No una política”. Tras destacar la “extraordinaria brillantez y riqueza” de la definición de la obra de arte como odio que se convierte en amor (Pasolini también lo haría, aunque asignándola a la poesía), y antes de citar sin nombrarlas la “Canción del sí y el amen” del *Zarathustra* de Nietzsche y un sermón de Savonarola, Fortini –captando tanto la peculiar perspectiva de la *Lettera* que Melloni califica hoy de apocalíptica y mesiánica, como algunas de sus resonancias que responden a “un optimismo desesperado”– subraya “el carácter literario, en el mejor sentido de la palabra, de este libro. Es un *opus rethoricum*, como un *Espejo de verdadera penitencia*, de Jacopo Passavanti, o la *Cuaresma* de Bernardino de Siena”. Y aquí está el inconveniente:

El reverso de los resultados más fuertes de esta prosa reside en ciertos efectos de eco muy desagradables (tonos que debieron traicionar –me dicen quienes lo conocieron– al hombre Milani, inmune a la retórica de los sentimientos y de la misión); ecos, quiero decir, del catolicismo toscano de derechas de los años veinte [...], ecos a su vez de un tal Péguy y de un tal Bloy, último reducto de la protesta antiburguesa y antidemocrática, hasta De Maistre.

Finalmente, frente al “tema de la revolución-salvación”, la supuesta ausencia de política conduce, si no a su recuperación, a una transfiguración: “Solo queda un trabajo sin luz y sin esperanza inmediata, que es el de la política auténtica; y que no se parece en nada a la fe auténtica y a la verdadera poesía”.

El segundo ensayo Fortini lo presentó en 1980 en una conferencia organizada por Ranchetti; más largo y articulado que el anterior, está dedicado en su totalidad a la escritura de Milani. Reiterando la referencia a “la peor literatura católico-reaccionaria”, Fortini reconoce, sin embargo, que “el precepto de Milani de escrupulosa artesanía podría haber sido igualmente el

de Manzoni o Flaubert”. Su contradicción, dice, reside en el hecho de que “saber hablar (escribir) es a la vez una necesidad y un privilegio”, es decir, da fe tanto de un mal como de su posible superación; “el camino de esta superación se llama, para Milani, simplicidad y claridad”, mientras que “la claridad que Milani predica es el laconismo y la asertividad”.

Aquí es donde entra en juego la inclinación retórica de la intervención: “la tradición retórica nunca había desaparecido de la enseñanza de los seminarios”, observa, y de hecho “la retórica de la que [Milani] está principalmente dispuesto a servirse nunca es la de la lógica formal”; de hecho, “el discurso asertivo tiene lugar allí donde no hay que persuadir más que por la vía de la enunciación. La persuasión ‘verdadera’ es supuestamente antecedente”. Milani se equivocó al burlarse de quienes consideraban su estilo “muy personal”, dice Fortini: “Su estilo es verdaderamente muy personal. Es decir, solo es válido para aquellos [...] que aceptan [...] ese razonamiento público que procura la persuasión y no la demostración”. Por eso, en última instancia, “su escritura está en perfecta consonancia con dos mil años de oratoria. [...] Oratoria sagrada, pero también teatro”. Y por eso su escritura se revela no “fraternal” sino “paternal”:

Director de una representación sagrada o de un psicodrama, tenía por cargo la investidura de quien es superior a los partidos y a las clases en el mismo momento en que proclamaba que solo podía hablar la lengua de uno de ellos. Porque de sacerdote, no de fraile; de padre, no de hermano, es su escritura. La rancura que sentimos hacia él es probablemente, como dice el poeta, el que todo hijo tiene hacia su padre.

Así, sobre la *rancura*, Fortini cierra su propia y densa intervención. Un cierre que da en el blanco más de lo que sugiere su tono evocador; porque más allá del uso que Montale hace de ella en *Ossi di seppia*, la arcaica e insólita *rancura* no tiene tanto que ver con el rencor (“esa especie de rencor sordo” con el que se abre *La casa in collina* de Pavese); es más bien insatisfacción, aprensión, ansiedad, tormento. En resumen, se corresponde bien con el “molestar y hacer pensar” en el que el propio Milani veía su “misión de perturbador de conciencias”.

Entre los que se detuvieron en la relación de Fortini con Milani, Lorenzo Tommasini observa una evolución positiva. Ranchetti, por su parte, percibe una implicación personal inusual, “un choque y un desafío”. (Pero “algo personal, casi diría privado” hay en el propio Ranchetti: lo revela el *lapsus linguae* que en la cita final de Fortini le hace escribir “el rencor que sentimos *contra* él”, en lugar de “*hacia* él”). En cualquier caso, el tipo de enfoque aplicado por Fortini en las dos ocasiones constituye una forma de comprender la aparente simplicidad del ‘clásico Dommilani’.

Otra forma de verlo es precisamente la de Ranchetti, basada en la idea, que expresa en la misma conferencia, de que en Milani *simple* significa ‘original’, en el sentido de que “la historia futura corresponde a la historia de los orígenes”, de modo que en *Esperienze pastorali* “es una historia tan sagrada como elemental”. Además, si ya hemos visto a Ranchetti argumentar en 1997 la dificultad de captar el sentido profundo de los escritos de Milani, veinte años antes había llegado a afirmar su ‘incomprensibilidad’:

Al releerlos surge una dificultad insospechada. Ellos, tan claros en apariencia, modelos de la lengua italiana, aunque ocasionales (no hay ninguna página que admita una corrección estilística o una expresión oscura), resultan ser nada sencillos, es más, casi impenetrables y fijados en un diseño conceptual y en una correspondiente claridad operativa que parecen exactamente lo contrario de nuestra manera de escribir y de entender. Y, por tanto, no ‘comprensibles’, si no se paga el precio de no poder afrontarlos, de no hacer uso de ellos, como si constituyeran una barrera entre nosotros y los demás. [...] Las razones de esta incomprensibilidad no son evidentes, y uno no sabe dónde buscarlas.

4. Fabio Milana buscó esas razones y comenzó a explicarlas en una aguda intervención en 2015 sobre Don Milani escritor, ahora publicada en la revista en línea *L'ospite ingrato*. Frente al callejón sin salida al que parece conducir el planteamiento de Fortini –estilo muy personal, escritor modesto– su investigación parte de la hipótesis opuesta de un Milani “escritor de mérito [...] armado de un programa literario que prevé la renuncia a un estilo propio”. Y es que, a diferencia de los escritores *vociani*,

El expresionismo de Milani actúa más bien “por vaciado”, por ahorro más que por exceso, en una búsqueda de concisión y concentración que no pretende [...] sacar a la luz una imposibilidad o incapacidad de decir; al contrario, aspira a un nombrar nouménico, propiamente adánico, que participa de la Creación y es, por ello, a la vez palabra y gesto efectivo.

Así, su escritura, incluso la privada, está “estructuralmente destinada”, siempre dirigida a un interlocutor y a un fin, de modo que “la letra tiende a ir más allá de la ‘correspondencia’, no solo a exhibir sino casi a ejecutar en sí misma el ‘intercambio’, en una especie de performatividad que nombra y al mismo tiempo agota en sí misma el destino del texto”. Esta performatividad se remonta al nexo entre la escritura epistolar y la predicación, y constituye “uno de los dispositivos de los textos de Milani que más contribuyen a darles un carácter nervioso e intimidatorio, [...] con el ictus apremiante de sus encabezamientos a modo de poemas en prosa, las cláusulas esculpidas por cadencias epifonemáticas, los silencios desafiantes que les sirven de caja de resonancia”. El gesto de hablar y su refuerzo en la escritura hacen que domine “el ahora de escribir, de tomar la palabra responsable en el punto en que la ambigüedad de las palabras (los errores, las razones; las intenciones e interpretaciones) se ha hecho mayor, y la urgencia de un orden clarificador se ha agudizado”.

Las razones de la ‘incomprensibilidad’ de esos textos también fueron investigadas y mostradas por Melloni en la apasionada y lúcida introducción al Meridiano de 2017, que está centrada precisamente en la escritura. Una escritura, argumenta, que debe tratarse “con el cuidado y el crisma reservados a aquellas grandes obras [...] que solo se plantearon el ‘problema’ del lenguaje mientras construían uno”, como las obras de Dante o Manzoni. Si escribe poco, es porque “cree que la prosa debe ser esculpida por vaciado” y busca “una exigüidad radical por acortamiento”.

Giacomo Devoto había advertido enseguida que la humildad de Milani al querer “hundirse en una disciplina” no derivaba de una sustracción, sino más bien “de una construcción: nunca tímida, nunca insegura”; y Milana subraya hoy la “conciencia programática” y el “*Kunstwollen* preciso” que los textos muestran y ocultan, esto es, literariedad de su escritura: “el carácter renunciante del escritor Milani se mostraría, en este sentido, como una manifestación de sí mismo al cuadrado”. Por otra parte, Melloni dice *escritura* para no decir *literatura*, convencido de que Milani entra de pleno derecho “en el canon *in fieri* de la literatura italiana del siglo XX gracias a una precisa elección estilística que [...] se muestra lúcida, consciente”, a una búsqueda que bien puede definirse literaria, aunque falten hermeneutas para “su métrica sincopada, la amenazadora sequedad conseguida con frases breves, puntuación feroz y minúsculas ostentosas, con los saltos de línea que casi recuerdan la poesía informal”. Melloni prosigue: guiado por “una aguda conciencia estilística”, en los años en que trabajó en *Esperienze pastorali*, Milani

lima y corrige continuamente con una finalidad que no tiene que ver con el estilo de la escritura, sino con su performatividad. [...] Una escritura que quiere tener el efecto que tendría en 1958 precisamente en virtud de su perfeccionismo sustractivo. [...] en busca de ese extra que hay que expurgar sin vacilar, como si se tratara de buscar el exceso que distrae o divierte al lector y, en todo caso, bloquea el dispositivo argumentativo.

No se trata, pues, de cuestiones de bello estilo, sino –una vez más– de la performatividad del acto lingüístico. Lo que le impulsa es un doble rechazo: “el rechazo a la exclusión del lenguaje y el rechazo al lenguaje que excluye”; esto le lleva a experimentar la palabra “como un objeto chamánico que restablece el orden del mundo” y a practicar la escritura “como un acto que libera al pensamiento de la extemporaneidad, da forma a la palabra, objetiva su entrega a quienes carecen de ella”. Esta actitud responde de hecho a una “sacralización de la función del lenguaje”, por lo que su escritura adquiere “una profundidad teológica” y, en consecuencia, la escritura colectiva, que representa su vértice, de simple técnica se convierte en “un acto comunitario y a su manera litúrgico, porque anticipa la igualdad del tiempo mesiánico”.

Además de estimulantes, en su tono icástico las anotaciones de Melloni son fundadas y correctas. Pero colocadas como están bajo la bandera de la característica general del estilo de Milani descrita al principio como “despiadada expoliación retórica” (y, como hemos visto, amenazadora sequedad, exigüidad, acortamiento, perfeccionismo sustractivo) podrían inducir a error a los lectores desatentos. Este error, por si acaso, podría relacionarse con la opinión actual que considera que la retórica es todo lo que está de más en un discurso o un texto, lo que lo convierte en inauténtico, en una floritura que las personas serias deben procurar evitar. Sería un efecto de la mala reputación de la que sigue adoleciendo la retórica. Por ejemplo, Adele Corradi, que estuvo presente en la creación de *Lettera a professoressa*, aporta lo que a sus ojos es una ausencia de retórica como prueba textual de que el autor no puede ser Milani: “Sus otros escritos son diferentes. En lo que él mismo ha escrito, encuentro a veces algo de retórica. [...] Uno comprende demasiado bien [...] que ciertas frases están ahí para conmover y ganar consenso”. Ella se lo dijo a Milani, quien se sintió dolido: “Afirmaba que era necesario escribir de esa manera para dar fuerza a los argumentos”.

Pero dar fuerza a los argumentos es precisamente lo que hace la retórica, es el “estilo para persuadir” que Dorigo intuyó tempranamente. La performatividad a la que apunta Milani no es otra cosa que la eficacia retórica, dirigida a la persuasión. Así que el expolio retórico de la escritura, suponiendo que se trate de eso, es, si acaso, sequedad retóricamente fundamentada (simplificación retórica pero sabia, apuntó Ranchetti), no es la eliminación de la retórica. Es decir, el expolio retórico no consiste en despojar a la escritura de retórica en favor de la esencialidad, sino en hacer esencial la escritura a través de la retórica y sobre todo, con fines retóricos. Esto es lo que persigue Milani con plena conciencia. Veámoslo.

5. Tullio De Mauro señaló cómo en Milani, al igual que en todos los grandes intelectuales de la historia italiana, hay un giro lingüístico, que en su caso puede atribuirse a las tres raíces de la Iglesia, la educación y la política: “De estas tres raíces –observó– surge el interés incluso filológico por el lenguaje y el interés apasionado por el problema de la escritura y la reescritura”. Subrayo: la reescritura. Esta, según Milani, debía seguir los dos criterios de “funcionalidad y pasión por un mundo más amplio de lectores”: así se define, en una nota de las últimas semanas, el supuesto “estilo muy personal” de *Lettera a una professoressa*. Su negación, rebatida por Fortini, se encuentra no solo en la propia *Lettera*, sino también en la penúltima carta de la correspondencia de Milani, que se refiere a la edición del libro. Explica y recomienda a Giorgio Pecorini:

Si los lectores maliciosos pudieran verme, se darían cuenta inmediatamente de que se puede trabajar en equipo en la literatura como en el cine y la arquitectura. [...] Que es una nueva forma de escribir y la única verdadera y seria. Lo que parece ser el estilo muy personal de Don Milani es quedarse durante meses en una sola frase, eliminando poco a poco todo lo que se puede eliminar. Solo es un problema de falta de pereza. [...] Para escribir no se necesita ni genio ni personalidad, porque hay reglas objetivas que se aplican a todo el mundo y para siempre, y la obra es tanto más arte cuanto más las sigue y más se acerca a la verdad.

Dedicar meses a un escrito es, de hecho, reescribirlo, y el pasaje confirma el juicio emitido sobre sus textos en el signo del “vaciado”. Con la salvedad, sin embargo, de que Milani no es de los que, en materia de lenguaje, el intolerante Gadda llamaba “enfermos de pauperismo” (pero sí elaboraba, Gadda, normas para los textos radiofónicos inspiradas en “la claridad, la limpidez del dictado, el ritmo agradable”). La ‘escritura como se habla’, entendida como banalidad o dejadez achacable al ‘clásico Dommilani’, era en realidad para Lorenzo Milani, como acertadamente señaló Aldo Prosdocimi, una “escritura como se debe escribir”, es decir, realizando “la misma operación de retomar, afinar, pulir, esencializar”, propia del escritor y del poeta.

Sea como fuere, en el pasaje que acabamos de citar, interesa ahora subrayar el vínculo que las “reglas para todos y para siempre” permiten establecer entre el arte (de escribir) y la verdad, ya que, al seguirlas, “se alcanza al mismo tiempo la verdad y el arte, porque son una misma cosa”. Así lo decía, y añadía: “Es una obligación moral del artista concentrar mucho tiempo en poco espacio, para que el lector pueda leer en media hora la obra de un mes [...] y sentir gratitud por el escritor”. No muy distinto, pensándolo bien, era el talante del alias de Luigi Meneghello: “No saber escribir le parecía una falta moral, una infección”; y él mismo, expatriado, sentía “la ficción de lo difícil, lo refinado, lo insólito, lo profundo”, ampliamente practicada en Italia, no como “una forma deshonesto de escribir, sino una forma deshonesto de vivir”.

La verdad es que Milani esperaba un “efecto sentimental romántico” de sus artículos; así lo demuestra abiertamente en una carta con epílogo en la que explica sus intenciones a un amigo, en diciembre de 1951 (carta también publicada por vez primera en el Meridiano):

En otras palabras, me gustaría (con el truco sentimental habitual de poner al lector en la piel de la víctima hasta el punto de que [...] esté de acuerdo con ella incluso en contra de todos sus propios principios intransigentes) destacar las razones íntimas y verdaderas [...]. Y para que el artículo sea eficaz en nuestro entorno de curas, debe estar totalmente impregnado de crudas observaciones o diálogos o situaciones reales. Tan crudas y tan reales como para despertar una simpatía tan fuerte que se admitan incluso los principios más irracionales y revolucionarios. [...] He dicho que quiero el artículo irracional y sentimental porque temo que nosotros los curas (¿o tal vez todos los hombres?) no movamos el intelecto a una revisión profunda más que cuando el corazón y la carne nos han impulsado bien a desear carnalmente el efecto de esta revisión o revolución.

Además y más allá de los recursos estilísticos (los ‘trucos’), lo que Milani busca son conceptos de naturaleza antropológica, que repetiría varias veces; por ejemplo, en una conversación de 1965: “es el corazón el que nos hace pensar, el que nos hace ver lo correcto y lo incorrecto en política, en filosofía, en religión, etc.”, porque “somos cerebros hechos de corazón” (“mentes deseantes”, decía Aristóteles). El horizonte antropológico explica por qué la razón y la verdad –la verdad del orador– están vinculadas a los efectos retóricos.

No se trata de una astucia del ‘clásico Dommilani’, sino de la idea central –es decir, auténticamente clásica– de la *Retórica* de Aristóteles, precisamente orientada a la búsqueda de lo lingüísticamente persuasivo y, por tanto, discursiva (y literariamente) orientada a la meta. La gestación de cada uno de sus escritos públicos era larga y meticulosa, porque “toda la atención debía concentrarse en encontrar un secreto pasadizo subterráneo sentimental y psicológico”; o en el peor de los casos, incluso en el caso de no publicar, “tener la fuerza de ordenarlo interiormente hasta que todo fuera verdad, [...] es decir, solo para convertirlo en una obra de arte”. Una obra de arte, sin embargo, no se juzga (solo) por su belleza: “si pudiera saber qué palabras y frases del libro [*Esperienze pastorali*] son bellas y no justas o correctas, querría estropearlas a propósito”. Por eso escribió a un amigo: “No me fío nada de tu juicio y busco desesperadamente el de una persona severa y fría, insensible al encanto diabólico del arte”; y siguió trabajando en ese texto no con vistas a una “perfección estética”, sino para “repensar las

cosas que digo, repensar si las pienso realmente, repensar si es justo que las piense, etc.”. Y por eso afirmaba que, a diferencia de los asépticos estudios de sociología religiosa, *Esperienze pastorali* era “obra de arte y de amor”.

En una carta tardía afirma que “cualquiera que lo desee puede tener la gracia de medir las palabras, reordenarlas, eliminar las repeticiones, las contradicciones, lo inútil, elegir la palabra más verdadera, más lógica, más eficaz”. No es casualidad que aparezca aquí la tríada conceptual verdad-lógica-eficacia, la misma que tres meses antes había indicado verbalmente como clave de los textos colectivos: “Se encuentra la lógica por la que se descubre al mismo tiempo tanto el modo de expresión más eficaz como la verdad misma”. Una observación anotada con vistas a la revisión de *Esperienze pastorali* adquiere, pues, un sentido más pleno, más humano y al mismo tiempo humanista: “Si no aparece lo mucho que [a mi pueblo] lo amo y respeto, el libro aún no es verdadero”; la yuxtaposición de aparecer y verdad –chocante, a primera vista– se explica por el hecho de que se trata de la “verdad retórica”, como se la llama, esa verdad que hay que buscar y construir junto con otros con esfuerzo, mediante “el don más elevado que tenemos”, la lengua (por lo que “hay que hacer tanto de esa lengua viva que se acaba teniendo gran gozo en ella”).

La escritura colectiva, culminación del arte de escribir y del “gozo de la lengua”, consiste precisamente en esto: “Se busca la verdad por escrito y se corrige sobre la marcha. [...] Cuando este trabajo se ha realizado durante mucho tiempo, no solo se alcanza el máximo de expresión, [...] sino que también se llega a la verdad”. Desde el punto de vista de esta búsqueda, la finalidad persuasiva, íntimamente retórica, del arte de escribir se afirma explícitamente en la última conversación que Milani grabó: “Esta es nuestra actividad cotidiana: es aprender a escribir, aprender a convencer, aprender a influir en el prójimo con la palabra”. La “conmovida habilidad” con la que cautiva al lector de su “Lettera a don Piero”, que señaló Bianciardi, era la sublimación en la escritura, y por tanto la realización literaria de un modo de ejercer el lenguaje que le venía de lejos, si es cierto que, al margen de las conocidas costumbres de su propio núcleo familiar, como atestiguaba un amigo suyo de los tiempos del seminario, “cuando hablaba podías estar en desacuerdo con él, pero te fascinaba porque tenía una lógica con la que te convencía aunque no estuvieras convencido”.

Persuadir incluso sin convencer, podría decirse. Fascinar con la lógica. En resumen, sacudir emocionalmente para implicar mejor racionalmente. Esto es lo que pretende la escritura “de sacerdote” y “de padre” de Milani, y esto es lo que consigue: suscitar *rancura* en quienes se acercan a ella.

Cerca del cincuentenario, que no vio, De Mauro, en un intercambio con Pecorini, recordaba los méritos de Milani, también teóricos, y decía entre otras cosas: “En la comunicación más banal y cotidiana, como en la más compleja, se consigue algo si se logra solicitar a los destinatarios que se interesen y se impliquen en el esfuerzo de apropiarse de un contenido. [...] También aquí Don Milani ayuda a abrir los ojos incluso a la teoría más abstracta y sofisticada, cuando habla de la escritura como un gran arte hecho de pequeñas cosas, de atención técnica, pero sobre todo de compartir en profundidad. [...] Es necesario conocer y comprender [...], para llegar a encontrar las palabras que sacuden”.

El arte eminentemente literario de sacudir con palabras (el *movere* de los latinos) es la retórica. Sacerdote desde hace solo cuatro meses, Milani, con 24 años, confiaba a un amigo sus temores en este terreno: “Lucho por no convertirme en un traficante de palabras. Pero caigo en ello, lo veo”, confesó. En cambio, no cayó en la trampa y ganó su lucha.

Lo que todavía se clasifica como el ‘clásico Dommilani’, que a veces es exaltado acríticamente y otras criticado sin juicio, es en realidad el clásico Lorenzo Milani del siglo XX; es decir, siguiendo la definición de Calvino citada al principio, *un autor que, si se le lee de*

verdad, parece nuevo e inesperado. O más bien, para terminar con las palabras de Melloni, “un autor que ocupa un lugar de primer orden en el canon literario del siglo XX”.

Traducción de Paolino Nappi

Jóvenes rurales y jóvenes urbanos
Carta de un párroco sobre uno de los problemas fundamentales de nuestro
tiempo

Mountain youth and city youth
Letter from a priest on one of the fundamental problems of our time

Lorenzo Milani

RESUMEN: Carta enviada al director del *Giornale del Mattino*, de Florencia, el 20 de mayo de 1956. En ella, Lorenzo Milani, como respuesta a un discurso del ministro de Educación, habla de la pobreza y la emigración, del conocimiento y la visión del mundo de los jóvenes rurales y de los jóvenes urbanos, y del dominio de la palabra.

Palabras clave: Lorenzo Milani; Educación; Emigración; Pobreza; Emancipación

Abstract: Letter sent to the editor of the Giornale del Mattino, Florence, on May 20, 1956. In it, Lorenzo Milani, in response to a speech by the Minister of Education, speaks of poverty and emigration, of the knowledge and world view of the young people of the mountains and of the young people of the city, and of the mastery of the word.

Keywords: Lorenzo Milani; Education; Emigration; Poverty; Emancipation

Publicada en *Giornale del Mattino*, el 20 de mayo de 1956, p. 3. El título original –“Giovani di montagna e giovani di città”– fue elegido por la redacción del periódico, que añadió una entradilla en la que se advertía a los lectores que: “Durante nuestra investigación sobre escuela secundaria [obligatoria para alumnos de 11 a 14 años, N. del T.] y sobre los jóvenes, nos ha llegado esta carta de un inteligente párroco rural, el padre Lorenzo Milani, conocido por no pocos de nuestros lectores gracias a sus iniciativas y su admirable actividad en favor de sus parroquianos. La publicamos, porque estamos seguros de que aportará una contribución no pequeña al estudio de uno de los problemas fundamentales de nuestra época”. La parte final del artículo, sin embargo, fue omitida, lo que hizo incomprensible su colocación dentro de una serie de intervenciones sobre la enseñanza del latín. De hecho, el artículo fue enviado por Milani el 28 de marzo de 1956 como respuesta a un discurso del ministro de Educación Paolo Rossi, partidario de eliminar el latín en la *scuola media*, pero no fue publicado hasta el 20 de mayo de ese mismo año, con importantes cortes de los que no se informó al autor; de ello se quejaría en una carta enviada a su madre, del 21 de mayo: “No me pidieron permiso (como yo había puesto como condición), pero no discuto porque no merece la pena. Prefiero no enviarles nada más”. Efectivamente, el padre Milani no envió más cartas ni artículos al diario florentino de la Democracia Cristiana. Aclaremos que Giorgio La Pira, al que alude Milani, era el alcalde de Florencia, que en aquellos años se enfrentaba al problema de proporcionar una vivienda a los numerosos desahuciados de su ciudad.

Querido Director:

Tu periódico se preocupa a menudo por el sufrimiento de los parados y los sin techo, y te lo agradezco.

El techo y el pan figuran entre los bienes mayores. Por eso, carecer de ellos es una de las mayores miserias.

Sin embargo, no solo de pan vive el hombre. Hay bienes que son superiores al pan y a la vivienda, y carecer de ellos es una miseria más profunda que carecer del pan y de la vivienda. A ese tipo de bienes yo lo llamaré, por comodidad de expresión, “instrucción”, pero me gustaría que tomaras esta palabra en un sentido más amplio, incluyendo todo lo que es elevación interior.

A este propósito alguien apuntará que yo le otorgo al pobre sentimientos que son míos y que nada en el mundo es más importante para los pobres que la vivienda y el pan.

Lo tranquilizaré con un argumento que no admite réplica porque es un hecho.

Vivo en la montaña, no muy lejos de Florencia. Mi pueblo contaba con 230 almas en 1935, ahora cuenta con 124. Desde el año pasado ha perdido veinticuatro. De veinticinco casas, siete están vacías. Díselo a La Pira. ¡Siete casas vacías!

Y tampoco es que les faltara el pan a los que quisieran volver. Pan que había que sudarlo y arrancarlo a la tierra, pero, en fin, mal que bien, incluso cuando vivían allí los otros ciento seis, tenían qué comer y no se morían de hambre. Y en aquel entonces la tierra rendía menos que ahora. Por otra parte, en tu periódico veo que pagáis la leña a mil doscientas liras el quintal. Pienso que en el invierno pasado vuestros parados han tenido que padecer mucho frío. Nosotros, en cambio, talamos encinas y robles, cuantos quisimos. En el hogar del más pobre de mis chicos queman una cantidad de troncos que a vosotros os bastaría para dos inviernos.

Aquí pues, casas a voluntad, leña a voluntad, y un trozo de pan para todos.

Y en Florencia todo lo contrario: La Pira bregando con los carros de los desahuciados, de una puerta a otra.

¿Por qué no nos los envía aquí?

Sin embargo, ves, incluso él, que conoce bien los sufrimientos de los pobres en la ciudad y no sabe nada de la montaña, incluso él ha entendido que esas palabras no las podía decir. “Marchaos al monte”.

“¡Vete tú!”. “¿Por qué yo? ¡Vete tú!”, gritarían todos en Florencia, del más viejo al más joven. El que trabaja lo diría al parado, y el parado se lo echaría a la cara al que trabaja.

La Pira no es de los que dicen que los campesinos bajan a la llanura para ir al cine. Él no ofende así a un pueblo entero que emigra. Un pueblo entero, no dos o tres jóvenes imprudentes y atrevidos. Un pueblo entero, con los viejos sabios y las mujeres de la casa que ya no tienen pájaros en la cabeza. Han bajado a la llanura y están dispuestos incluso a morir de hambre, de frío o de otras carencias, pero nunca volverán a la montaña.

Alguien dice que si los parados y los sin techo no retornan es solo porque ya no saben los oficios de allí.

Sabes, ¡habrá muchos de vuestros parados que no saben los oficios de la montaña! Haced elaborar una estadística sobre el lugar de nacimiento de vuestros peones desempleados. Como mucho, habrán bajado los de la generación anterior. Pero la mayoría de ellos ha nacido en la tierra y en la montaña, y sabrían ganarse el pan con el hacha en el bosque e incluso podrían adaptarse a nuestra precariedad, porque la dejaron hace poco y allí crecieron.

Pero no se adaptan.

Tiene que haber algo más, pues. Ese algo más es lo que he dicho que quiero llamar instrucción y comprende todas las infinitas cosas pequeñas y grandes que ponen a un campesino en condiciones de inferioridad y de humillación frente al ciudadano.

No es necesario de que me extienda en el análisis de este asunto. De momento, me basta haber demostrado su existencia. Dicen que el éxodo de la montaña es como saltar de la sartén al fuego.

Pero *nadie* vuelve atrás y, por eso mismo, eso que quema más que el fuego existe. Y ese algo más es, necesariamente, el nivel cultural, porque no veo que otra cosa podría ser, si no es ni el pan ni la casa.

Lo que digo de los montañeses respecto a los de la llanura vale con idéntico peso, aunque a niveles distintos, para los campesinos respecto a los arrendatarios, para los de campo respecto a los de ciudad, y para los obreros respecto a los que tienen estudios.

Las consecuencias de esos cuatro desniveles culturales son muy graves, y se extienden a los campos más variados e imprevisibles.

Baste aquí decirte que sobre los que saben menos pueden más el propagandista político, el comerciante, el empresario, los industriales, el destructor de la religión, el corruptor, el brujo...

Pero te ahorro el cuadro doloroso que podría dibujarte de eso, que es la miseria más grave de los miserables, y que resume todas las demás miserias tuyas, porque supongo que ya estás enterado de este asunto desde hace tiempo.

Vamos a analizar, más bien, su íntima esencia.

¿Crees que uno de mis chicos de la montaña posee una cantidad de conocimientos muy inferior a la de un coetáneo suyo de ciudad?

Diez años de ojos abiertos al mundo son diez años aquí, en el monte Giovi, como allí, en la calle Tornabuoni. Y en el tiempo en que vuestros chicos dirigían sus ojos hacia un montón de cosillas selectas, los míos no los tenían cerrados, sino que miraban otras cosillas.

Los vuestros conocen el dinosaurio y el puma, pero no distinguen un conejo macho de una

hembra. Los míos no saben de los colores del semáforo, ni si un grifo se abre hacia la derecha o hacia la izquierda, pero, en cambio, lo saben todo sobre la vida del bosque con sus infinitas madrigueras, reptiles, plantas, según el pasar de las estaciones y las horas.

Diez años son igualmente diez años, créeme. Ya sé que en los libros hay una *concentración* de observaciones que solo con nuestros ojos no se podría alcanzar. Pero aquí, en cambio, en el gran libro del bosque y del campo, se *concretan* observaciones que nunca se alcanzarán con los libros.

Sin embargo, además del libro del bosque, también está el de las familias. Sobre la familia y sus leyes y relaciones sabe muchísimo más un chico de aquí que uno de los vuestros. Y también sobre la muerte y sobre otras mil cosas graves de la vida de los demás. Vosotros, en la ciudad, os cruzáis sin saber uno el nombre del otro. Las campanas tocan a muerto y ni os dais cuenta, si no tocan por uno de los vuestros. Pasa un coche fúnebre y no sabéis quién se ha muerto, cómo se ha muerto, si ha dejado tras de sí llantos o litigios. ¿Qué queréis saber, pues, de la vida más allá del círculo reducido de vuestra casa o de los libros que leéis y os engañan, porque a menudo los ha escrito gente encerrada en su caparazón como vosotros?

La conclusión de todo este discurso es que hay que suponer *a priori*, por ejemplo, que los conocimientos y la visión del mundo de un leñador de veinte años equivalgan a los de un universitario de veinte años. No quiero decir que sean iguales, sino equivalentes. Más rica por una parte, más pobre por la otra. En resumen: sin duda no inferior. Es más, si tuviese que dar mi opinión, me inclino a creer que Dios quiso dar más bien algo más al desheredado que al otro: sentido común, equilibrio, realismo, etc.

Pues bien, ahora a estos dos hombres que hemos dicho que no son inferiores el uno al otro por riqueza interior, pongámoslos uno frente al otro en un debate. O también frente a los problemas cotidianos que la vida moderna les pone, y veremos caer enseguida a uno de mis chicos. Humillado, vencido una y otra vez por el primer estudiantillo figurín de ciudad.

¿Acaso el semáforo o el grifo (obras de la mano del hombre) valen más que el bosque (obra de Dios)? ¿Acaso hay una jerarquía de valores entre los conocimientos? Unos (los de ciudad), nobles y útiles; otros (los del bosque), innobles y vanos. Si esa jerarquía debiera hacerse, yo querría que los conocimientos del bosque fueran por delante de los del programa de televisión o del último hallazgo americano para tener una vida cómoda y no viril. Pero esa jerarquía no existe. El saber siempre es noble, cuando es conocimiento de la bella creación de Dios.

Por ello, yo estoy seguro de que la diferencia entre uno de mis chicos y uno de los vuestros no reside en la cantidad ni en la calidad del tesoro encerrado dentro de la mente y del corazón, sino en algo que está en el umbral entre lo interior y lo exterior; mejor dicho, es el umbral mismo: la Palabra.

Los tesoros de vuestros chicos se extienden libremente desde esa ventana abierta de par en par. Los tesoros de los míos están murados para siempre y son yermos. Lo que les falta a los míos es, por tanto, nada más que esto: el dominio de la palabra. De la palabra ajena para aferrar su íntima esencia y sus límites concretos; de la propia para que exprese, sin esfuerzo y sin traición, las infinitas riquezas que la mente encierra.

Llevo ocho años dando clase a campesinos y obreros y me he dejado ya casi todas las otras

asignaturas: solo doy lengua y lenguas. Cada tarde, hago referencia diez o veinte veces a las etimologías. Me detengo en las palabras, se las secciono, hago que las vivan como si fueran personas que nacen, se desarrollan, se transforman y se deforman.

En los primeros años, los jóvenes no quieren saber nada de esta tarea, porque no captan de inmediato su utilidad práctica. Después, poco a poco, prueban las primeras alegrías. La palabra es la llave mágica que abre todas las puertas. Uno se da cuenta de ello enfrentándose al manual del motor para el permiso de conducir. Otro, entre las líneas del periódico de su partido. Un tercero se ha lanzado a la lectura de las novelas rusas y resulta que las entiende. Cada uno de ellos se entera, además, en la plaza del pueblo y en el bar de lo que el médico discute con el farmacéutico en voz alta, ambos cargados de condescendencia. De sus palabras, hoy capta el valor y todos los matices. Solo ahora se da cuenta de que expresan un pensamiento que ya no tiene el valor que parecía tener ayer; es más, parece poca cosa. Los más valientes incluso se han atrevido a abrir la boca. Empiezan a atrapar al charlatán en sus propias palabras. Palabras como personajes se titula una columna tuya. Pues ese es, justamente, mi ideal social. Cuando el pobre sepa dominar las palabras como a personajes, la tiranía del farmacéutico, del político o del granjero se quebrará.

¿Una utopía? No. Y te lo explico con un ejemplo: hoy un médico, cuando habla con un ingeniero o un abogado, trata de igual a igual. Eso no es porque él sepa de ingeniería o derecho igual que ellos. Habla de igual a igual porque comparte con ellos el dominio de la palabra.

Pues bien, a esa misma paridad se puede llevar al obrero y al campesino sin que la sociedad se vaya a desmoronar. Siempre habrá obreros e ingenieros, no hay más remedio. Pero eso no conlleva para nada que se perpetúe la injusticia de hoy, la que hace que el ingeniero tenga que ser más hombre que el obrero (llamo hombre quien es dueño de su lengua). Esto no forma parte de las necesidades profesionales, sino de las necesidades vitales de cada hombre, del primero al último que quiera llamarse hombre.

El dominio del medio de expresión es un concepto que no puedo separar del de conocimiento de los orígenes del lenguaje. Mientras haya alguien que lo posee y otros que no lo poseen, esta paridad de base que yo pido no dejará de ser una burla.

Después de este discurso, ¿es necesario que te diga qué pienso del latín? ¿Que te diga la pena que me han dado las palabras cínicas de ese ministro? Si lo juzgamos por ellas, uno diría que se propone perpetuar todavía más, esto es, fortificar la ciudadela restringida de los poderosos, y ensanchar la ciénaga en la que se debaten los impotentes.

“Se les prestaría un pésimo servicio...”

“¿Para qué quieren pan? Que coman pasteles”, decía una reina que no era cínica, sino solo un poco frívola e inexperta. Una infeliz que no supo ponerse en la piel de los infelices. Y así le sucedió que los infelices no supieron ponerse en la suya y perdonarle una inexperiencia que, sin duda, no era por completo culpa suya. No le deseo al ministro que acabe como ella. Le ofrezco, por el contrario, quince días de hospitalidad en mi casa. Si será capaz de adaptarse, durante esos pocos días, a la lámpara de carburo, al porrón y tantas otras cosillas, yo lo tendré a mi lado mientras doy clase a mis jóvenes montañeses y le prometo que voy a abrir sus ojos a un horizonte inmenso que ni se imagina.

El Ministerio continuará bien incluso sin él y, cuando vuelva, podrá presumir de tener, por fin,

un ministro digno de una República “fundada en el trabajo” [como reza el primer artículo de la Constitución de la República Italiana, N. del T.].

Verás que desde ese día ya no concederá más entrevistas sobre la abolición del latín. De hecho, es posible que convoque un concurso para elegir un texto de griego destinado a quinto de primaria. Y para la reforma del programa de Formación Profesional creo que se dirigirá a un estudioso de hebreo para no privar a los pobres del contacto directo con el libro sagrado.

Dios lo quiera de verdad.

Para el bien de los pobres. Para que estos se labren un camino en el mundo sin que corra la sangre. Y aun si tuviera que correr la sangre una vez más, para que, al menos, no corra en balde para ellos, como ha ocurrido hasta la fecha, todas las veces.

Traducción de Paolino Nappi

Relazioni rizomatiche fra i *Dialoghi con Leucò* e le *Metamorfosi* di Ovidio. Un caso di studio: *Il lago*

Rhizomatic relations between Dialoghi con Leucò and Ovid's Metamorphoses.
A study case: Il lago

ANTONIO ZANFARDINO

antonio.zanfardino@unina.it / Università degli Studi di Napoli "Federico II"

RIASSUNTO: Partendo da una breve ricostruzione della formazione latina di Cesare Pavese, il contributo propone una rilettura del dialogo *Il lago*, incentrato sul personaggio di Ippolito-Virbio, nell'ottica della riscoperta di una possibile influenza esercitata dalle *Metamorfosi* di Ovidio sui *Dialoghi* pavesiani. L'analisi comparata prende in considerazione un testo che è palesemente legato all'episodio metamorfico, ma che non è stato indagato a sufficienza per mettere in evidenza il "classicismo latino" dello scrittore piemontese e, soprattutto, per puntualizzare in che misura il modello letterario e mitico del poeta d'età augustea abbia agito sulla composizione dei *Dialoghi con Leucò*.

Parole chiave: *Dialoghi con Leucò*, *Metamorfosi*; Comparazione; Modello ovidiano; Ippolito-Virbio

Abstract: Starting from a brief reconstruction of the Latin formation of Cesare Pavese, the article proposes a reinterpretation of the dialogue Il lago, about the character of Hippolytus-Virbius, in the perspective of the rediscovery of a possible influence exerted by Ovid's Metamorphoses on the Pavese's Dialoghi. The comparative analysis takes into consideration a text that is clearly linked to the metamorphic episode, but that has not been explored sufficiently to highlight the "Latin classicism" of the Turin writer and, above all, to clarify to what extent the literary and mythical model of the Augustan poet acted on the composition of the Dialoghi con Leucò.

Keywords: *Dialoghi con Leucò*; *Metamorphoses*; *Comparison*; *Ovidian model*; *Hippolytus-Virbius*

1. INTRODUZIONE. Il titolo del presente studio chiarisce sin da subito l'obiettivo dell'indagine e la prospettiva con cui essa viene condotta. Il rapporto fra classico e moderno è stato fin troppo a lungo confinato entro i cardini del vaglio dell'imitazione del primo da parte del secondo e ridotto all'individuazione, talvolta un po' sterile, di citazioni, analogie e differenze formali e di richiami tematici, come alla ricerca delle componenti più o meno nascoste di centoni, senza però che venissero esplicitate le motivazioni dei riferimenti culturali antichi adottati dagli autori contemporanei e, aspetto di gran lunga più importante, senza dar conto del processo di rifunzionalizzazione, dell'assorbimento e della personalizzazione dei modelli¹. È su tale processo del *tradere* – raccontare e insieme tradire, modificare – che si fonda la sopravvivenza del classico e del mito in special modo, i quali portano con sé l'idea di continua ricreazione, che non si esaurisce e non si deve far esaurire nella semplice allusione o nell'ammiccamento fra intellettuali e opere di ogni tempo.

Nella produzione letteraria novecentesca, Pavese con il libro che fra i suoi gli era più caro, i *Dialoghi con Leucò*², è stato l'autore che forse ha meglio espresso questo procedimento di rivitalizzazione in chiave personale del mondo antico attraverso una reinterpretazione dei miti classici, il cui esito non va considerato in una prospettiva gerarchizzante come prodotto di *imitatio*, né tanto meno di semplice *aemulatio*. I *Dialoghi* pavesiani guardano al materiale della tradizione mitologica, rielaborandolo in maniera assolutamente soggettiva, al punto che anche la categoria di "riscrittura" sembra assai limitante e non rende giustizia ad un'opera letteraria dotata di un'originalità significativa nella storia della lunga durata del mito. Per questo motivo, la ricerca delle fonti culturali dei *Dialoghi* dovrebbe essere condotta secondo un'ottica che privilegi la ormai sdoganata metafora del rizoma³ come rappresentazione di prodotti letterari che sono, sì, esempio di ricreazione, ma anche creazioni artistiche. Uno degli scopi di questa indagine, perciò, è quello di mettere in evidenza le analogie e le divergenze fra l'opera pavesiana e quella di un autore – l'Ovidio delle *Metamorfosi* – la cui influenza nei *Dialoghi* rimane un po' nascosta, adombrata forse dalla preponderanza della cultura greca, di certo più presente nel suo mondo concettuale rispetto a quella latina. La riflessione comparativa sarà condotta in modo da "far interagire testi [...] non legati da vincoli di parentela", almeno direttamente, "per produrre una nuova coscienza critica non più interessata al rapporto fra originale e copia, ma alla metamorfosi" (Fusillo, 2019, p. 55), cioè alle modificazioni e ai significati assunti da tali modificazioni nell'ipertesto pavesiano. Pur adoperando un metodo comparativo che fa della collazione il suo strumento privilegiato e il punto di partenza dell'indagine critica, il confronto fra i testi non si fermerà a questo aspetto formale, ma punterà ad evidenziare le modalità in cui Pavese ha fatto propria e riplasmato la poetica ovidiana. Entrambe le opere attingono temi e motivi dal multiforme e archetipico bacino culturale che è il mito, quel "vivaio di simboli" (nota del 20 febbraio 1946; Pavese, 1990, p. 308) che "vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture" (Pavese, 2002, p. 151). La vera ed unica radice esistente,

¹ Un esempio di questa tendenza nell'ambito del rapporto fra Ovidio e Pavese è lo studio di Mariani (2005, pp. 59-78), come si avrà modo di esplicitare.

² Oltre alla celeberrima e iper-citata frase d'addio scritta dall'autore su una copia dell'opera poco prima di togliersi la vita il 27 agosto 1950, si vedano anche le testimonianze contenute nella missiva a Billi Frattini del 20 luglio 1950: "Vuol forse dire che lei ha capito che Leucò è il mio biglietto da visita presso i posteri? Pochi ci arrivano" (Pavese, 1966b, p. 553); in quella a Nino Frank del 25 agosto 1950, in cui Pavese fa riferimento a "un libro che nessuno legge e, naturalmente, è l'unico che vale qualcosa, *Dialoghi con Leucò*" (ivi, p. 568). Cfr. anche la famosa intervista alla radio del giugno 1950, in cui si spiegano i motivi per cui "Pavese, con ragione, ritiene i *Dialoghi con Leucò* il suo libro più significativo" (Pavese, 1966b, p. 292).

³ La metafora è stata proposta da Deleuze & Guattari (1978), ma è applicabile anche ai prodotti culturali quali le opere letterarie.

dunque, è il mito, da cui dipendono e derivano tutte le sue varie rappresentazioni, le mille volute di un grande e metamorfico rizoma.

La scelta di valutare l'influenza ovidiana sui *Dialoghi con Leucò* si giustifica alla luce di due motivi intrinsecamente connessi fra loro: il primo, più generale, riguarda la scarsità di studi che analizzino la presenza della letteratura latina nell'opera pavesiana, quasi sempre messa in relazione con un retroterra culturale che si identifica automaticamente con la greicità classica⁴; il secondo motivo, specificamente "ovidiano", consiste, anche qui, in una limitata indagine condotta dalla critica sulla fortuna nella produzione pavesiana di un'opera tanto rilevante per la storia della letteratura a soggetto mitologico e precipuamente per numerose poetiche moderne e postmoderne quale le *Metamorfosi*, mentre al rapporto con altri autori della latinità, come ad esempio Orazio⁵, è stato dedicato un maggior approfondimento.

Sostanzialmente tra i più recenti e significativi tentativi di sondaggio dell'influenza ovidiana nella produzione mitologica di Pavese si possono citare lo studio di Umberto Mariani (2005, pp. 59-78), che ricostruisce gli ipotesti ovidiani dei *Dialoghi* più vicini alle narrazioni metamorfiche, senza, tuttavia, approfondirne scarti e assonanze e i valori da essi assunti nella poetica pavesiana; il saggio di Bart Van den Bossche (2018), il quale, oltre a fornire una lettura del dialogo *L'uomo-lupo*, parla di una latente influenza di Ovidio su Pavese e, in definitiva, teorizza piuttosto una "Ovid function" (p. 201), che nei *Dialoghi* si esplica nell'utilizzo di certi motivi e richiami interni all'opera come strumenti di connessione a distanza tra i differenti testi e in una architettura macro-testuale che accoglie miti di differente natura. Anche in questo caso, per quanto più puntuale e illuminante per molti aspetti della poetica di Pavese e per il recupero da parte di quest'ultimo di alcune generiche strategie narrative proprie del poeta latino, il saggio di Van den Bossche non si sofferma abbastanza sui punti di vicinanza e distanza fra le due opere, pur offrendo un'analisi lucidissima della funzione del tema metamorfico così come viene reinterpretato da Pavese. Infine, più di recente Salvatore Renna (2020) ha riaperto la questione del rapporto tra Pavese e Ovidio in un articolo che propone un'attenta rilettura comparata con gli ipotesti antichi di due dialoghi in particolare, *Il fiore e Schiuma d'onda*, per poi passare ad una più generale disamina della rielaborazione pavesiana del fenomeno metamorfico. La metodologia applicata dal critico è un consapevole esercizio di *Classical Reception*, che effettivamente si avvale di un'accorta comparazione con gli episodi delle *Metamorfosi*, anche se le conclusioni tratte sulla globale interpretazione pavesiana dell'epica ovidiana non convincono pienamente, come si avrà modo di esplicitare.

Da qui la decisione quasi obbligata di concentrarsi sull'analisi di un particolare dialogo, *Il lago*, non considerato dalla critica con un focus specifico, e che invece potrebbe meglio definire il rapporto di Pavese con Ovidio e non solo. Da questa valutazione, infatti, discendono importanti conseguenze: la trattazione pavesiana del mito di Ippolito-Virbio, protagonista del dialogo insieme a Diana, apre una finestra sul retroterra culturale latino dell'autore – letterario e mitologico insieme –, spesso ignorato a favore di quello greco nell'ambito della

⁴ Nella maggior parte della critica con "classicismo pavesiano" si intende il richiamo che Pavese nelle sue opere fa alla letteratura greca e su quest'ultima gli studiosi, pur necessariamente, sono soliti insistere al vaglio dei modelli antichi. Cfr. soltanto Catalfamo (2012) e la raccolta di saggi a cura di Cavallini (2014), ad esempio il saggio di Comparini (2014). Su questa tendenza di studio cfr. anche Condello (2016). È, tra l'altro, lo stesso Pavese (1990, p. 309) che nell'"Avvertenza"/"Prefazione ai dialoghetti" contenuta nel diario (20 febbraio 1946) scrive: "Qui ci siamo accontentati di servirci di miti ellenici". Ma cfr. anche la lettera del 3 dicembre 1947 a Tullio e Maria Cristina Pinelli in cui si fa riferimento al giudizio positivo di Mario Untersteiner sui *Dialoghi*: "non piacciono a nessuno, tranne a un valente professore di greco e studioso delle religioni, che mi ha subito regalato un suo estratto *Il concetto di δαίμων in Omero* con questa dedica: «a Cesare Pavese l'artista interprete della religione ellenica»" (Pavese, 1966b, p. 201).

⁵ Cfr. ad esempio Barberi Squarotti (2013) e il già citato Condello (2016).

composizione dei *Dialoghi con Leucò*. In sostanza, ricercare l'influenza che Ovidio esercita sulla dimensione mitica di Pavese significa anche fare il punto su una zona d'ombra della formazione dell'autore ancora da illuminare, poiché fagocitata dalla sua maggiore inclinazione per il mondo ellenico. A tal proposito, prima di passare alla vera e propria indagine, un'ultima precisazione sarà d'obbligo: è chiaro che anche Ovidio nelle *Metamorfosi* operi una rielaborazione di materiale mitologico di matrice prettamente greca. Nel caso del mito di Ippolito-Virbio (*met.* 15, 497-546), però, pare trattarsi di una vicenda "tutta romana", attestata con alcune varianti già in Virgilio (*Aen.* 7, 761-782), ma narrata con maggiore attenzione e perizia di dettagli dal poeta metamorfico: è a questa versione che Pavese guarda per la struttura del suo dialogo. Insomma, approcciarsi alla "riscrittura" dell'episodio del ex-cacciatore redivivo significa inevitabilmente fare i conti con Ovidio. Per questo motivo, se gli altri dialoghi della raccolta, che pure trovano paralleli nell'epica ovidiana⁶, rimandano a vicende che hanno la propria origine nella cultura ellenica, l'episodio di Virbio costituisce un *unicum* nell'opera mitica di Pavese: esso diviene, così, il paradigma di tutta una tradizione letteraria latina e "ovidiana", che riesce a ritagliarsi un proprio spazio in un universo soprattutto greco, risultando, perciò, terreno privilegiato per l'esame del rapporto fra lo scrittore delle Langhe e il poeta augusteo.

2. TRA GRECIA E ROMA: SULLE TRACCE DI OVIDIO E DI IPPOLITO-VIRBIO. Come egli stesso dichiara nel risvolto di sopracoperta che accompagna l'*editio princeps* dei *Dialoghi* (ottobre 1947), "Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che legge", cosicché, sicuramente anche attraverso i suoi studi di etnologia, "ne sono nati questi *Dialoghi*" (Pavese, 1993, p. 178)⁷.

Il primo passo per affrontare il problema della presenza delle *Metamorfosi* nei *Dialoghi* è, perciò, operare una ricognizione del rapporto fra Pavese e il latino indagando proprio in "quel che leggeva".

L'autore aveva chiaramente studiato la lingua a scuola e, come osserva Comparini (2017, p. 97), a partire dall'ultimo anno di liceo, letteratura italiana, letteratura latina e cultura greca divennero le materie fondanti della sua formazione intellettuale. Una volta arrivato agli ultimi due anni del percorso accademico (a.a. 1928-1929, 1929-1930), Pavese scelse di biennalizzare l'esame di Letterature e lingue classiche comparate di Augusto Rostagni, amante della poetica aristotelica e oraziana. Un dato per noi più interessante: in una lettera del 5 agosto 1929 (Pavese, 1966a, p. 116), esponendo al Monti il suo programma di studi giornaliero, lo scrittore afferma di studiare il greco per due ore al mattino e il latino per due ore nel pomeriggio; mentre

⁶ A titolo di esempio si pensi al dialogo *Le cavalle*, ispirato al racconto della nascita di Asclepio e della morte della madre Coronide (*met.* 2, 541-682), a *Il fiore*, che rielabora il mito di Narciso (*met.* 3, 339-510) o a *L'inconsolabile*, che rimanda alla storia di Orfeo ed Euridice (*met.* 10, 1-75). Quanto al dialogo *L'uomo-lupo*, si tenga presente che, nonostante Ovidio aggiunga la trasformazione in bestia (*met.* 1, 232-239), la vicenda di Licaone, l'empio figlio di Pelasgo fulminato da Zeus, era già nota alla mitografia greca (Apollod. 3, 8). Diverso è il caso del mito in esame: nella letteratura greca precedente alle trattazioni latine la storia di Ippolito, figlio di Teseo resuscitato da Asclepio, vantava solo qualche rapido riferimento in opere non prive di problemi testuali e cronologici (e. g. Eratosth. *Cat.* 6; Apollod. 3, 10, 3), ma la versione relativa alla sua resurrezione nelle vesti di Virbio, dio silvano che abita presso Nemi e prende parte al culto di Diana, nasce plausibilmente a Roma con il culto stesso (su cui cfr. Pena & Oller, 2012), e viene registrata con sicurezza da Virgilio, mentre il primo autore greco che attesta la variante italica, senza comunque citare la nuova identità di Virbio, è Pausania (2, 27, 4). Ma per una più precisa 'storia' del mito, anche in relazione ai *fontes* greci (del tutto ipotetici, come Callimaco) e alle riprese successive, cfr. Longobardi (2020).

⁷ Cfr. anche la missiva indirizzata a Santorre Debenedetti in data 30 gennaio 1948: "È divertente come in esso [*scil.* nei *Dialoghi*] io ritorni a scuola e, forse, *all'ordre*" (Pavese, 1966b, p. 219).

il 24 agosto dello stesso anno lo informa di aver concluso lo studio grammaticale e di star preparando i testi di Omero, Tucidide, Livio, Orazio e Tacito (ivi, p. 135). In una lettera del 3 settembre 1935 indirizzata alla sorella Maria, l'autore fornisce una notizia davvero importante per la ricostruzione del suo rapporto con il mondo letterario latino: la missiva risale al periodo del confino a Brancaleone Calabro (agosto 1935-marzo 1936), durante il quale egli si dedicò ad un ulteriore approfondimento del greco: è quella che Comparini (2017, p. 100) definisce “terza fase dello studio del greco”. Durante questo periodo, però, come si legge nella familiare, Pavese non accantonò la letteratura latina, studiando in particolare “*Opere*” ed “*Epistole*” di Orazio e l’*Eneide* (Pavese, 1966a, p. 434). Questo dato è fondamentale anche per ipotizzare un primo “incontro” dell’autore con il mito di Virbio, contenuto, come si è detto, in un passo del libro VII dell’*Eneide*, ma anche per enfatizzare una possibile scelta da parte sua di seguire la versione ovidiana piuttosto che quella virgiliana, plausibilmente conosciuta a partire da questa fase della formazione. In questo senso, la lezione metamorfica assumerebbe un valore ancora più significativo, poiché preferita rispetto alla trattazione che ne fa Virgilio, pur tenuta presente.

Come si può intuire da questa breve rassegna dei principali momenti dello studio pavesiano della latinità, Ovidio non compare mai fra le letture indicate dall’autore. L’amara realtà è che il poeta latino non viene mai menzionato nel *Mestiere di vivere* e la sua ombra si può appena scorgere in un’ironica allusione contenuta in una lettera dell’11 settembre 1935 a Monti, in cui Pavese paragona la propria condizione di esiliato alla *relegatio* di Ovidio nel Ponto: “Capisco molto meglio gli scrittori del secolo d’Augusto e non dò più così a vanvera il titolo di buffone a Ovidio. Naturalmente scrivo *ex ponto* le mie *Tristia*” e subito dopo afferma: “Di libri accetto qualunque cosa, anche a caso (ma specialmente classici latini e greci)” (ivi, p. 435). Il fatto che Pavese prima del confino definisse Ovidio un buffone di certo non fa molto onore al poeta e tantomeno aiuta all’analisi del loro rapporto letterario; però, c’è da precisare che forse il titolo poco elogiativo si riferisce allo smaccato atteggiamento ovidiano che si potrebbe ricavare dalla poesia dell’esilio, dato che questo è l’argomento della missiva in questione, e, perciò, tale dato non può essere preso con troppa serietà né considerato un giudizio di valore definitivo sull’opera di Ovidio e sulla sua poetica.

Un ultimo appunto ovidiano preliminare: in una nota manoscritta ai *Dialoghi* poi cassata (Pavese, 1993, p. 182), nell’esplicitare il modello da cui ha attinto il riferimento alla palude Boibeide, centrale per il dialogo *Le Muse*, Pavese cita “Properzio (*Fasti*)”. Ora, è chiaro che si tratti di un errore palese: Properzio, per quanto ne sappiamo, non ha scritto *Fasti*, ma *Elegie*. Tuttavia, il *lapsus* dell’autore ci fa ben sperare perché potrebbe significare che egli ha quantomeno coscienza del poema eziologico di Ovidio – un testo per lui attrattivo, visti i suoi interessi etno-antropologici e lo studio degli antichi culti – che tra l’altro presenta brevemente la storia di Virbio in due punti (*fast.* 3, 263-265; 6, 755-756), a quanto pare tenuti presenti per alcuni aspetti de *Il lago*, come si avrà modo di evidenziare.

Infine, da due note di diario datate 16 e 20 aprile 1944 (dunque, precedenti alla stesura del dialogo in esame, scritto fra il 28-30 giugno del ’46⁸), si evince che Pavese conoscesse la leggenda di Ippolito per lettura diretta di Euripide: nella prima afferma: “I poeti classici non han bisogno di descrizioni naturali, perché dèi e luoghi sacri portano nel discorso molteplici visioni di natura. (Leggendo l’*Ippolito*)” (Pavese, 1990, p. 279); nella seconda fa prima riferimento all’*Elena* euripidea e poi asserisce:

Il motivo tragico è quasi sempre una cosa nascosta che pena a venir fuori (*Ippolito-Ione*), onde un vero e proprio dibattito. Questa cosa nascosta è solitamente una nequizia divina, che chiarendosi produce la morte-purificazione o il lieto fine. Questa nequizia è il *ciò che dev’essere, sia* da te scoperto nel ’42 (*ibid.*).

⁸ Cfr. Pavese (1993, p. 181).

Quest'ultima riflessione fornisce anche degli spunti interessanti per cercare di capire in che modo Pavese abbia interpretato il mito di Ippolito. Se è vero, però, che l'autore ha tenuto presente il modello tragico euripideo, non bisogna di certo enfatizzare troppo l'influenza che quest'ultimo ha esercitato sul dialogo in oggetto al punto da definirlo, come pure è stato fatto (Gerace, 2020, pp. 11-12), una reinterpretazione della tragedia in chiave etnologica⁹.

3. METAMORFOSI MULTIPLE: IPPOLITO-VIRBIO FRA OVIDIO E PAVESE. Il dialogo pavesiano presenta fin dalla prefazione alcune spie che potrebbero alludere alla versione latina e precipuamente ovidiana del mito:

Ippolito, cacciatore vergine di Trezene, morì di mala morte per dispetto di Afrodite. Ma Diana, resuscitatolo, lo trafugò in Italia (l'Esperia) sui monti Albani dove lo adibì al suo culto, chiamandolo Virbio. Virbio ebbe figli dalla ninfa Aricia. Per gli antichi l'Occidente – si pensi all'*Odissea* – era il paese dei morti¹⁰.

La prima parte della premessa ha lo scopo di chiarire l'antefatto della versione mitica che Pavese sta per raccontare: il riferimento al dispetto di Afrodite rimanda immediatamente alla narrazione dell'*Ippolito* euripideo e quindi alla dimensione greca della vicenda del cacciatore, ma subito dopo l'autore afferma che la resurrezione di Ippolito è stata voluta da Diana. Notevole è la discrepanza di carattere religioso fra il nome greco di Afrodite e quello latino della dea delle selve, che negli altri dialoghi Pavese chiama unicamente con l'appellativo ellenico di Artemide. Non si tratta, chiaramente, di un banale errore di distrazione, difficilmente ipotizzabile per un fine conoscitore della mitologia antica quale Pavese era: la differenza marca sicuramente la cesura fra il mito greco e quello latino, enfatizzando, inoltre, la scissura fra la precedente vita del greco Ippolito e la nuova vita dell'italico Virbio, tema dominante del dialogo, come già del testo metamorfico.

La narrazione ovidiana, al contrario, non menziona lo scontro fra le due divinità femminili e pone, invece, l'enfasi sulla natura umana del destino fatale del giovane: egli stesso, rivolgendosi alla ninfa Egeria, afferma che la tragica fine cui è andato incontro è stata causata dall'eccessiva credulità del padre Teseo e dalle menzogne della matrigna Fedra: *Fando aliquem Hippolytum vestras si contigit aures / credulitate patris, sceleratae fraude novercae / occubuisse neci: mirabere, vixque probabo, / sed tamen ille ego sum (met. 15, 497-500)*¹¹. La scelta del tempo presente (*sum*) non pare essere casuale, ma apre la delicata questione dello sdoppiamento della personalità di Ippolito-Virbio¹²: egli, come il personaggio pavesiano, non ha mai accantonato del tutto l'altra parte di sé stesso, che nella dimensione del ricordo riemerge prepotentemente, nonostante a parlare a Egeria sia Virbio. L'episodio si sviluppa nella forma di un monologo retrospettivo, tramite cui Ippolito-Virbio cerca di dare sollievo alla tristezza di Egeria secondo l'espedito del *non tibi soli*, tipico della *consolatio*, senza però riuscire nell'intento e trasformando il discorso in uno sfogo personale: *met. 15, 492-496 quotiens flenti Theseius heros / "siste modum" dixit, "neque enim fortuna querenda / sola tua est; similes aliorum respice casus: / mitius ista feres; utinamque exempla dolentem / non mea te possent relevare, sed et mea possunt. L'avverbio quotiens, già impiegato dal poeta al v. 490 nel passaggio in cui si riferisce alle parole consolatorie delle ninfe (vv. 490-492*

⁹ Gerace (2020, pp. 11-12): "*Il lago* [...] testo che riprende una tragedia euripidea reinterpretandola, com'è noto, in senso etnologico". Sorprendente che nel contributo la studiosa non citi mai il modello ovidiano delle *Metamorfosi*.

¹⁰ Il testo del dialogo via via citato nel contributo riproduce quello dell'edizione Torino, Einaudi 1993, pp. 106-109.

¹¹ Per il testo delle *Metamorfosi* si fa riferimento all'edizione Anderson (1998).

¹² Sull'argomento cfr. Lew (2014, pp. 172-174).

a, quotiens nymphae nemorisque lacusque, / ne faceret, monuere et consolantia verba / dixerunt!), suggerisce non solo il frequente interesse del dio silvano a confortare la vedova, ma evidenzia soprattutto la ricorsività del dolore del personaggio, il quale rammenta costantemente la propria condizione sventurata.

Nella seconda parte della prefazione si riscontra un riferimento alla versione virgiliana dell'episodio: il fatto che Pavese dica che Virbio ebbe figli da Aricia presuppone una conoscenza del testo dell'*Eneide*, poi incrociato con la struttura del brano ovidiano. Infatti, l'unione fra Ippolito e la ninfa è un elemento estraneo alle *Metamorfosi* e presente invece in Virgilio (*Aen.* 7, 762 *Virbius, insignem quem mater Aricia misit*)¹³, ma l'impostazione dialogica del testo pavesiano e la profondità della narrazione sono elementi ispirati ad Ovidio¹⁴, il quale attraverso il monologo descrive la vicenda del cacciatore redivivo in modo accorato e con ricchezza di sfumature psicologiche, differentemente dal breve accenno virgiliano in terza persona¹⁵.

Già da questi elementi si può dedurre che per l'Ippolito-Virbio ovidiano lo stato di rinato non è sufficiente a stornare il trauma di una vita prematuramente finita e si rivela, così, ancora aggrappato al ricordo di un passato angosciante. La sfumatura conferita alla psicologia del personaggio è comune anche al Virbio pavesiano, che, però, indirizzando alla sua dea parole cariche di malinconico risentimento, afferma:

VIRBIO Ti dirò che venendoci mi piacque. Questo lago mi parve il mare antico. E fui lieto di viver la tua vita, di esser morto per tutti, di servirti nel bosco e sui monti. Qui le belve, le vette, i villani non san nulla, non conoscono che te. È un paese senza cose passate, un paese dei morti.

DIANA Ippolito...

VIRBIO Ippolito è morto, tu mi hai chiamato Virbio.

Il Virbio di Pavese, contrariamente a quello tratteggiato dal poeta metamorfico che rievoca amaramente il suo doppio umano, si pone in un atteggiamento di difesa psicologica contro il proprio passato, asserendo con forza e a più riprese di non essere più quell'Ippolito, un'affermazione preta di dolore che nasconde una profondissima amarezza per una condizione esistenziale ormai irrecuperabile. La vita che sta vivendo non è la sua, è quella che Diana gli ha imposto insieme al nuovo nome ("tu mi hai chiamato Virbio"), strappandolo alla cara umanità tanto rimpianta. Il passaggio da un'identità all'altra è marcato anche in Ovidio dal cambiamento del nome, elemento fortemente identitario per i Romani (*met.* 15, 542-544: *hic posuit nomenque simul, quod possit equorum / admonuisse, iubet deponere, "qui"que "fuisti / Hippolytus" dixit, "nunc idem Virbius esto!"*)¹⁶. A mutazione compiuta, Diana dà un nuovo nome alla sua creatura: egli che è stato Ippolito in passato, d'ora in poi sarà Virbio¹⁷. Come al v. 500, la scelta del tempo verbale – in questo caso il perfetto indicativo *fuisti* – non è casuale e serve ad opporre nettamente l'identità precedente a quella presente, come la

¹³ Il testo riproduce quello dell'edizione Geymonat (2008).

¹⁴ Su Virbio come narratore nelle *Metamorfosi* cfr. Sharrock (2022, pp. 294-298).

¹⁵ Sugli impliciti della narrazione virgiliana e per un confronto con quella ovidiana, maggiormente marcata da dettagli psicologici, cfr. ancora Lew (2014) e Dulce (2020).

¹⁶ Cfr. Verg. *Aen.* 7, 777 verso... *nomine*.

¹⁷ Il nome *Virbius* secondo varie etimologie indicherebbe proprio la doppia nascita (*bis*) dell'eroe (*vir*). Cfr., ad esempio, il commento di Servio a Verg. *Aen.* 7, 761 e Scolî a Persio 6, 56. Utili informazioni in Szarmach (1964); O'Hara (1996, p. 258); Longobardi (2020, pp. 217-218). Ma cfr. Zavaroni (2013, pp. 336-337) per una diversa interpretazione del nome: secondo lo studioso, le cui riflessioni risultano interessanti anche per un'interpretazione etno-antropologica del culto di Virbio-Vertumno, il nome del dio sarebbe connesso alle idee di rotazione, ciclicità e, dunque, di rinascita.

collocazione iniziale e finale dei due nomi (*Hippolytus... Virbius*). Eppure, il dio silvano si presenta ad Egeria come Ippolito (v. 500 *ille ego sum*), segno che nemmeno la metamorfosi può modificare l'essenza del personaggio; la compresenza delle due identità, tuttavia, gli provoca un dolore inestinguibile, impossibilitato com'è ad accantonare l'idea della vita che avrebbe condotto come Ippolito.

Il lago¹⁸ a cui fa riferimento il protagonista e che dà il titolo al dialogo è il Lago di Nemi di cui Ovidio parla in due punti dei *Fasti* in relazione alla leggenda di Virbio: *fast.* 3, 263-265: *Vallis Aricinae silva praecinctus opaca / est lacus, antiqua religione sacer; / hic latet Hippolytus loris direptus equorum*; *fast.* 6, 755-756: *Lucus eum nemorisque sui Dictynna recessu/celat: Aricino Virbius ille lacu*¹⁹. Al culto di *Diana Nemorensis* il poeta latino allude significativamente anche in *met.* 14, 331-332: *quaeque colunt Scythicae stagnum nemorale Dianae/finitimosque lacus*. Il riferimento alla dea "Scitica" (Artemide Taurica del Chersoneso Tracio) si riverbera nel brano metamorfico in esame (*met.* 15, 487-490: *nam coniunx urbe relictavallis Aricinae densis latet abdita silvis/sacraque Orestee gemitu questuque Dianae/inpedit*), in cui si dice che Egeria, vedova di Numa, nascostasi nella valle di Aricia, con i suoi lamenti ostacolava il culto della dea, ivi importato da Oreste, che lì trovò la morte²⁰. Lo spazio sacro che fa da sfondo al dialogo ricorda anche quello descritto da Frazer ne *Il ramo d'oro*, che inizia proprio con il culto di Virbio e Diana a Nemi (2016, pp. 9 ss.). Le consonanze osservate fra i brani ovidiani e il testo pavesiano, però, sembrano quantomeno attenuare la valutazione di Premuda (1957, p. 241), che, pur tenendo in considerazione l'ipotesto latino delle *Metamorfosi*, ne minimizza l'influenza e attribuisce precipuamente all'opera di Frazer il ruolo di fonte diretta del mito per lo scrittore piemontese, poiché poco noto nella tradizione classica. La vicenda di Virbio, così come la racconta Pavese, in definitiva è per la studiosa, come poi – si è già detto – per Gerace (2020, pp. 11-12), una trasfigurazione di temi tipicamente etnologici; più in generale, la cultura classica dello scrittore è giudicata illusoria, perché in quegli autori classici, anche se letti con viva passione, egli avrebbe cercato qualcosa che trascendeva la loro vera ispirazione (Premuda, 1957, p. 236). A ben vedere, però, il modello ovidiano non pare un fattore così trascurabile nella disamina degli influssi che hanno agito sulla composizione del dialogo pavesiano.

Il mondo in cui si trova Virbio è, infatti, fuori dal tempo, vita e morte si scambiano continuamente le qualità ontologiche, perdendo di definizione, e per l'ex-cacciatore l'unico baluardo realmente umano è costituito dalla dimensione della memoria, aspetto comune anche al personaggio del poema metamorfico:

DIANA Ippolito, nemmeno morendo voi mortali scordate la vita?

VIRBIO Senti. Per tutti sono morto e ti servo. Quando tu mi hai strappato all'Ade e ridato alla luce, non chiedevo che di muovermi, respirare e venerarti. Mi hai posto qui dove terra e cielo risplendono, dove tutto è sapido e vigoroso, tutto è nuovo. Anche la notte qui è giovane e fonda, più che in patria. Qui il tempo non passa. Non si fanno ricordi. E tu sola regni qui.

DIANA Sei tutto intriso di ricordi, Ippolito. Ma voglio ammettere un istante che questa sia terra di morti: che altro si fa nell'Ade se non riandare il passato?

¹⁸ Notevole che esso venga paragonato al "mare antico", cioè al mare greco. Qui, però, "antico" sottolinea anche la distanza temporale tra le due vite del protagonista, così come il termine "monte" (34 occorrenze nei *Dialoghi*), che, insieme a "mare" (73 occorrenze nei *Dialoghi*), nella raccolta assurge a emblema di lontananza/distanza materiale o metaforica. Infatti, si dice che inizialmente il luogo era piaciuto a Virbio, ma poi nel corso del dialogo si vedrà che esso assume una connotazione di spazio asfittico, poiché non umano, confermando che la prima impressione del dio giunto a Nemi fosse una *falsa opinio*. Non a caso si mettono a confronto due spazi di gran lunga diversi nelle loro estensioni concrete, il lago e il mare, che nel testo pavesiano si caricano di un preciso valore simbolico.

¹⁹ L'edizione di riferimento è quella curata da Alton, Wormell & Courtney (1978).

²⁰ Sull'argomento, cfr. ancora Pena & Oller (2012).

VIRBIO Ippolito è morto, ti dico. E questo lago che somiglia al cielo non sa nulla d'Ippolito. Se io non ci fossi, questa terra sarebbe ugualmente com'è. Pare un paese immaginato, veduto di là dalle nubi. Una volta – ero ancora ragazzo – pensai che dietro i monti di casa, lontano, dove il sole calava – bastava andare, andare sempre – sarei giunto al paese infantile del mattino, della caccia, del gioco perenne. Uno schiavo mi disse: “Bada a quel che desideri, piccolo. Gli dèi lo concedono sempre”. Era questo. Non sapevo di volere la morte.

DIANA Questo è un altro ricordo. Di che cosa ti lagni?

VIRBIO O selvaggia, non so. Sembra ieri che aprii gli occhi quaggiù. So che è passato tanto tempo, e questi monti, quest'acqua, questi alberi grandi sono immobili e muti. Chi è Virbio? Sono altra cosa da un ragazzo che ogni mattina si ridesta e torna al gioco come se il tempo non passasse?

Diana è per Virbio una seconda madre di una seconda vita non voluta, come si evince dall'espressione “mi hai ridato alla luce”, connessa antitetivamente ai *luce carentia regna* di Ovidio (*met.* 15, 531), da cui il protagonista riesce ad uscire; Diana è, perciò, figura ambivalente, ambigua già per sua natura, dea selvaggia, affascinante quanto crudele, ipostasi del femminile fatale che compare nei *Dialoghi*²¹. Il dio silvano dipende da questa deità conturbante e imperiosa (“tu sola regni qui”) – come si ricava anche dal “ti servo”, che richiama l'espressione *accenseor illi* di *met.* 15, 546²² – la quale l'ha confinato in un eterno presente dove il tempo non scorre, “dove non si fanno ricordi”. La memoria, così, si profila come uno dei caratteri che distinguono l'eccezionalità dell'umano dalla vuota divinità²³, un assunto confermato anche da Circe ne *Le streghe*: “L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti al ricordo sorridono anche loro, rassegnati” (Pavese, 1993, pp. 116-117). Lo stesso paesaggio che ospita la nuova vita di Virbio offerta dalla Selvaggia, per quanto “sapido e vigoroso [...] nuovo”, nasconde delle zone d'ombra, cosicché il lago “non sa nulla di Ippolito”²⁴, i monti, l'acqua, gli alberi “sono immobili e muti”, laddove il redivivo desiderava di muoversi e alla fine del dialogo avrà bisogno di “una voce e un destino”. Ed è proprio la voce, insieme al tempo, che connota l'uomo distinguendolo dal dio, un concetto incarnato dalla divinità che dà il nome alla raccolta: come evidenzia Padovani (2013, pp. 305-306), nel trasformarsi in Leucotea, Ino ha eccezionalmente mantenuto, anche nella sua nuova condizione divina, la voce di un tempo, divenendo così una βροτὸς ἀυδήςεσσα, come la si definisce in *Od.* 5, 334. L'aggettivo ἀυδήςεσσα, continua lo studioso, identifica l'espressione verbale degli uomini, spesso in contrapposizione con il linguaggio degli dèi, e marca dunque lo statuto ambiguo del personaggio pavesiano, che, al pari di un *medium*, è in grado di capire tanto le ragioni dei mortali quanto quelle degli dèi. Ne consegue che Virbio è esattamente il contraltare di Lucotea, poiché, pur avendo subito il processo di apoteosi, ha perduto il carattere discreto di umanità espresso simbolicamente dalla voce, per questo oggetto della richiesta finale indirizzata a Diana.

²¹ Sull'argomento cfr. Bernabò (1975, soprattutto pp. 319 ss.). Sul complesso rapporto dell'autore con il femminile specialmente nella produzione poetica, illuminante l'indagine di De Liso (2023).

²² Su questo significato del verbo latino cfr. Hardie (2015, p. 561), che ne commenta l'impiego notando che Virbio utilizza un termine tratto dall'organizzazione dello stato romano per descrivere il nuovo *status* di attendente in Italia.

²³ Cfr. la nota di diario del 13 febbraio 1944: “La ricchezza della vita è fatta di ricordi, dimenticati” (Pavese, 1990, p. 275).

²⁴ L'antitesi pare rafforzarsi se si considera che l'aggettivo “sapido” e il verbo “sapere” hanno la stessa radice latina (*sapio*), creando così un gioco etimologico che dà corpo alla dicotomia esistenziale del personaggio. Un altro possibile latinismo potrebbe essere rappresentato dall'uso di “nuovo” nell'accezione di *novus*, cioè “strano, inusuale, singolare” e perciò “perturbante”, come conferma lo stato di inquietudine del personaggio nel contesto dello spazio sacro del lago che sente estraneo.

Lo svilimento di Virbio è tale che egli arriva a porsi addirittura un quesito di stampo esistenzialistico: chi è Virbio? Pavese sposta il focus della narrazione ovidiana – che si differenzia da quella pavesiana proprio per l’insistenza sul racconto della prematura morte causata dai cavalli (*met.* 15, 506-529) – dal dolore per una fine tragica allo stato di eterna insoddisfazione per una vita che il personaggio non sente appartenergli. L’insoddisfazione del personaggio, però, è osservabile già nella versione delle *Metamorfosi*, l’unica che tiene effettivamente conto di tale stato di inappagamento. Il dio “ovidiano” ricorda lo sforzo profuso per cercare di frenare l’impeto dei cavalli e afferma che ci sarebbe anche riuscito se una delle ruote del carro non avesse urtato contro un tronco, rompendosi in mille pezzi: *met.* 15, 521-523 *nec vires tamen has rabies superasset equorum, / ni rota, perpetuum quae circumvertitur axem, / stipitis occursu fracta ac disiecta fuisset.* L’urgenza dell’ex-cacciatore di sottolineare che soltanto per una disgraziata casualità egli non sia riuscito a vincere la letale furia degli animali denuncia una rilettura soggettiva della sua storia e la mancata accettazione del proprio destino, nonostante la superiore condizione di divinità che lo caratterizza nel presente. Le tre imprecazioni concesse a Teseo dal padre Poseidone, infatti, sono tradizionalmente inesorabili²⁵ e avrebbero colpito il giovane a prescindere dai suoi sforzi. Per quanto beneficiato dalla seconda possibilità ricevuta da Diana, l’afflizione del personaggio è superiore alla gioia della resurrezione, perché esistere, anche in forma divina, significa rivivere ogni giorno la morte. Perciò, l’intenzione comunicativa del poeta latino e quella di Pavese, anche se sviluppate in misure e modi differenti, non sono poi così lontane come vuole Mariani (2005, p. 73) quando sostiene che il monologo del Virbio latino è, in sintesi, una lode riconoscente per la sua salvatrice, che evidentemente non aveva convinto molto lo scrittore piemontese, al punto che il suo personaggio manifesta chiaramente un’infelicità per la nuova vita avuta in dono. Il protagonista ovidiano, in effetti, descrive la propria condizione attuale con accenti non propriamente positivi, ma piuttosto problematici se si considera la precedente vita di principe libero e selvaggio. In *met.* 15, 545-546 (*Hoc nemus inde colo de disque minoribus unus / numine sub dominae lateo atque accenseor illi*) egli si definisce in sostanza un dio minore, che abita il bosco sacro a Diana, della quale è una sorta di servo (*accenseor*) e sotto la cui protezione e potere (*numine sub dominae*) vive nascondendosi (*lateo*) in un limbo spirituale, condannato ad un’esistenza mortificante e costretto, al pari del personaggio dei *Dialoghi*, a ricordare continuamente. Il dono della dea salvatrice, che lo scoraggia ad immergersi nella dimensione del ricordo, inutile agli Olimpici, è allora quantomai dolceamaro, anche più del “dispetto di Afrodite”:

DIANA Tu sei Ippolito, il ragazzo che morì per seguirmi. E ora vivi oltre il tempo. Non hai bisogno di ricordi. Con me si vive alla giornata, come la lepre, come il cervo, come il lupo. E si fugge, s’insegue sempre. Questa non è terra di morti, ma il vivo crepuscolo di un mattino perenne. Non hai bisogno di ricordi, perché questa vita l’hai sempre saputa.

È interessante notare che lo statuto di divinità è assimilato prima alla vita degli animali selvatici²⁶ (la lepre, il cervo, il lupo), proprio per significare l’alterità rispetto alla condizione umana, come già suggerito dall’esclusivo “voi mortali”²⁷ della dea; poi esso viene presentato come un’eterna corsa, un perenne vagabondare: “si fugge, s’insegue sempre”. La metafora

²⁵ Cfr. E. *Hipp.*, 890 (il testo segue l’edizione Diggle, 1987): le maledizioni sono definite σαφεῖς, nel senso di veritiere, realmente capaci di portare ad esiti concreti e, dunque, infallibili.

²⁶ Sull’argomento cfr. Van den Bossche (2018, pp. 209-214). Cfr. le parole di Circe ne *Le streghe*: “Una volta credetti di avergli [*scil.* a Odisseo] spiegato perché la bestia è più vicina a noialtri immortali che non l’uomo intelligente e coraggioso. La bestia che mangia, che monta, e non ha memoria” (Pavese, 1993, p. 114).

²⁷ Questa sottolineatura e le successive sono mie.

viene ripresa dallo stesso dio silvano verso la fine del dialogo, quando afferma: “il rinato, il tuo servo, il fuggiasco che guarda la quercia e i tuoi boschi, quello non è felice”²⁸. Mentre il campo semantico della “fuga” risulta molto presente nei *Dialoghi* (circa 52 occorrenze)²⁹, il termine “fuggiasco” ricorre solo altre due volte: una volta nel dialogo *La strada*, in cui Edipo afferma: “Vissi tutti quegli anni come il fuggiasco si guarda alle spalle” (Pavese, 1993, p. 66), e un’altra volta ne *Gli uomini*, dove Bia domanda a Cratos: “Dimentichi forse che visse nei tempi fuggiasco su un’isola del mare, e là morì e venne sepolto, come allora toccava agli dèi?” (ivi, p. 146). Nella raccolta, allora, il fuggiasco è chi evita il proprio destino, sempre con esiti drammatici, ma il caso di Virbio³⁰, tuttavia, è particolare e distinto dagli altri due in relazione alla volontà di fuggire del personaggio: Ippolito non ha mai voluto evitare la propria sorte, ma per volere di un’immortale si è ritrovato ad essere un fuggitivo della vita, eludendo la morte tramite la metamorfosi e vivendo una condizione larvale che non ha mai scelto³¹. Questa accezione si ricava altresì dalla sequela di termini adoperati in precedenza – “il rinato, il tuo servo”, tutti accomunati dal fatto di riferirsi allo *status* esistenziale successivo alla rinascita a dio.

Diana con l’anafora suasoria dell’espressione “non hai bisogno di ricordi”³² e con il “con me si vive alla giornata” semplifica il concetto di immortalità e lo *status* divino cui Ippolito ormai appartiene a partire dalla sua resurrezione: “il vivo crepuscolo di un mattino perenne”³³, ancora una volta un tempo immobile o, come dice più avanti lo stesso Virbio, “non intaccato dai giorni”, nonostante si definisca il luogo “davvero più vivo”, in aperta antitesi con la precedente qualificazione di “paese dei morti”. È, insomma, il suo nuovo Ade che si ammanta di colori vividi e radiosi, poiché essere immortali equivale ad accettare l’istante, trasformare la ricchezza di un’esperienza complessa e imprevedibile, quale l’umanità, in un’eternità statica che per l’uomo è morte (Premuda, 1957, p. 244):

VIRBIO Eppure, il sito qui è davvero più vivo che in patria. C’è in tutte le cose e nel sole una luce radiosa come venisse dall’interno, un vigore che si direbbe non ancora intaccato dai giorni. Che cos’è per voi dèi questa terra d’Esperia?

²⁸ Per il legame fuga-felicità-umanità, cfr. quanto si dice di “una mortale”, Elena, in *Schiuma d’onda*: “BRITOMARTI E costei fu felice? / SAFFO Non fuggì, questo è certo. Batava a se stessa. Non si chiese quale fosse il suo destino” (Pavese, 1993, pp. 48-49).

²⁹ Fra le molte occorrenze che contraddistinguono il dialogo *Schiuma d’onda*, notevoli per l’associazione fuga-divinità quelle contenute nelle parole della ninfa Britomarti: “Per sfuggirgli [*scil.* ad un mortale], per essere io [...] Sapevo soltanto che dovevo fuggire” (ivi, p. 47); “Hai voluto sfuggire, e sei schiuma anche tu” (ivi, p. 49); più avanti, parlando di Afrodite, la “gran dea” balzata dalla spuma marina, “quella che non ha nome, l’inquieta angosciosa che sorride da sola”, che “non soffre”, la ninfa afferma: “Davanti a lei, tutte fuggiamo. Non parlarne, bambina” (ivi, p. 50).

³⁰ Anche se nel caso di seguito indicato è difficile ipotizzare un legame diretto, è almeno suggestivo che nel racconto ovidiano e nel mito in generale Ippolito sia fuggiasco nel momento in cui viene esiliato dal padre Teseo. Nel brano metamorfico il concetto compare in tre punti: *met.* 15, 504 *meritum [...] nihil pater eicit urbe*; v. 506 *Pittheam profugo curru Troezena petebam*; vv. 514-515 *mihi mens interrita mansit / exiliis contenta suis*.

³¹ Sul rapporto fuga-metamorfosi-divinità, cfr. ancora ciò che dice Britomarti in *Schiuma d’onda*: “Noi giochiamo a sfiorare le cose, non fuggiamo. Mutiamo. Questo è il nostro desiderio e il destino” (Pavese, 1990, p. 48).

³² Cfr. le parole di Calipso a Odisseo ne *L’isola*: “Diciamo che sono immortale [...] Ma se tu non rinunci ai tuoi ricordi e ai sogni, se non deponi la smania e non accetti l’orizzonte, non uscirai da quel destino che conosci” (ivi, p. 101).

³³ Cfr. ancora una volta ciò che dice Calipso ne *L’isola*: “Immortale è chi accetta l’istante. Chi non conosce più un domani” (ivi, p. 101).

DIANA Non diversa dalle altre sotto il cielo. Noi non viviamo di passato o d'avvenire. Ogni giorno è per noi come il primo. Quel che a te pare un gran silenzio è il nostro cielo.

VIRBIO Pure ho vissuto in luoghi che ti sono più cari. Ho cacciato sul Didímo, corse le spiagge di Trezene, paesi poveri e selvaggi come me. Ma in questo inumano silenzio, in questa vita oltre la vita non avevo mai tratto il respiro. Cos'è che la fa solitudine?

DIANA Ragazzo che sei. Un paese dove l'uomo non era mai stato sarà sempre una terra dei morti.

VIRBIO L'acqua è più azzurra delle prugnole tra il verde. Mi par di essere un'ombra tra le ombre degli alberi. Più mi scaldo a questo sole e mi nutro a questa terra, più mi pare di sciogliermi in stille e brusii, nella voce del lago, nei ringhi del bosco. C'è qualcosa di remoto dietro ai tronchi, nei sassi, nel mio stesso sudore.

DIANA Queste sono le smanie di quand'eri ragazzo.

VIRBIO Non sono più un ragazzo. Conosco te e vengo dall'Ade. La mia terra è lontana come le nuvole lassù. Ecco, passo fra i tronchi e le cose come fossi una nuvola.

DIANA Tu sei felice, Ippolito. Se all'uomo è dato esser felice, tu lo sei.

VIRBIO È felice il ragazzo che fui, quello che è morto. Tu l'hai salvato, e ti ringrazio. Ma il rinato, il tuo servo, il fuggiasco che guarda la quercia e i tuoi boschi, quello non è felice, perché nemmeno sa se esiste. Chi gli risponde? chi gli parla? L'oggi aggiunge qualcosa al suo ieri?

Virbio, rinato a una nuova vita, si sente una figura evanescente, privo di sostanza, un'ombra che cammina e nonostante quel paesaggio sia così vivido di colori, la sua visione è costantemente offuscata, i suoi occhi percepiscono la realtà come una fotografia sbiadita, perché tale è la sua esistenza da mortale che ha vinto la morte divenendo dio. Dalla dimensione visiva, Pavese passa a quella uditiva per esprimere l'inconsistenza della condizione del personaggio: Ippolito qualifica il proprio stato affermando di essere immerso in un "inumano silenzio" di leopardiana memoria³⁴, ma non di sostanza. Ancora una volta l'assenza di suono, di parola è ciò che caratterizza la divinità che diventa *loquens* solo nel momento in cui si rapporta all'umano³⁵. Pavese aggiunge per ultima anche la dimensione tattile: Virbio, verso la fine del dialogo, sottolinea la vacuità del proprio essere attuale, cioè di essere immortale, affermando "Ora qui, in questa terra di morti, anche le belve mi dileguano tra mano come nubi", in piena conformità a quanto dichiarato da Britomarti nel dialogo *Schiuma d'onda*: "Noi giochiamo a sfiorare le cose" (Pavese, 1993, p. 48) e da Esiodo ne *Le Muse*: "Toccarle [*scil.* le cose immortali], è difficile" (ivi, p. 165).

Il divario uomo-dio, inoltre, è, ancora una volta, enfatizzato dall'uso scissionistico che i due dialoganti fanno dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi: "cos'è per voi..."; "Noi non viviamo di passato o d'avvenire" – e perciò gli dèi vivono un eterno presente –; "Ogni giorno è per noi..." e, soprattutto, "quel che a te pare un gran silenzio è il nostro cielo", con la significativa anticipazione del nesso "inumano silenzio", poi impiegato da Virbio. Ne emerge, dunque, un'abissale differenza di prospettiva sul reale ai limiti dell'incomunicabilità³⁶, che si pone a testimone di un profondo divario ontologico su cui, in definitiva, si innesta il dialogo. La dea, difatti, chiama "grande" quel silenzio che il suo attendente precisa come "inumano", poiché solo chi ha sperimentato l'umanità può percepire ciò che *homo* non è.

³⁴ Cfr. i "sovrumani / silenzi" de *L'infinito*, vv. 4-5. Nel "silenzio" di Virbio, però, non c'è alcunché di sublime, ma soltanto la mortificante assenza di umanità.

³⁵ Cfr. ancora le parole di Calipso ne *L'isola*, che alla domanda di Odisseo circa l'offerta di immortalità – "E ottenere cosa?" – risponde: "Ma posare la testa e tacere, Odisseo" (ivi, p. 101). Per approfondire l'argomento cfr. sempre Padovani (2013) e Van den Bossche (2018, pp. 209 ss.).

³⁶ Cfr. Van den Bossche (2014, p. 153).

Ad un certo punto Virbio pare avvicinarsi al cuore del problema: cos'è che rende quella "vita oltre la vita" (o, forse, meglio quella morte oltre la vita?) solitudine?³⁷ Lo stato d'animo del personaggio è confermato dal reiterarsi dell'aggettivo "remoto" (prima presente nelle parole di Diana "ci sono altre terre più remote", poi proprio in quelle del risorto "c'è qualcosa di remoto dietro ai tronchi"³⁸, anche rafforzato dall'espressione "la mia terra è lontana"³⁹), che Pavese sembra prendere in prestito dalla tradizione poetica leopardiana e dannunziana, cambiandone però il segno. Si pensi solo alla poetica della lontananza, del vago e dell'indefinito (*Zibaldone*, 4426)⁴⁰ e, più nello specifico, all'uso che d'Annunzio fa dell'aggettivo "remoto" ne *La pioggia nel pineto* ai vv. 73-74: "laggiù [...] dall'umida ombra remota", con la ripresa al v. 94: "chi sa dove, chi sa dove!" (d'Annunzio, 2011, p. 389), accennando così a una lontananza indefinita e, soprattutto, a una libertà errante. Nel dettato pavese, al contrario, il termine non evoca sensazioni di piacere o libertà, ma un'idea di straniamento, di inquietudine, di sradicamento. Nel caso di d'Annunzio è notevole altresì la consonanza del termine "ombra", presente nelle parole di Virbio: "mi par di essere un'ombra tra le ombre degli alberi". Tuttavia, la mutazione cui vanno incontro i protagonisti della lirica dannunziana, che già di per sé dipende dall'immaginario ovidiano delle *Metamorfosi*⁴¹, non è comparabile né a quella che ha interessato Ippolito *post-mortem* né a quella che sta sperimentando Virbio mentre parla con Diana: il ragazzo-non più ragazzo, infatti, è "ombra tra le ombre degli alberi", gli pare di sciogliersi "in stille e brusii, nella voce del lago"⁴², nei ringhi del bosco", perché quella solitudine che emana dalla "terra dei morti" ("c'è qualcosa di remoto dietro ai tronchi, nei sassi") ora appartiene anche a lui ("nel mio stesso sudore").

Il dio arriva così a perdere di definizione e a trasformarsi in un'entità non dissimile da una nuvola che passa fra i tronchi e le cose. L'allusione di Virbio ad una sorta di processo metamorfico che lo vede fondersi con il paesaggio circostante è rafforzata 'sillogisticamente' da un punto alla fine del dialogo in cui egli, che si sente una nuvola, asserisce che le piante e

³⁷ Cfr. la nota di diario del 15 maggio 1939: "La massima sventura è la solitudine [...] Tutto il problema della vita è dunque questo: come rompere la propria solitudine, come comunicare con altri" (Pavese, 1990, p. 154), un'idea, quest'ultima, poi formalizzata da Virbio nel desiderio di "sangue caldo e fraterno". Ancora più suggestivo e paradigmatico il pensiero annotato al 27 giugno 1946, un giorno prima dell'inizio della composizione del dialogo in esame: "accorgersi che tutto questo è come nulla se un segno umano, una parola, una presenza non lo accoglie, lo scalda – e morir di freddo – parlare al deserto – essere solo notte e giorno come un morto" (ivi, p. 318). Peraltro, il concetto, poi articolato da Ovidio, è già *in nuce* nel brano virgiliano: in *Aen.* 7, 774-777 il poeta dice che Diana *relegat* il suo protetto nelle selve nascoste, dove egli conduce la vita *solus* e *ignobilis*.

³⁸ Ritorna l'antitesi fra divino e umano e fra le due vite del personaggio veicolata dall'uso accorto dei possessivi: "la mia terra [...] i tuoi boschi".

³⁹ Interessante osservare questo aggancio lessicale con valore prolettico fra le parole di Diana e quelle di Virbio, già osservabile nelle precedenti battute ("gran silenzio" e "inumano silenzio"). La coesione testuale così stabilita pare concretizzare linguisticamente la funzione maieutica del dialogo, attraverso cui il protagonista assume di volta in volta sempre più consapevolezza del proprio *status* ontologico.

⁴⁰ Leopardi (1969, p. 1199): "il poetico [...] si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago". Cfr. anche *Zibaldone*, 4427 (*ibid.*), in cui Leopardi parla del piacere che ci dà "la rimembranza confusa della nostra fanciullezza [...] fra tutte, la più grata e la più poetica perché è la più lontana e la più vaga". Cfr. ancora il pensiero in *Zibaldone*, 4471 (ivi, p. 1216) relativo al piacere del viaggio: "un luogo ci riesce romantico e sentimentale [...] perché ci desta la memoria di un altro luogo da noi conosciuto", un processo simile a quello esperito da Virbio, ma senza il piacere e, anzi, con la nostalgia del luogo iniziale ("la mia terra").

⁴¹ Sulle influenze ovidiane e soprattutto "metamorfiche" in d'Annunzio, cfr. Bertazzoli (2018).

⁴² Una "voce" ben diversa da quella che Virbio chiederà a Diana alla fine del dialogo. Qui la dimensione della parola si fonde con lo spazio irrigidito della divina immortalità, perdendo il suo valore di "tratto inerente" alla natura umana.

la luce del lago “son come le nuvole erranti eterne del mattino e della sera [...] le figure dell’Ade”. D’altronde, “nuvola” e “nube” sono termini spesso ripetuti nel testo in varie forme (“nuvola” 3 volte, “nube” 2 volte), ma sempre in contesto di similitudine⁴³, e la parola è anche nel brano ovidiano, nel quale assume un valore cruciale: Ovidio racconta che Diana, subito dopo la resurrezione del suo protetto, getta addosso a quest’ultimo *densas [...] nubes* per evitare che il dono concessogli alimenti l’invidia delle persone (*met.* 15, 536-537: *tum mihi, ne praesens auferem muneris huius / invidiam, densas obiecit Cynthia nubes*)⁴⁴. L’ennesima metamorfosi dell’ex-cacciatore pavesiano, però, non ha nulla del panismo vitalistico dannunziano e la fusione verificatasi con la natura non garantisce la stessa libertà dello spirito o lo stesso piacere dei sensi presupposti dal mondo alcyonico. Semmai, nel suo ulteriore mutamento c’è qualcosa di quella sottile angoscia che connota certe metamorfosi ovidiane, i cui protagonisti sentono l’inesorabile dissoluzione dell’io sotto le spinte delle imperscrutabili forze che animano l’universo cangiante del poeta latino. La stessa modalità con cui Pavese racconta la trasmutazione di Virbio risente della tendenza ovidiana alla descrizione *in progress* della trasformazione, che per questo pare verificarsi gradualmente sotto gli occhi del lettore⁴⁵. Alla luce di ciò, sembra possibile sfumare almeno parzialmente il giudizio abbastanza perentorio di Renna (2020, p. 22), secondo cui “il mondo dei *Dialoghi* è un mondo post-metamorfico”, nel quale “a differenza degli intenti ovidiani” non vi è “alcuno spazio per la valorizzazione del principio metamorfico che, diversamente, appartiene a una conformazione del mondo tanto antica quanto irrecuperabile”.

Virbio, anzi, si rende conto del nuovo passaggio ontologico in atto, come rivelano la forte antitesi “ragazzo che sei [...] quand’eri ragazzo [...] non sono più un ragazzo” – che ha il sapore di una sorta di distacco dalla dea, forzato, ma necessario all’evoluzione dell’io – e soprattutto l’avverbio “ecco”, che introduce la presa di coscienza della metamorfosi, come in un’epifania. Il personaggio manifesta a chiare lettere la propria frustrazione, ribattendo all’affermazione di Diana “tu sei felice Ippolito”⁴⁶ con una risposta che riassume tutto l’*iter* interiore percorso nel dialogo: “è felice il ragazzo che fui, quello che è morto”. La scissione dell’io è ora completa e posta in esistenza tramite l’opposizione quasi paradossale fra i piani temporali del presente (“è felice”) e del passato-passato (“il ragazzo che fui, quello che è morto”), procedimento espressivo già osservato nel testo ovidiano (*met.* 15, 497-500 e 542-544). Il fuggiasco, invece, non è felice proprio perché gli è stata tolta la consapevolezza dell’esistenza, che Pavese nel dialogo *Il fiore* descrive, seppur *a contrariis*, come un tipico tratto di umanità: “Che per nascere occorra morire, lo sanno anche gli uomini. Non lo sanno gli Olimpici. Se lo sono scordato. Loro durano in un mondo che passa. Non esistono: sono”

⁴³ “La mia terra è lontana come le nuvole lassù”; “Ecco, passo fra i tronchi e le cose come fossi una nuvola”; “Queste cose son come le nuvole”; “Pare un paese immaginato, veduto di là dalle nubi”; “Ora qui, in questa terra dei morti, anche le belve mi dileguano tra mano come nubi”.

⁴⁴ In un simile contesto è quantomeno attraente la semantica figurata del sostantivo *nubes*, che in latino può anche valere “malinconia, tristezza” (cfr. *e. g.* Hor. *epist.* 1, 18, 94; Ov. *trist.* 5, 5, 19; Val. Max. 5, 7, 1).

⁴⁵ Si pensi soltanto alla metamorfosi ‘coatta’ di Dafne (*met.* 1, 548-556), che perde sé stessa pur di fuggire la passione di Febo, a quella della sventurata Io (*met.* 1, 610 ss.) o, ancora, delle misere sorelle di Fetonte, le Eliadi (*met.* 2, 346-363). Su questa tendenza narrativa nelle *Metamorfosi* cfr. l’ormai canonico contributo di Ščeglov (1969, pp. 133-150); cfr. anche Segal (1991, pp. 10 ss.). Utili riflessioni, anche in rapporto alle arti visive, in Fuchs (2012).

⁴⁶ Cfr. la nota di diario del 24 febbraio 1947: “L’età titanica (mostruosa e aurea) è quella di uomini-mostri-dèi indifferenziati. Tu consideri la realtà come sempre titanica, cioè come caos umano-divino (= mostruoso), ch’è la forma perenne della vita. Presenti gli dèi olimpici, superiori, felici, staccati, come i guastafeste di questa umanità, cui pure gli olimpici usano favori nati da nostalgia titanica, da capriccio, da pietà radicata in quel tempo. (*Per i Dialoghi*)” (Pavese, 1990, p. 326).

(Pavese, 1993, p. 35). L'esistenza è qualcosa che contraddistingue i mortali, per questo Virbio, dopo il processo di apoteosi 'coatta', non solo non sa chi sia, ma non sa più nemmeno se esista. Questo stato di straniamento ontologico, che rasenta la dissoluzione dell'essere, viene espresso ancora una volta tramite l'assenza di parola, la quale, si è visto, è sinonimo di umano: "chi gli risponde? Chi gli parla?", per poi passare nuovamente alla percezione del tempo che divide mortali e immortali: "l'oggi aggiunge qualcosa al suo ieri?", espressione concettualmente opposta al "mattino perenne" di Diana. Tale divergenza di mondi è poi cristallizzata dall'uso di un termine particolarmente significativo per la poetica pavesiana, "sangue"⁴⁷:

DIANA I mortali finiscono sempre per chiedere questo. Ma che avete nel sangue?

VIRBIO Tu chiedi a me che cosa è il sangue?

DIANA C'è un divino sapore nel sangue versato. [...] Ma l'altro sangue, il sangue vostro, quel che vi gonfia le vene e accende gli occhi, non lo conosco così bene. So che è per voi vita e destino.

VIRBIO Già una volta l'ho sparso. E sentirlo inquieto e smarrito quest'oggi, mi dà la prova che son vivo. Né il vigore delle piante né la luce del lago mi bastano. Queste cose son come le nuvole, erranti eterne del mattino e della sera, guardiane degli orizzonti, le figure dell'Ade. Solamente altro sangue può calmare il mio. E che scorra inquieto, e poi sazio.

[...]

VIRBIO [...] Prima, quando ero Ippolito, sgozzavo le belve. Mi bastava. Ora qui, in questa terra dei morti, anche le belve mi dileguano tra mano come nubi. La colpa è mia, credo. Ma ho bisogno di stringere a me un sangue caldo e fraterno. Ho bisogno di avere una voce e un destino. O selvaggia, concedimi questo.

DIANA Pensaci bene, Virbio-Ippolito. Tu sei stato felice.

VIRBIO Non importa, signora. Troppe volte mi sono specchiato nel lago. Chiedo di vivere, non di essere felice.

La dea, chiedendo: "Ma che avete nel sangue?", dimostra che, più di intuire che si tratti di "vita e destino", non ha idea di cosa sia il sangue umano, quello che "gonfia le vene e accende gli occhi" ai mortali, perché non conosce la dimensione umana, di cui Virbio sente il disperato bisogno. E, infatti, non gli basta più quel lago con le piante e la luce, poiché non sono altro che "nuvole erranti eterne" – con il significativo recupero dell'immagine della nube, che si è visto essere suo *alter ego*, della metafora della fuga e dell'immobilismo temporale in cui è confinato l'immortale – e addirittura arriva a identificare quelle nubi con "le figure dell'Ade". Quel lago che gli era piaciuto all'inizio del dialogo ora è per lui un nuovo Inferno dal quale chiede di uscire: solamente altro sangue che scorra ugualmente "inquieto", come "inquieto" è quel sangue elevato a prova di soffio vitale ("sentirlo inquieto e smarrito quest'oggi, mi dà la prova che son vivo")⁴⁸, può dargli la calma necessaria a metter fine allo smarrimento dell'animo, a quella "solitudine" che sente permeare l'universo di cui ormai fa parte, cui si oppone il "sangue caldo e fraterno" oggetto della richiesta alla selvaggia insieme a "una voce" e a "un destino".

⁴⁷ Sull'argomento si veda Vitagliano (2021).

⁴⁸ Cfr. le parole di Saffo nel dialogo *Schiuma d'onda*: "Anche ciò che è morto si dibatte inquieto" (Pavese, 1993, p. 49). La poetessa di Lesbo, così come viene tratteggiata da Pavese, condivide non pochi aspetti della personalità di Virbio: anch'ella fresca di metamorfosi, si rende conto che la vita dopo la morte fa perdere all'individuo l'eccezionalità dell'essere umano. Cfr. l'*incipit* del dialogo: "SAFFO È monotono qui, Britomarti. Il mare è monotono. Tu che sei qui da tanto tempo, non t'annoi? / BRITOMARTI Preferivi quand'eri mortale, lo so. Diventare un po' d'onda che schiuma, non vi basta. Eppure cercate la morte, questa morte. Tu perché l'hai cercata? / SAFFO Non sapevo che fosse così. Credevo che tutto finisse con l'ultimo salto" (ivi, p. 47). Britomarti accetta la nuova vita del mare che tutto trasforma perché già era una ninfa, un essere divino; al contrario, Saffo conosce l'alterità fra mortalità e immortalità e, di conseguenza, non si rassegna ad un'esistenza vuota e immobile.

Il sangue, perciò, si configura come “il simbolo di una ricerca che esclude la perfezione divina” e finisce per rappresentare “il destino di finitezza umana” (Bazzocchi, 2011, p. 56), il selvaggio, l’irrazionalità difettiva dell’essere mortale⁴⁹: il rinato sta chiedendo indietro l’umanità perduta. Proprio nel riferimento al sangue versato (“già l’ho sparso una volta”), mediatore della memoria, è riconoscibile l’ancora forte radicamento del personaggio alla vita passata, nonostante la permanenza nell’eterno presente dell’immortalità. Con un’unica, brevissima eppure intensa allusione allo *σπαραγμός* del giovane figlio di Teseo, Pavese riassume il lungo discorso del messaggero euripideo (E. *Hipp.* 1173-1254; cfr. il riferimento al sangue versato di Ippolito nelle parole di Teseo al v. 1450: τί φήεις; ἀφίεις αἵματός μ’ ἐλεύθερον;) e il racconto retrospettivo del dio metamorfico (Ov. *met.* 15, 506-529), che molto insiste sui particolari cruenti della tragica fine del giovane.

La chiusa del dialogo, quantomai epigrammatica, sugella il percorso conoscitivo dell’attendente di Diana, la quale percepisce il cambiamento ormai avvenuto, come si evince dal differente modo di rivolgersi a lui: “Virbio-Ippolito”, e non più Ippolito, “Tu sei stato felice”, e non “tu sei felice” come in precedenza, con significativo uso del passato che allude alla ormai rifiutata dimensione ontologica di dio silvano, secondo la dea sufficiente a conferire serenità e pienezza al suo protetto. E invece Virbio, stanco della ricorsività di un’esistenza insoddisfacente (“troppe volte mi sono specchiato nel lago”)⁵⁰, manifesta il suo reale desiderio: non “essere felice” in grazia di quella vuota beatitudine degli immortali, ma “vivere”, anche se ciò significa sofferenza, come afferma Esiodo ne *Le Muse*⁵¹, poiché sinonimo di umanità. Nel dialogo precedente, *L’isola*, che, come il successivo *Le streghe*, risulta particolarmente legato ai temi di quello in esame, Calipso pare chiarire il concetto quando, all’affermazione di Odisseo “Io credevo immortale chi non teme la morte”, risponde lapidariamente: “Chi non spera di vivere” (Pavese, 1993, p. 101).

4. QUALCHE CONCLUSIONE E UN BILANCIO. Pavese, rispetto ad Ovidio, spinge in avanti la narrazione, consentendo al proprio personaggio non solo di raccontare il passato, ma di agire anche sul presente, rivolgendosi alla sua ambigua salvatrice e fornendo una prospettiva inedita e carica di aspetti esistenzialistico-ontologici⁵² presenti nelle poetiche del modernismo⁵³. Il dialogo di Virbio diventa paradigma di ciò che accade quando la morte vuol farsi vita, quando l’uomo è tramutato in dio. Il testo si configura come un nuovo modo di intendere la metamorfosi, implicata dal cruciale fenomeno di apoteosi: un vero e proprio atto conoscitivo. Virbio, pur scendendo nell’Ade e tornando alla luce, non perviene a un superiore grado di autocoscienza tramite la morte, come Orfeo⁵⁴, ma attraverso la nuova e instabile *forma* sperimentata, per quanto foriera di disagio, si rende conto di cosa sia l’umanità e di quanto sia

⁴⁹ Cfr. la nota di diario del 13 luglio 1944: “La natura ritorna selvaggia quando vi accade il proibito: sangue o sesso” (Pavese, 1990, p. 284).

⁵⁰ Un atteggiamento che denuncia la persistenza dell’attaccamento alla condizione umana ancora anelata, come si evince dalle parole di Circe ne *Le streghe*: “La loro [*scil.* dei mortali] vita è così breve che non possono accettare di far cose già fatte o sapute” (Pavese, 1993, pp. 113-114) e da quelle di Esiodo ne *Le Muse*: “Ma gli istanti mortali non sono una vita. Se io volessi ripeterli perderebbero il fiore” (ivi, p. 165).

⁵¹ “Ma la fatica interminabile, lo sforzo per star vivi d’ora in ora, la notizia del male degli altri, del male meschino, fastidioso come mosche d’estate – quest’è il vivere che taglia le gambe” (ivi, p. 166).

⁵² Sull’argomento, utili riflessioni nel contributo di Gioanola (1987).

⁵³ Sul problema cfr. Bell (1997; 1998). Sul magistero ovidiano per le poetiche del secondo Novecento cfr. Barchiesi (2002, p. 180).

⁵⁴ Per approfondire si veda Pantone (2008, pp. 95-96). Sul rapporto fra Virbio e Orfeo nei *Dialoghi*, cfr. Bazzocchi (2011, p. 56), con utili spunti di confronto con il personaggio di Endimione in relazione alla figura di Artemide/Diana.

dissimile dalla divinità, rifiutando consciamente quest'ultima, come Odisseo (*L'isola*). La funzione dell'evento metamorfico in Pavese, in questo senso, si profila simile a quella che agisce nel mondo ovidiano: se è vero che l'*epos* del poeta latino può essere interpretato sia come grandiosa rappresentazione del carattere instabile, precario e illusorio della realtà, sia come narrazione di forme permanentemente fissate, un cosmo stabile e ordinato, un momento fondativo dell'esistenza⁵⁵, non è scontato, come afferma Renna (2020, pp. 23-25), che Pavese accolga la seconda di queste possibili esegesi e che la metamorfosi venga presentata come mezzo tramite cui la sfera divina rafforza il proprio potere dispotico sui mortali inferiori, cristallizzando plasticamente un ordine ineluttabilmente stabilito. Il mito e il fenomeno della trasformazione continuano a mantenere nei *Dialoghi* il carattere aporetico e dilemmatico dell'universo ovidiano, divenendo, nel caso di Virbio, tappa fondamentale per una piccola, umanissima rivoluzione contro il potere dei superni. La metamorfosi da simbolo dell'imposizione della legge divina assume i tratti di strumento di autocoscienza utile al rovesciamento di quell'ordine teocratico che connota i dialoghi della prima parte della raccolta, come *L'uomo-lupo*⁵⁶. L'istanza disgregativa dei confini identitari e la forza rivelatrice della metamorfosi ovidiana⁵⁷ non vengono obliterate, ma rifunzionalizzate al punto che l'iniziale tendenza dei *Dialoghi*, in cui il potere dei celesti dilagava imperioso fra i mortali, si inverte a favore di una autentica consapevolezza antropo-ontologica.

C'è di più: al principio metamorfico viene riservato ancora un ruolo fondamentale, poiché prospettato da Virbio nella sua richiesta alla Selvaggia. Tornare umano è per lui l'ennesimo passaggio, l'ennesimo ideale mutamento cui sottoporsi, stavolta volontariamente, per cambiare *status* esistenziale e recuperare la mortalità.

La figura di Virbio attraversa, così, molteplici stadi di cambiamento: non solo quello che in Ovidio da mortale lo rende prima cadavere irriconoscibile (*met.* 15, *videres / [...] nullas [...] in corpore partes, / noscere quas posses, unumque erat omnia vulnus*), poi di nuovo corpo integro (v. 532 *et lacerum fovi Phlegethontide corpus in unda*)⁵⁸ e, infine, anziano dio silvano (vv. 539-540 *addidit aetatem nec cognoscenda reliquit / ora mihi*), ma anche quello che nella versione pavesiana lo vede mutare da miracolato a essere inconsistente come nuvola e da entità sottomessa alla volontà di un'inconsapevole immortale a individuo conscio del limite e bramoso di umanità.

Se è vero che entrambi i personaggi letterari prendono autonomamente la parola fin dall'inizio delle rispettive trattazioni mitologiche, manifestando l'urgenza di esporre dubbi, perplessità e angosce esistenziali e assumendo la parola e il dialogo quali palliativi all'inaccettabilità di un destino imposto da altri, il Virbio di Pavese si configura per una maggiore dinamicità, intrinseca alla forma dialogo: anche in un'esistenza insoddisfacente, egli dimostra il bruciante desiderio di ripristinare quella dimensione umana ormai svilita e svanita e di cui ha ancora estremo bisogno per considerarsi realmente vivo. Al contrario, il dio metamorfico si mostra ormai rassegnato a condurre una vita di rimpianti, cristallizzato nella dimensione del ricordo e condannato a rivivere ricorsivamente il dolore.

⁵⁵ Spunti utili sul dibattito si possono ricavare dal contributo di Ursini (2018). Sugli aspetti (narratologici, tematici, formali, ideologici) che connotano le *Metamorfosi* ovidiane come un esempio di poema dell'instabilità, dell'incertezza e della trasgressione, anche letteraria, cfr. le riflessioni di Segal (1991, pp. 50 ss.); Baldo (1995); Barchiesi (2002); Labate (2010, pp. 13-126).

⁵⁶ Cfr. Van den Bossche (2018, pp. 205-206, 210).

⁵⁷ Cfr. Segal (1991, pp. 12-15).

⁵⁸ Il verbo *foveo*, infatti, può anche assumere il valore semantico di "ristorare, curare", indicando così una prima, parziale forma di resurrezione e di metamorfosi rispetto al corpo a brandelli.

Per il Virbio pavesiano pare esserci ancora speranza, se venisse concessa un'altra metamorfosi che lo riporti indietro, ad un tempo scandito e non unico, ad un mondo sonoro e sanguigno, fraterno, vivo, umano⁵⁹.

Dal confronto delle due “varianti” della vicenda mitica, in conclusione, pare che il procedimento applicato dallo scrittore piemontese al materiale letterario antico risponda a un ideale tutt'altro che superficiale di classicismo presentandosi in consonanza con quanto osservato, in linea generale, da Mariani:

Pavese [...] ritaglia dal testo poetico originario l'episodio o quell'aspetto di esso che può servire al suo scopo, lo arricchisce o integra con dati forniti o anche semplicemente suggeriti da altre fonti letterarie o antropomitologiche per trovare o creare in esso l'angolo visuale che ne riveli l'aspetto crudele o ingiusto o aspro o semplicemente triste o fatale, che la fonte poetica tradizionale sottaceva, la compresenza di amore e morte, onde poter ricreare un testo drammatizzante qualcuno dei suoi amati temi di solitudine umana, e specialmente della solitudine del poeta, vissuta e combattuta fra gli opposti poli dell'esaltazione, dell'entusiasmo che la vocazione poetica sa ispirare con la scoperta e ricreazione in una forma artistica imperitura della sola vera ricchezza umana, il tesoro dei ricordi di ognuno, e la deiezione, il rifiuto, la solitudine e la morte che spesso essa comporta (Mariani, 2005, p. 61).

Il lago risulta, dunque, un punto cruciale per l'interpretazione dell'opera pavesiana alla luce di una rilettura personale delle *Metamorfosi* di Ovidio, da cui l'autore trae il motivo della trasformazione adattandolo al contesto etno-antropologico della propria dimensione mitica, per comprendere la quale non si può tralasciare il retroterra culturale classico su cui si innesta. È lo stesso Pavese, difatti, a fornire la chiave di lettura più adatta per i suoi *Dialoghi* in una missiva ad Untersteiner del 12 gennaio 1948:

Lei ha letto i *Dialoghi* come appunto sognavo che si leggessero: dipanandone i motivi, interpretandoli. Per dire tutto in una, lei ha trattato questi *Dialoghi* appunto come si tratta un documento mitologico. Potevo desiderare di più? Certamente il senso di questo groviglio che sono anche per me i *Dialoghi*, sta nella ricerca dell'autonomia umana (Pavese, 1966b, p. 211).

Riferimenti bibliografici

- Alton, E.H., Wormell, D.E.W., & Courtney, E. (curr.). (1978). *P. Ovidi Nasonis fastorum libri sex*. Lipsia: B. G. Teubner.
- Anderson, W.S. (ed.). (1998). *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Stoccarda-Lipsia: B.G. Teubner.
- Baldo, G. (1995). *Dall'Eneide alle Metamorfosi: il codice epico di Ovidio*. Padova: Imprimeria.
- Bärberi Squarotti, G. (cur.). (2013). *Le odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*. Firenze: Olschki.

⁵⁹ Un simile processo pare alluso nella poesia *Mito* dell'ottobre del 1935 (di cui si riportano stralci significativi), che presenta non poche consonanze tematiche e lessicali con il dialogo analizzato: “Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo, / senza pena, col morto sorriso dell'uomo / che ha compreso. [...] Verrà il giorno che il dio / non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo. / Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate, / e negli occhi tumultuano ancora splendori / come ieri, e all'orecchio i fragori del sole / fatto sangue. È mutato il colore del mondo. / La montagna non tocca più il cielo; le nubi / non s'ammassano più come frutti; [...] Se qualcuno spariva, c'era il giovane dio / che viveva per tutti e ignorava la morte. / Su di lui la tristezza era un'ombra di nube. / [...] Ora pesa la stanchezza su tutte le membra dell'uomo / senza pena / [...] Le spiagge oscurate / non conoscono il giovane, che un tempo bastava / le guardasse. Né il mare dell'aria rivive / al respiro. Si piegano le labbra dell'uomo / rassegnate, a sorridere davanti alla terra” (Pavese, 1998, p. 99). Cfr. la nota di diario del 6 ottobre 1935 (Pavese, 1990, p. 7) e l'epistola a Mario Sturani del 15 dicembre 1935 (Pavese, 1966a, pp. 477-478).

- Barchiesi, A. (2002). Narrative Technique and Narratology in the *Metamorphoses*. In Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid* (pp. 180-199). Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Bazzocchi, M.A. (2011). La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese. *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen extraordinario, 49-60.
- Bell, M. (1997). *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bell, M., & Poellner, P. (curr.). (1998). *Myth and the Making of Modernity. The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*. Amsterdam: Rodopi.
- Bernabò, G. (1975). “L’inquieta angosciosa che sorride da sola”. La donna e l’amore nei “Dialoghi con Leucò” di Pavese. *Studi Novecenteschi*, 4, 313-331.
- Bertazzoli, R. (2018). “Nec species sua cuique manet.” D’Annunzio, Ovid, and the Re-Use of a Classic. In A. Comparini (cur.), *Ovid’s Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature* (pp. 79-104). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Catalfamo, A. (cur.). (2012). *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo. Dodicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*. Catania: C.U.E.C.M.
- Cavallini, E. (cur.). (2014). *La “Musa nascosta”. Mito e letteratura greca nell’opera di Cesare Pavese*. Bologna: Dupress.
- Comparini, A. (2014). Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei *Dialoghi con Leucò*. In E. Cavallini (cur.), *La “Musa nascosta”. Mito e letteratura greca nell’opera di Cesare Pavese* (pp. 53-65). Bologna: Dupress.
- (2017). *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*. Milano: Mimesis.
- Condello, F. (2016). Ultime su Pavese classicista (Orazio, un po’ di Esiodo e un po’ di Omero). *Studi e problemi di critica testuale*, 92, 171-207.
- D’Annunzio, G. (2011). *Poesie* (A. Andreoli & G. Zanetti, curr.). Milano: Rizzoli (BUR).
- De Liso, D. (2023). *Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese*. Napoli: Paolo Loffredo.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Rizoma*. Parma: Pratiche.
- Diggle, J. (ed.) (1987). *Euripidis fabulae*. Vol. I. Oxford: Oxford University Press.
- Dulce, E. (2020). Hipólito y Esculapio en Virgilio y Ovidio. *Myrtia*, 35, 293-317.
- Frazer, J.G. (2016). *Il ramo d’oro. Studio sulla magia e la religione* (L. de Bosis, trad.). Torino: Bollati Boringhieri.
- Fuchs, M.E. (2012). Ovide et l’instant de la Metamorphose: un modele pictural pour l’empire. In I. Colpo & F. Ghedini (curr.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell’antico. Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011)* (pp. 29-42). Padova: Padova University Press.
- Fusillo, M. (2019). Espansioni, irradiazioni, diffrazioni. *Le forme e la storia*, 12, 53-56.
- Gerace, A.F. (2020). Nel segno di una primordiale femminilità. Il sangue e la donna nel dialogo *In famiglia. Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, 13. Disponibile da: <https://doi.org/10.15168/t3.v0i13.402>
- Geymonat, M. (ed.) (2008). *P. Vergili Maronis, Opera*. Vol. 4. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gioanola, E. (1989). Pavese oggi: dall’esistenzialità all’ontologia. In G. Ioli (cur.), *Cesare Pavese oggi. Atti del convegno internazionale di Studi, San Salvatore Monferrato, 25-27 settembre 1987* (pp. 3-14). San Salvatore Monferrato: Regione Piemonte-Assessorato alla Cultura.
- Hardie, Ph. (2015). Ovidio. *Metamorfosi*. Vol. VI. Libri XIII-XV (A. Barchiesi, cur.; Ph. Hardie, comm.; G. Chiarini, trad.). Milano: Mondadori.
- Labate, M. (2010). *Passato remoto: età mitiche e identità augustea in Ovidio*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra.
- Leopardi, G. (1969). *Tutte le opere*. Vol. II (W. Binni, intr. e cur., con la collaborazione di E. Ghidetti). Firenze: Sansoni.
- Lew, A. (2014). La metamorfosi d’Ippolito: Virgilio (*Aen.* 7.761–782) e Ovidio (*Met.* 15.497–546). In M.G. Iodice & M. Zagórski (curr.), *Carminis Personae – Character in Roman Poetry* (pp. 172-175). Francoforte: PL Academic Research.
- Longobardi, C. (2020). Fortuna di un mito ‘romano’: Ippolito marito di Aricia. In F. Conti Bizzarro, M. Lamagna & G. Massimilla (curr.), *Studi greci e latini per Giuseppina Matino* (pp. 213-222). Napoli: Federico II University Press.

- Mariani, U. (2005). *Uomo tra gli uomini. Saggi pavesiani*. Firenze: Cesati.
- O'Hara, J. J. (1996). Vergil's Best Reader? Ovidian Commentary on Vergilian Etymological Wordplay. *The Classical Journal*, 91, 255-276.
- Padovani, F. (2013). "Qualcosa che tutti ricordano": il nome e la nascita della religione nei *Dialoghi con Leucò*. *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, 15, 303-314.
- Pantone, D. (2008). Morte e resurrezione: una lettura dei 'Dialoghi con Leucò'. *Levia Gravia*, 10, 89-103.
- Pavese, C. (1966a). *Lettere 1924-1944* (L. Mondo, cur.). Torino: Einaudi.
- (1966b). *Lettere 1945-1950* (I. Calvino, cur.). Torino: Einaudi.
- (1966c). *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- (1990). *Il mestiere di vivere. Diario (1935-1950)* (M. Guglielminetti & L. Nay, curr.). Torino: Einaudi.
- (1993). *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi.
- (1998). *Lavorare stanca*. Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (2002). *Feria d'agosto* (E. Gioanola, cur.). Torino: Einaudi.
- Pena, M. J. & Oller, M. (2012). Hipólito y Orestes en el santuario de Diana en Nemi: contaminaciones mitográficas antiguas y modernas. Análisis crítico de las fuentes literarias. *Latomus*, 71, 338-372.
- Premuda, M. L. (1957). I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, 26, 222-249.
- Renna, S. (2020). *Formas mutatas*. Ovidio e la metamorfosi nei *Dialoghi con Leucò*. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 13. Disponibile da: <https://doi.org/10.15168/t3.v0i13.405>
- Ščeglov, J. K. (1969). Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio. In R. Faccani & U. Eco (curr.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (pp. 133-150). Milano: Bompiani.
- Segal, Ch. (1991). *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*. Venezia: Marsilio.
- Sharrock, A. (2022). Living to Tell the Tale: Male and Female First-Person Narrators of *Metamorphosis*. In L. Cordes & T. Fuhrer (edd.), *The Gendered 'I' in Ancient Literature. Modelling Gender in First-Person Discourse* (pp. 285-306). Berlin-Boston: De Gruyter.
- Szarmach, M. (1964). Hippolytos-Virbius. *Filomata*, 171, 211-217.
- Ursini, F. (2018). Le Metamorfosi di Ovidio come poema dell'"indistinzione", dell'"illusione" e dell'"incertezza". *Montesquieu.It*, 10. Disponibile da: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-4124/7670>
- Van Den Bossche, B. (2014). "Un vivaio di simboli": dialogare con il mito greco. In E. Cavallini (cur.), *La "Musa nascosta". Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese* (pp. 143-155). Bologna: Dupress.
- (2018). Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in 'Dialoghi con Leucò' (1947). In A. Comparini (cur.), *Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature* (pp. 199-215). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Vitagliano, D. (2021). Tracce di sangue nella "poetica della monotonia" di Cesare Pavese. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 15. Disponibile da: <https://doi.org/10.15168/t3.v0i15.419>
- Zavaroni, A. (2013). Caput Oli, Tarpeia, Summanus et alii. *Latomus*, 72, 317-337.

Tracce leonardiane nei trattati di pittura iberici dei secoli XVI e XVII: da Francisco de Holanda a Jusepe Martínez

Leonardo's traces in the Iberian painting treatises of the 16th and 17th centuries: from Francisco de Holanda to Jusepe Martínez

XOSÉ ANTONIO NEIRA CRUZ
neira.cruz@usc.es / Universidad de Santiago de Compostela

RIASSUNTO: La dispersione dei manoscritti di Leonardo da Vinci, cominciata dopo la scomparsa del suo discepolo Francesco Melzi, ha avuto come conseguenze sia la perdita di una parte dell'importante insieme, sia la sua trasformazione e rimescolamento, dall'intervento, tra altri, dello scultore Pompeo Leoni, responsabile dell'arrivo di parti dei manoscritti in Spagna. La circolazione di questi testi ha permesso la diffusione di parte del pensiero leonardiano tra gli artisti ed esperti in arte iberici, come testimoniano i primi autori di trattati di pittura in Spagna e Portogallo. I collegamenti culturali tra la Spagna e l'Italia spiegano l'importanza delle tracce leonardiane nei trattati di pittura iberici dei XVI e XVII secoli.

Parole chiave: Leonardo da Vinci; *Trattato della Pittura*; Trattati di pittura iberici; Autori spagnoli e portoghesi dei secoli XVI e XVII

Abstract: The dispersion of Leonardo da Vinci's manuscripts, which began after the death of his disciple Francesco Melzi, had as consequences the loss of a part of the important whole, and its transformation and reshuffling, from the intervention, among others, of the sculptor Pompeo Leoni, responsible for the arrival of parts of the manuscripts in Spain. The circulation of these texts allowed the diffusion of part of Leonardo's thought among Iberian artists and experts in art, having this reflected in the work of the first authors of painting treatises in Spain and Portugal. Clearly the cultural connections between Spain and Italy explain the importance of Leonardo's traces in the Iberian painting treatises of the 16th and 17th centuries.

Keywords: Leonardo da Vinci; *Trattato della Pittura*; *Iberian painting treatises*; 16th and 17th centuries' Spanish and Portuguese writers

1. LA DISPERSIONE DEI MANOSCRITTI DI LEONARDO DA VINCI. Nove giorni prima della morte di Leonardo da Vinci, avvenuta nel castello di Cloux il 2 maggio 1519, l'artista fa il suo testamento nella chiesa di S. Dionigi in Amboise, disponendo il destino delle sue proprietà, tranne i dipinti, venduti in precedenza al re Francesco I di Francia oppure riportati a Milano da Salai, uno dei suoi discepoli. L'eredità descritta in questo documento era, quindi, costituita da beni immobili e liquidi, i quali furono donati ai suoi fratelli di padre, a Battista de Vilanis, il suo servente milanese, a Maturina, la sua cuoca, e al suddetto Salai. L'altro discepolo del maestro, suo vero erede spirituale, se non quasi figlio d'adozione, Francesco Melzi, in pratica esecutore del testamento, ricevé "per remuneratione de' servitii ad epso gratia lui facti per il passato, tutti et ciaschaduno li libri che el dicto Testatore ha de presente, et altri Instrumenti et Portracti circa l'arte sua et industria de Pictori" (Marani, 2005, p. 156). Questa collezione documentale era composta dalla biblioteca personale del pittore e dai suoi manoscritti, e ritornò in Italia dove fu conservata nella tenuta di famiglia di Vaprio d'Adda da Melzi per tutta la sua vita, essendo anche lui il primo a cercare di compilare e diffondere i testi leonardiani, come è successo con il cosiddetto *Libro di pittura*, essendo "questa raccolta di fondamenti teorici sulla pittura [...] la principale fonte di conoscenza del pensiero dell'artista fino all'età moderna" (Sconza, 2009, p. 307).

Dopo la morte di Melzi nel 1570, i manoscritti di Leonardo si dispersero, con diversa fortuna e destino. Si considera che circa un quinto di questi scritti sia attualmente scorporato, benché siano arrivati a noi oltre cinquemila pagine di appunti, tra abbozzi di trattati, notazioni a margine, appunti di letture e meditazioni, sentenze in rima, proverbi, enunciati gnomici, o brani di invenzione fantastica, i quali già in vita di Leonardo presentavano un evidente disordine espositivo persino riconosciuto dallo stesso autore. La perdita e poi la divisione dell'insieme documentale permessa se non indotta dal disinteresse dimostrato verso questo materiale dagli eredi di Melzi, specialmente dal figlio Orazio, cominciò nel 1585, quando tredici dei manoscritti furono rubati da Gavardi d'Asola, furto al quale seguì quello del 1588, da parte dei fratelli Ambrogio e Guido Mazenta, i quali però restituirono sette dei documenti sottratti a Orazio Melzi, il quale non esitò a venderli subito allo scultore Pompeo Leoni (1531-1608), responsabile dello smembramento e rimescolamento delle carte leonardiane in un dubbio tentativo di classificarle per materie, tagliando pagine e disegni e ridistribuendoli in diversi codici che viaggiarono nel 1590 a Madrid, dove il Leoni risiedeva come scultore della corte spagnola. Alla sua morte, il conte Galeazzo Arconati acquistò alcuni di questi codici, cedendoli nel 1637 alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Altri furono portati in Inghilterra da Lord Arundel, ed oggi fanno parte della collezione della British Library. Non erano ancora finite le vicissitudini dei manoscritti leonardiani, poiché con l'arrivo di Napoleone Bonaparte a Milano, i pezzi depositati presso l'Ambrosiana furono portati a Parigi nel 1796, dove rimarranno fino al 1851, quando solo in parte furono rimpatriati in Italia. Nel frattempo ebbe luogo la sottrazione fatta da Guglielmo Libri, funzionario delle biblioteche francesi, di alcune pagine che finirono nelle mani di Lord Ashburnham. Infine nel 1966 sono stati rintracciati nei fondi della Biblioteca Nacional de Madrid due codici leonardiani considerati smarriti. Una peripezia simile visse uno dei pochi manoscritti di Leonardo non ereditati da Melzi, quello oggi conosciuto come Codice Hammer; proprietà dello scultore Guglielmo della Porta nel 1537; nel 1690 fu acquistato da Giuseppe Ghezzi, passando nelle mani di Thomas Coke, primo conte di Leicester, intorno al 1717. Venduto all'asta nel 1980, entrò a far parte della collezione Armand Hammer, a Los Angeles, per continuare il suo viaggio a Seattle nel 1994, quando, pure questa volta tramite asta, fu acquisito da Bill Gates.

Ecco il perché della grande dispersione degli scritti di Leonardo, oggi divisi in ben dieci codici diversi. Presentiamo l'elenco dei codici leonardiani rispettando le datazioni, descrizioni argomentali e luogo dove si trovano, secondo l'informazione tratta da Marani (2005).

- Parigi, Bibliothèque dell'Institut de France: codici *A* (1490-92; argomenti vari); *B* (1487-90; arte militare); *C* (datato 1490; è detto anche *Codice di luce et ombra*); *D* (1508; ottica); *E* (dopo il 1515; geometria, volo degli uccelli); *F* (datato 1508; idraulica, ottica); *G* (1510-15; argomenti vari); *H*, composto da tre quaderni (1493-94; miscellaneo); *I*, composto da due quaderni (1497-99; miscellaneo); *K*, composto da tre quaderni (1504-09; miscellaneo); *L* (1497 e 1502-03; argomenti vari); *M* (1496-97; argomenti vari);
- *Ashburnham I e Ashburnham II* (già *ital. 2037 e ital. 2038* della Bibliothèque Nationale di Parigi), composti di fogli strappati da Guglielmo Libri rispettivamente dal *Codice B* e dal *Codice A* (con i quali quindi condividono l'epoca di composizione), entrati poi a far parte della raccolta di B. Ashburnham, restituiti in seguito alla Bibliothèque Nationale di Parigi e infine da questa passati alla Bibliothèque de l'Institut de France.
- Torino, Biblioteca Reale: *Codice sul volo degli uccelli* (datato 1505). Milano, Biblioteca Ambrosiana: *Codice Atlantico*, così detto dal formato dei fogli su cui Pompeo Leoni incollò le carte di Leonardo (1473 circa - 1518; miscellaneo);
- Milano, Castello Sforzesco: *Trivulziano* (1487-90, coevo del *Codice B*; contiene disegni e appunti lessicali).
- Seattle, Bill Gates Collection, fino al 1994 a Los Angeles, presso l'Armand Hammer Museum: *Hammer*, fino al 1980 *Leicester* (1504-06; idraulica).
- Londra, Victoria and Albert Museum: *Forster I*, composto da due parti (rispettivamente 1505 e 1490 circa; stereometria); *Forster II*, composto da due quaderni (1495-97; argomenti vari); *Forster III* (tra il 1490 e il 1493; argomenti vari);
- Londra, British Library: *Arundel 263* (il nucleo principale datato 1508; miscellaneo);
- Windsor Castle, Royal Library: vasta raccolta di disegni e di studi di anatomia; tra questi ultimi si distinguono i *Fogli A* (1510-11) e i *Fogli B* (1489 - oltre il 1500), originati da due quaderni di Leonardo.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España: *ms. 8936*, noto come *Madrid II*, composto da due quaderni (rispettivamente datati 1503-05 e 1491-93; argomenti vari), e *ms. 8937*, noto come *Madrid I* (datato 1493-97; statica, meccanica).

2. LA DIVERSITÀ COME CARATTERISTICA DEI TESTI LEONARDIANI. Benché abbia definito polemicamente se stesso come “omo senza lettere” data la mancanza nella sua formazione di un percorso classico secondo i canoni stabiliti dalla pedagogia scolastica, ma anche per il fatto di essere un artista, cioè di un creatore più prossimo alle procedure dei lavori artigianali, Leonardo da Vinci è l'autore di un *corpus* di scritti straordinariamente vario e personale, che sfugge ai limiti stabiliti dai generi letterari e dove i confini tra arti, discipline e interessi scientifici sono stravolti in maniera tale da configurare un autore senz'altro inclassificabile, poliedrico e eterogeneo. Inoltre, non è possibile individuare Leonardo come autore di un'opera propriamente compiuta, per il fatto di non aver finito e pubblicato alcun testo; siamo piuttosto di fronte a una miriade di contenuti dispersi nei vari codici, i quali, come abbiamo già accennato, dimostrano la peculiare vocazione leonardiana alla dispersione, fino al punto di essere sconosciuti ai contemporanei e alle generazioni successive. Persino il *Trattato della pittura*, opera tradizionalmente presentata come sua, è in realtà una compilazione postuma, iniziata dal suo discepolo ed erede Francesco Melzi sulla base dei testi vinciani, ma “con probabili integrazioni e ritocchi” (Marani, 2005, p. 92), e poi dimenticata per decenni nella biblioteca del palazzo ducale di Urbino (Pedretti & Vecce, 1995, p. 43). Successe lo stesso con altre opere, ad esempio *Del moto e misura dell'acqua*, compilata nel 1643 (Bibl. Vat., ms. Barb. lat. 4332) dal domenicano Luigi Maria Arconati, sulla base dei manoscritti leonardiani posseduti dal padre, il conte Galeazzo Maria Arconati. Dei testi di Leonardo si iniziò a parlare in realtà nell'Ottocento dopo la riscoperta e pubblicazione sistematica dei manoscritti, e grazie

alle raccolte antologiche compilate da J. P. Richter (1883, 3^a ed. 1970), da E. Solmi (1899, 2^a ed. 1979), da G. Fumagalli (1915 e 1939, 2^a ed. 1952), e particolarmente da A. M. Brizio (1952, 2^a ed. 1966), e da A. Marinoni (1952, 2^a ed. 1974).

3. LA RICEZIONE DI LEONARDO IN SPAGNA. Come è già stato indicato, la prima presenza di tracce leonardiane in Spagna coincide con l'arrivo di manoscritti portati da Pompeo Leoni, un insieme impossibile da determinare attualmente ma che, con sicurezza, servì come punto di partenza per le collezioni di Lord Arundel, del conte Arconati e di Windsor, e fu determinante per la posteriore entrata dei testi di Leonardo nella Biblioteca Reale di Spagna.

All'insieme leonardiano portato in Spagna da Leoni, composto “de diez manuscritos que fue vendiendo y, por ello, dispersando aún más el legado vinciano” (Calvo Serraller, 1979, p. 435), appartenevano probabilmente i due trattati di statica e meccanica, identificati oggi come i manoscritti 8936 e 8937 ovvero i codici I e II di Madrid, nella collezione della Biblioteca Nacional de España.

Morto Leoni nel 1608, i manoscritti passarono nelle mani dei suoi figli maschi, Michelangelo e Giovanni Battista, i quali morirono rispettivamente nel 1611 e 1615, a pochi anni della scomparsa del padre. Gli originali leonardiani diventarono così proprietà di Juan de Espina, stravagante personaggio della nobiltà spagnola, strettamente legato al mondo del collezionismo, recentemente studiato in profondità da un'interessante opera che può aiutarci a trovare una possibile spiegazione dell'arrivo dei manoscritti di Leonardo alle mani dello stesso Espina:

Quizá Juan de Espina tampoco llegase a poseer ninguna obra de Leoni, pero sí pudo adquirir dos de los tesoros conservados por el escultor, los magníficos manuscritos de Leonardo da Vinci que hoy guarda la Biblioteca Nacional de España [...]. Al menos eso es lo que la relativamente amplia historiografía sobre el asunto ha venido a considerar –o a especular– porque, tal y como los historiadores han puesto de manifiesto, no se conserva ninguna noticia fidedigna de que ambos manuscritos de la Biblioteca Nacional se correspondan con los que poseyó Espina. Sean los mismos o no, se sabe por diversas fuentes que la librería de Juan de Espina albergaba dos volúmenes manuscritos de Leonardo da Vinci (Reula Baquero, 2019, pp. 151-152).

Infatti, della presenza dei manoscritti leonardiani nella collezione di Espina ci sono arrivate parecchie testimonianze da mani così note come quelle del poeta Francisco de Quevedo, amico personale di Espina: “Su casa fue durante años abreviatura de las maravillas de Europa, para gran honra de nuestra nación, visitada por los extranjeros, que, de España no hablaban de otra cosa más que de su recuerdo” (Quevedo, 1852, p. 76). Non meno importante è la testimonianza del pittore fiorentino Vincenzo Carduccio, un'altro artista italiano coinvolto fin dalla giovane età nella decorazione del Monastero di San Lorenzo del Escorial, il quale passò tutta la sua vita in Spagna e finì col farsi chiamare Vicente Carducho, nome con il quale firma la seguente dichiarazione nel suo libro *Diálogos de la pintura* (1633):

Prométote que tiene cosas singularísimas y dignas de ser vistas [...]. Allí vi dos libros dibujados y manuscritos de mano del gran Leonardo de Vinchi, de particular curiosidad y doctrina que, a quererlos feriar, no los dexaría por ninguna cosa el Príncipe de Gales quando estuvo en esta Corte, mas siempre los estimó sólo dignos hasta que después de muerto los heredase el Rei, nuestro señor, como todo lo demás curioso y exquisito que pudo adquirir en el progreso de su vida, que assí lo ha dicho siempre (Carducho, 1633, f. 156 v.).

L'insistente interesse per i codici leonardiani dimostrato dagli inglesi mise particolarmente in difficoltà Espina, non solo quando fu visitato dal principe del Galles, futuro re Carlo I

d’Inghilterra, durante il suo soggiorno presso la corte spagnola (1623), viaggio molto ben documentato che ci permette di conoscere di prima mano lo straordinario ambiente artistico e teatrale che si viveva in quel momento a Madrid, sotto l’egida del re Filippo IV. Benché si sappia che l’intenzione del viaggio a Madrid dell’erede inglese era conoscere la sua futura promessa sposa, l’infanta Maria Anna d’Asburgo, le nozze, dopo dieci anni di trattative tra le due corti, non si celebrarono mai, a quanto pare a causa dell’inammissibile richiesta spagnola di una conversione al cattolicesimo del principe del Galles. Ad ogni buon conto, spicca ancora l’interesse degli inglesi in materia di collezionismo artistico, interesse che, come abbiamo letto in Vicente Carducho, portò il principe a rendere visita a Juan de Espina, con la chiara intenzione di convincerlo a vendergli i manoscritti; fallito questo tentativo, ne abbiamo una riprova anche dopo, quando Thomas Howard, XIV conte di Arundel, cercò in ogni modo di acquistare il gioiello posseduto da quello stravagante collezionista spagnolo, affascinato dagli automati e dalla negromanzia.

The gentleman that is owner of the booke drawne by Leonardo di Vinci hath bin of late taken from his house by order from the inquisition, whoe after some time of restraint at Toledo, was permitted to goe to live at Seville where hee now is. All the dilligence that I can use therein is to procure to have advice when either by his death or otherwise his goods are to be sould, and therein I wilbe very watchfull.¹

Espina trovò la maniera di eludere queste difficoltà coinvolgendo la Casa Reale spagnola, la quale diventò erede di gran parte della sua collezione all’inizio del 1643, quando si rende pubblico il testamento di Juan de Espina, ordinato prete negli ultimi anni della sua vita e morto nella notte tra il 30 e 31 dicembre 1642.

Manda que se den a Su Majestad los exquisitos instrumentos de música y los objetos con que murió ajusticiado don Rodrigo Calderón, entre ellos el cuchillo, haciendo la extraña advertencia de que lo tome por la parte que indica, porque si lo hace por otra, amenazaba fatal ruina a una gran cabeza de España. Además da al rey una villa llamada Angélica con un valor de más de 30.000 escudos, porque tenía en ella cosas riquísimas y de grande curiosidad (Caturla, 1963-1966, p. 7).

Tra le “cosas riquísimas y de gran curiosidad” conservate presso la Villa Angélica c’erano i codici leonardiani, che entrarono così a far parte della collezione del Real Alcázar de Madrid sotto il regno di Filippo IV. Quando questo palazzo fu bruciato dall’incendio che alla vigilia di Natale del 1734 distrusse oltre cinquecento opere d’arte, i codici, per fortuna, erano stati trasferiti alla Biblioteca del Monastero dell’Escorial, da dove, nel XVIII secolo, passarono alla Biblioteca Real, e infine alla Biblioteca Nacional de España. I manoscritti di Leonardo dovevano affrontare ancora un’ultima prova, giacché per un lungo periodo risultarono introvabili “por el trasiego de la biblioteca regia por cuatro sedes distintas, por una fatal confusión de signatura y por el aura de Leonardo da Vinci, que cegó a muchos para adosar su fama a la del genio”². La sua riscoperta, nel 1964, da parte del funzionario Ramón Paz, fu oggetto di una nuova polemica tra gli esperti, in competizione tra loro per attribuirsi il merito.

¹ Come indica Reula Baquero (Reula Baquero, 219, p. 54, nota 45), il frammento citato fa parte da una lettera spedita da Arthur Hopton al conte di Arundel. Le fonti ivi segnalate sono Herwey (1921, p. 300) e Caro Baroja (1992, p. 452, nota 121).

² Dichiarazioni al giornale *El País* (22/5/2009) di Julián Martín Abad, responsabile dei Manoscritti della Biblioteca Nacional de España (Fraguas, 2009).

Comunemente conosciuti come Codici Madrid I e II, si tratta di otto volumi rilegati in cuoio blu. Le 540 pagine, scritte in volgare toscano, sono dedicate a argomenti di meccanica, statica, geometria e poliorcetica, cioè l'antica denominazione dell'arte ossidionale o arte degli assedi. Includono un elenco di 116 titoli di libri, collegati da Elisa Ruiz – ordinaria di Paleografia e Diplomatica dell'Università Complutense di Madrid, e coeditrice della prima edizione facsimile dei codici – con quelli presuntamente usati da Leonardo nella redazione di questi manoscritti.

Questa prima presenza dei manoscritti leonardiani in Spagna deve collegarsi, secondo noi, con la contemporanea e posteriore ricezione della sua opera artistica e dei suoi testi nel crepuscolo della dinastia Absburgica spagnola. Cioè con l'arrivo, attraverso il protettorato spagnolo sul Ducato di Milano, dei primi “leonardescos” nella Penisola iberica, grazie a pittori italiani come Giampietrino, Bernardino Luini, Solario, Cesare da Sesto o Marco d'Oggiono, e l'influsso delle tecniche pittoriche e modelli iconografici leonardiani in pittori spagnoli come Hernando de Llanos, Hernando Yáñez de la Almedina, Vicente Macip, Joan de Joane o Luis de Morales, chiamato il “Leonardo a lo divino” dai trattatisti del tempo. Ed ecco un altro argomento – quello che riguarda i trattati sulla pittura composti tra il '500 e il '600 alla maniera leonardiana – che serve a completare il percorso della ricezione di Leonardo da Vinci in Spagna, attraverso le opere compilate dal citato Vicente Carducho, ma anche da Francisco de Holanda, Francisco Pacheco e Jusepe Martínez.

4. DA FRANCISCO DE HOLANDA A JUSEPE MARTÍNEZ. Tra tutti i trattatisti citati, quello che ha l'onore di essere l'autore del primo trattato di pittura pubblicato nella Penisola iberica è il portoghese di origine fiamminga Francisco de Holanda (Lisbona, 1517-id.1584), pittore, miniaturista, cartografo e architetto al servizio del re portoghese Giovanni III, il quale soggiornò a Roma tra il 1538 e il 1540, prima come membro del seguito di Pedro Marcarenhas, ambasciatore del Portogallo presso la Santa Sede, e poi come curioso viaggiatore sempre attento alle novità artistiche e alle riscoperte dell'antichità classica. Ai disegni di Holanda dobbiamo tanta informazione sul Colosseo e il Teatro Marcello, i cui primi scavi furono minuziosamente documentati dal portoghese. Grazie alle lettere di presentazione fornite da Miguel da Silva, arcivescovo di Viseu ben noto in Italia, dove aveva soggiornato a lungo e persino preso familiarità con membri di Casa Medici, Francisco de Holanda entrò in contatto con Vittoria Colonna e Michelangelo, Sebastiano del Piombo e Antonio da Sangallo il giovane, tra altri. Otto anni dopo il suo rientro a Lisbona, finì il *Libro da Pintura Antiga*, come è stato detto primo trattato dedicato allo studio della pittura nella Penisola Iberica. Diviso in tre parti, la prima è di carattere teorico e gli serve, tra le altre cose, per difendere la superiorità della pittura su altre arti e scienze. La seconda parte riguarda il suo incontro con Michelangelo e Vittoria Colonna, diventati protagonisti di un dialogo sulle arti, mentre la terza e ultima parte del libro, intitolata “Do tirar polo natural”, è incentrata sulla ritrattistica.

Benché la devozione michelangiolesca di Francisco de Holanda sia evidente, il suo trattato di pittura contribuisce a introdurre nella Penisola iberica la figura di Leonardo da Vinci, non solo attraverso una breve indicazione biografica ma specialmente attraverso considerazioni e giudizi nei quali, secondo le parole di Holanda, e malgrado la sua dichiarata preferenza per l'opera di Michelangelo, Leonardo compare come il migliore pittore italiano, accanto Raffaello.

Finalmente, em tempo do Papa Alexandre, Julio e Leão X, Leonardo de Vince, florentín e Rafael Orbino abriram os formosos olhos da Pintura; limpando-lhe a terra que de dentro deles tinha; e ultimamente Micael Angelo, florentín, parece que lhe deu espirito vital e a restitui quase em seu primeiro ser e antiga animosidade [...] Mas a Leonardo e a Rafael, tenho máis inveja que a este famosissimo pintor toscano; todo isto, segundo o pouco que eu entendo (Holanda, 1955, p. 30).

Inoltre è di Leonardo, secondo Holanda, il merito di “ser o primeiro que fez ousadamente a sombra” (ivi, p. 227).

Seguendo l'esempio di Leonardo, Francisco de Holanda introduce nel suo trattato un capitolo dedicato alle qualità che deve possedere un pittore. Ma se Leonardo puntava sulla necessità di avere disposizione e diligenza per finire le opere (“Molti sono gli uomini che hanno desiderio ed amore al disegno, ma non disposizione, e questo sarà conosciuto ne' putti i quali sono senza diligenza, e mai finiscono con ombre le loro cose”), Holanda sottolinea l'importanza dell'ingegno naturale.

E com todo, grande ingenio e natural (não dos ditos pouco antes) vale mais que todo o trabalho do mundo; mas nin por isso basta nascer soamente com ele, se não ha-lhe logo de ajudar a arte e a sciencia e costume; sen o qual, o maior ingenio dos homens não terá vigor nenhum. Mas muito mais antes, deve carecer da arte que se pode alcançar con trabalho e com tempo, que não do natural dom dado do liberalissimo Deus por summa providência sua; porque brevemente com ele se alcança todo o que queda por saber (ivi, p. 40).

Nel capitolo VIII, dedicato alle “sciencias que convem ao pintor”, Francisco de Holanda introduce un'affermazione che, come ha segnato Sánchez Cantón, praticamente riproduce letteralmente una frase scritta da Leonardo e raccolta da Melzi nel *Trattato di pittura* (ivi, p. 201). Leonardo dice: “Come il pittore è signore d'ogni sorte di gente e di tutte le cose”, idea che Holanda enuncia così: “como queira que o debujo ou Pintura é príncipe e capitão das mais das cousas que os homens acostuman” (ivi, p. 44). E quando Holanda definisce che cosa sia la pittura il lessico di Leonardo ci viene incontro:

E forma-se [si riferisce alla pittura] de tres principais [ovvero efficaci, aggiunge in nota marginale] preceitos que a tenhem como columnas, sem as quais não pode estar: O primeiro é invenção ou ideia. O segundo é proporção ou geometria. O terço é decoro ou decência, como mais largamente diremos em outra parte (ivi, p. 44).

Il seguente trattato di pittura pubblicato nel contesto iberico è di un autore da noi già menzionato, Vicente Carducho (Firenze, 1576/78-Madrid, 1638), in origine chiamato Vincenzo Carducci, il quale abbandona in giovane età la sua Firenze natale per accompagnare il fratello Bartolomeo, contrattato dal re Filippo II di Spagna per affrescare alcune cappelle e stanze del Reale Monastero di San Lorenzo del Escorial. Allievo e collaboratore del fratello, alla sua morte, Carducho occuperà il suo posto come pittore di camera, ricevendo incarichi come la decorazione di una galleria del Palazzo Real del Pardo e l'arredo artistico dei reali monasteri di Guadalupe (a Cáceres) e della Encarnación (a Madrid), già sotto il regno di Filippo III. Questa carriera ascendente lo farà diventare uno dei pittori più importanti del momento, ma l'arrivo del giovane Diego Velázquez da Siviglia segnerà l'inizio del declino di Carducho, il quale cercherà di sottovalutare l'evidente talento del sivigliano scrivendo che Velázquez “solo sabe pintar cabezas” (Calvo Serraller, 1979, p. 16). Il suo impegno a scrivere di arte e di artisti lo porterà a completare e a pubblicare nel 1633 il trattato grazie al quale Carducho ha un posto nella storia dell'arte spagnola, dal prolisso titolo – una moda del tempo – *Diálogos de la pintura, su defenfa, origen, essencia, definición, modos y diferencias al gran monarca... Felipe III... Síguense a los Diálogos, Informaciones y pareceres en sabor del Arte, escritas por varones insignes en todas letras*.

Se, come abbiamo visto, Carducho offre interessanti informazioni sulla presenza di manoscritti leonardiani a Madrid, dimostra pure di conoscere le materie di alcuni di questi testi di Leonardo, come indica quando, parlando della simmetria e della fisionomia, cita tra le fonti da non perdere “algunos manuscritos doctísimos [...] de Leonardo de Vinci” (ivi, p. 29),

citazione che Calvo Serraller collega con il testo leonardiano presentato sotto la notazione “A di 2 d’aprile 1489 libro titolato de figura humana” (ibidem). In questo senso, sembra chiara l’influenza su Carducho del Vasari, al quale si riferisce direttamente o indirettamente parecchie volte nel suo testo e che, citando espressamente o tacendo questo collegamento, parafrasa non poco, come succede quando ricorda l’inclusione di Leonardo nell’*Orlando furioso* di Ariosto tra i pittori più celebri. Persino si vanta Carducho di aver conosciuto durante il suo soggiorno italiano Pietro da Vinci, nipote di Leonardo, scultore morto prima di aver compiuto i ventitré anni e che Carducho definisce come un “relámpago [que] dio luz al mundo [con] su ingenio” (ivi, p. 80). Grazie a questo personaggio vicino al circolo leonardiano sembra aver conosciuto alcune opere di Leonardo, come un disegno raffigurante Nettuno, che Carducho dice di aver ammirato a Pisa, e che Giovanni Previtali ha individuato come il numero 12570 della collezione della Royal Library of Windsor (ibidem).

Ma ci sembra ancora più interessante riconoscere le tracce leonardiane nel testo di Carducho quando, ad esempio, parlando di somiglianza e ritrattistica, afferma: “Diximos semejanza y retrato de todo lo visible, porque de lo invisible le es negada la imitación [...] Diximos, según se nos representa a la vista, porque nunca vemos las cosas como ellas son en su real color, cantidad ni forma” (ivi, p. 152). Idea sulla prospettiva rinascimentale presente in Alberti, Leonardo e in trattati e pratiche di prospettiva diffusi nel Cinquecento.

Parlando di color blu risuona nuovamente l’eco leonardiana quando Carducho afferma: “Y la experiencia nos enseña en las cosas que vemos quando miramos las sierras, ó montañas desde lexos, nos parecen de un color azul, siendo compuestas de tantos” (ivi, p. 162). Idea questa che coincide con la descrizione della coloratura dell’aria che fa Leonardo. Allo stesso modo sono presenti nelle idee del vinciano dei concetti simili a quelli espressi da Carducho riguardo la forma e la posizione, o il rapporto tra luce, ombra e colore: “Asimismo se muda la forma de su ser, según el puesto en que la vemos y el modo en que está” (ivi, p. 162); ovvero “En la materia se introduce, y vemos el color, y en la forma las proporciones, quantitativas y mesurables, y a todo junto sigue la sombra, y la luz” (ivi, p. 158).

Tra gli autori che presentiamo, è comunque Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564 - Siviglia, 1644) quello che più strettamente segue le tracce leonardiane, fino al punto di riprodurre sistematicamente numerose citazioni testuali dei manoscritti del vinciano, glossandole e rivendicando continuamente lungo il suo monumentale *Arte de la pintura su antigüedad y grandezas* (pubblicato nel 1641, tre anni prima della sua morte), il ruolo centrale di Leonardo nella storia dell’arte. Prima di compilare questo trattato, ancora oggi considerato tra i più importanti su questa materia in ambito spagnolo, Pacheco accumulò meriti indiscutibili come pittore, attivista culturale a Siviglia – la città più fiorente in Spagna in quel momento –, umanista ed erudito con profonde conoscenze teologiche e filosofiche e maestro di pittori, tra i quali spicca Diego de Silva y Velázquez, al quale lo univano pure legami familiari, perché a 19 anni Velázquez sposò Juana, una delle due figlie di Pacheco. L’esperto attuale più autorevole su Francisco Pacheco è Bonaventura Bassegoda i Hugas, che ha lavorato sull’opera del sivigliano fin dalla tesi di dottorato, la quale è servita a risvegliare in Spagna l’interesse su questa figura, oscurata nel corso del tempo. Bassegoda è stato anche il responsabile dell’ultima e più accurata edizione dell’*Arte de la pintura*, nella quale, e non poteva essere altrimenti, la passione leonardiana dimostrata dallo spagnolo è approfondita avendo sempre in considerazione il fatto che i testi leonardiani non sono stati editati prima del 1652, cioè, undici anni dopo la pubblicazione del trattato di Pacheco.

Uno degli argomenti in virtù dei quali si può spiegare la straordinaria influenza di Leonardo su Pacheco adombra la possibilità che questi avesse acquisito manoscritti del vinciano. Di fatto Pacheco riconosce la frequentazione con Juan de Espina, via attraverso la quale sarebbe stato possibile questo passaggio di mano di materiali originali. Senza poter risolvere questa questione, Bassegoda offre un’interessante ipotesi:

En primer lugar, es evidente que Pacheco utiliza un manuscrito construido con epígrafes numerados, que él denomina *Documentos*. De estos epígrafes cita sin orden alguno 25, cuya numeración comprende desde el número uno [...] hasta el número 159 [...]. En segundo lugar el contenido de estos textos no es siempre identificable con los escritos conocidos de Leonardo, a pesar de su carácter inequívocamente leonardesco. En realidad de las 27 citas de Leonardo sólo hemos localizado de forma indudable 13. Por eso lo más razonable tal vez sea suponer la utilización por Pacheco de alguno de los manuscritos apógrafos de una redacción abreviada y más o menos alterada del *Tratado de la Pintura*, que se sabe circulaban por Florencia e Italia en la segunda mitad del siglo XVI pues son citados por diversos autores (Véase Carlo Pedretti, “Le note di pittura di Leonardo nei manoscritti inediti a Madrid” en el volumen, *Leonardo da Vinci. Letture Vinciane I-XI (1960-1972)*, Florencia, Giunti-Barbera, 1974, pp. 200-244, en concreto p. 205, nota 4 y p. 217, nota 3, en donde se comentan brevemente las informaciones leonardescas de Carducho y Pacheco). La hipótesis de que llegara a manejar un autógrafo no nos parece aceptable dado el carácter ordenado, numerado, casi manualizado, de las citas que se usan. La relación personal entre Pacheco y uno de los poseedores de autógrafos de Leonardo, don Juan de Espina, de la que el propio *Arte* [de la Pintura] da testimonio [...] no nos parece significativa. Por otra parte en el supuesto que los manuscritos de Espina sean los hoy llamados *Códices de Madrid I y II*, y que Pacheco llegara a conocerlos y estudiarlos, tampoco se resuelve nada, pues su contenido en relación a la pintura es muy escaso y nada tiene que ver con las citas usadas por Pacheco (Pacheco, 1990, p. 266).

La citazione precedente ci fornisce i dati concreti per capire la presenza leonardiana nel trattato del sivigliano. Non possiamo soffermarci su ciascuna delle sue riflessioni sul colore, sul paragone tra pittura e scultura, sulla teoria e pratica della pittura o sulla riprovazione di metodologie usate dai maestri nella trasmissione della tecnica pittorica ai loro discepoli che Pacheco sostiene su affermazioni attribuite a Leonardo. Vogliamo piuttosto recuperare il giudizio sommario che fa sul vinciano;

Leonardo de Vinci, varón de sutilísimo ingenio atendiendo a seguir los antiguos; el cual, primero que se pusiese a inventar cualquier historia, investigaba todos los efectos propios y naturales de cualquier figura, conforme a su idea; y hacía luego diversos rasguños; después se iba donde sabía que se juntaban personas de la suerte que las había de pintar, y observaba el modo de sus semblantes y vestidos y movimiento del cuerpo; y hallando cosa que le agradase, conforme a su intento, lo debuxaba en el librete, que siempre llevaba consigo (veremos adelante sus palabras conforme a su intento) y, desta manera, acababa sus obras, maravillosamente (ivi, p. 275).

Concludiamo questo nostro intervento con Jusepe Nicolás Martínez y Lurbez o Lurpe (Saragozza, 1600-id. 1682), autore dell'ultimo trattato iberico, cronologicamente parlando, del periodo studiato, e anche lui pittore, figlio di pittore, e malgrado il rigore con il quale il tempo ha trattato il suo retaggio artistico (infatti parecchie delle sue opere si sono perse) considerato uno dei più importanti artisti del Seicento in Aragona, la sua terra natale, dove passò tutta la sua vita, tranne un periodo di quattro anni (tra 1623 e 1627) nei quali soggiornò in Italia. Lì ebbe l'opportunità di fare amicizia con Guido Reni e Domenichino – potendo anche visitare, a Napoli, José de Ribera, lo Spagnoletto –, ma soprattutto poté conoscere la pittura italiana, della quale ammirava profondamente Michelangelo, Raffaello e Tiziano, come ripete continuamente nel suo scritto. Fortuna simile a quella dell'opera opera pittorica ebbe il suo lavoro come saggista di arte. Infatti i suoi *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, completati probabilmente verso il 1675, sono rimasti inediti fino al 1853, dimenticati da tutti. Il manoscritto originale era conservato nella Certosa di Aula Dei, a Saragozza: vi era stato

portato dal suo unico figlio, Jerónimo Jusepe Martínez y Jenequi, fra' Antonio Martínez, oppure era stata la vedova, Ana Francisca Jenequi Alexandre, a lasciarlo in eredità quando, scomparsi tutti i suoi familiari – compreso il figlio –, stabilì che fossero i certosini a ricevere i suoi beni.

Benché l'autrice dell'ultima edizione del trattato di Martínez, María Elena Manrique Ara, accenna all'esistenza di sottili tracce leonardiane nelle sue considerazioni sul colore (Martínez, 2008, p. LXXIX), il testo di Jusepe Martínez dimostra, a prima vista, una scarsa conoscenza dell'opera di Leonardo. Di fatto il vinciano compare solo due volte nel testo di Martínez, in entrambe le occasioni curiosamente citato accanto a Dürer. Da questi indizi si può concludere che forse non aveva visto i dipinti di Leonardo, poiché, parlando degli autori particolarmente noti nel trattamento pittorico della divinità di Cristo, dice che “en esto se han señalado con extremo de bondad admirable el grande Alberto Durero y Luca de Olanda y, de los italianos, el magno Leonardo de Avince” (ivi, 72). Accenniamo comunque alla possibilità che Jusepe Martínez ci stia offrendo attraverso questo riferimento una traccia su una delle opere più misteriose e controverse del legato leonardiano, quella intitolata *Salvator Mundi*³. Più esplicito ed elogiativo è il secondo e ultimo riferimento nel testo di Martínez a Leonardo, anche adesso presentato con il titolo di “magno”, ma significativamente salvato dall'oblio di un lapsus del quale l'autore si pente:

Ya me passava en silencio dos insignes maestros que nos dexaron por sus obras otros avisos y exemplares vivos como preceptores únicos y, en su manera de obrar, nada menos que los pasados. Estos son el excelentísimo Alberto Durero y el magno Leonardo de Avince, ambos raros en la expeculación demostrativa de los afectos naturales. Con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, assí de goço como de qualquiera demostración de ánimo, que solo en los afectos dexaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado. Estos dos insignes maestros hicieron que sus figuras hablasen con solo la acción. A más, que dieron la fisonomía tan viva que qualquiera conocerá en la cara de lo representado el ánimo y valor de cada cosa figurada. El que se huviere de aprovechar d'estos afectos en ninguno de los dichos se hallará más propiedad ni que de sus obras se ayan valido tantos, como se valen oy día los modernos, por tener su obra perfección en esta parte, como d'estos insignes varones. Es imposible en tan pocas letras hacer explicación de cosas tan arduas; solo me remito a sus obras que, si bien del uno hai mui poco, en el otro hai bastante caudal por haver obrado tanto, y este es Alberto Durer (ivi, pp. 94-95).

Poche, forse, furono le opere di Leonardo che aveva potuto ammirare Jusepe Martínez, il cui testo non mostra peraltro una chiara influenza del vinciano, probabilmente perché lo spagnolo non aveva una conoscenza diretta dei suoi testi.

5. CONCLUSIONI. Dopo aver seguito le tracce del lascito di Leonardo da Vinci in Spagna, collegate all'arrivo a Madrid di alcuni manoscritti leonardiani acquisiti dallo scultore Pompeo Leoni, abbiamo potuto individuare l'influenza della ricezione vinciana sia tra i pittori “leonardercos”, sia, in particolare, tra i primi trattatisti d'arte iberici. In questi ultimi riscontriamo chiari collegamenti strutturali e concettuali con il *Trattato della pittura* di Leonardo. È comunque Francisco Pacheco l'autore che dimostra una più evidente influenza, motivata dal fatto che Pacheco avesse forse avuto l'opportunità di conoscere e leggere parte dei manoscritti leonardiani arrivati a Madrid. Un lavoro accurato di rintracciamento del lessico

³ Riscoperta nel 2005, l'opera è stata venduta da Christie's a New York il 15 novembre 2017, per la somma di 450.312.500 dollari, diventando in quel momento l'opera d'arte più cara di sempre. Ancora oggi si discute sulla paternità di quest'opera.

leonardiano nei testi iberici ci permetterà di portare alla luce la vera dimensione dell'eredità del Leonardo letterato in ambito ispanico. È questo un compito che stiamo portando avanti sotto la direzione di Anna Sconza e Corinne Lucas Fiorato, al Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, dell'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, essendo questo articolo un primo contributo pubblicato su questo argomento.

Riferimenti bibliografici

- Calvo Serraller, F. (1979). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner.
- Caro Baroja, J. (1992). *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. 1. Madrid: Akal (1ª ed., Madrid, 1967).
- Caturla, M.L. (1963-1966). Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño. El testamento de 1624. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 26, 5-8.
- Fraguas, R. (2009, 22 maggio). Código Da Vinci a la castellana. *El País*, 41.
- Hervey, M. F. S. (1921). *The Life Correspondence Collections of Thomas Howard Earl of Arundel*. Cambridge: The University Press.
- Holanda, F. de (1955). *Diálogos de Roma. Da pintura antiga* (M. Mendes, ed.). Lisboa: Sá da Costa.
- (2003). *De la pintura antigua; seguido de «El diálogo de la pintura»* (M. Denis, trad.). Madrid: Visor Libros.
- Marani, P. C. (2005). *Leonardo*. Milano: Electa.
- Martínez, J. (2008). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (M.E. Manrique Ara, ed.). Saragozza-Huesca-Teruel: Prensas Universitarias de Zaragoza - Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón - Instituto de Estudios Altoaragoneses - Instituto de Estudios Turolenses.
- Pacheco, F. (1990). *El arte de la pintura* (B. Bassegoda i Hugas, ed.). Madrid: Cátedra.
- Pedretti, C., & Vecce, C. (1995). *Leonardo da Vinci. Libro di pittura*. Firenze: Giunti.
- Quevedo y Villegas, F. de (1852). *Grandes anales de quince días*. En *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, t. 1. Madrid: Ed. E Aureliano Fernández-Guerra y Orbe.
- Reula Baquero, P. (2019). *El camarín del desengaño. Juan de Espina, coleccionista y curioso del siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).
- Sconza, A. (2009). La prima trasmissione manoscritta del Libro di pittura. *Raccolta Vinciana*, 33, 307-366.

Deshonrada – Un crimen de honor en Calabria

Dissonorata – *An honour killing in Calabria*

SAVERIO LA RUINA

RESUMEN: *Deshonrada (Dissonorata)* es la historia de una chica del sur de Italia en una postguerra atenazada por el hambre y por la ignorancia, cuando las mujeres sobrevivían atrapadas en un sistema basado en el abuso, obligadas a vestir de negro, a vivir recluidas, a caminar con la mirada baja, a trabajar como burras, dentro y fuera de casa, sin tener derecho a la educación solamente por ser mujeres y porque estaban destinadas a casarse. La historia de la protagonista forma parte de la intrahistoria: la anhelada boda, el tener que esperar a que se casara su hermana mayor –a la que parece que nadie quiera–, el miedo de que el hombre –elegido, por supuesto, por su padre– se canse, el ceder a los halagos, el embarazo, el intento de sus familiares de matarla quemándola, porque había sido deshonrada y el nacimiento del hijo. Ella, desfigurada y sola con su hijo, tiene todavía la fuerza de sonreírle a la vida.

Palabras clave: *Dissonorata*; Saverio La Ruina; Teatro; Monólogo; Mujeres

Abstract: Dissonorata is the story of a girl from southern Italy in a postwar period gripped by hunger and ignorance when women were ensnared in a web of oppression, forced to dress in black, live secluded, walk with their eyes downcast, work like mules outside and inside the house, with no right to education precisely because they were women and destined for marriage. The girl's story is a small one: a vague marriage, having to wait for her older sister to marry whom no one seems to want, the fear that the man, chosen of course by her father, will tire, giving in to flattery, waiting for a baby, the family's attempt to kill her with fire because she was dishonored, the birth of the baby. She, disfigured and alone with her baby, still has the strength to smile at life.

Keywords: *Dissonorata*; Saverio La Ruina; Theatre; Monologue; Women

¿Qué os puedo decir? En mi cabeza tengo tantas lagunas como si hubiera niebla alrededor de la cabeza. Luego una ráfaga de viento y durante un momento veo algo, que además es casi siempre lo mismo, y luego de nuevo niebla alrededor...

No recuerdo con precisión todas aquellas cosas... porque esa, la memoria, también se ha ido, por los disgustos y por los problemas... ¿Qué puedo decirte? Ha habido tantos momentos horribles. Pero... a veces me acuerdo y a veces no me acuerdo.

A veces pienso: pero ¿cómo es que no me acuerdo de nada? ¿Cómo puedo no recordar cuántos años tenía mi hermana el día que se casó? O de su hijo, ¿qué día nació? Y en cambio me acuerdo de las ovejas, las cabras, el lavadero en el que lavábamos la ropa, el horno en el que cocíamos el pan. Me acuerdo de cuando plantábamos las judías, las patatas, la almorta... Me acuerdo de la terraza desde donde miraba al enamorado, el *Orto all'Uziu*, donde me "asesinó". De estas cosas me acuerdo, del resto, poco o nada. Algunas veces veo un sombrero, un vestido, un bastón y me vuelven a la mente ojos, ojos y más ojos que se mezclan unos con otros. Pero hay cosas que no podré olvidar mientras viva. Hay cosas que recuerdo como si fuera ahora, iguales e idénticas...

Nací mujer y cuando paso por delante de la gente tengo que bajar la cabeza y contar las piedras del suelo. Si me habla alguien, le tiro un zapato a la cabeza y se acabó. Lanzo zapatos para defenderme y luego, de nuevo, con la cabeza agachada vuelvo a contar las piedras del suelo. Si viene alguien y me dice "Oye, vamos a tal sitio", yo empiezo enseguida a tirarle piedras "¿Qué significan estas confianzas? No dejo que nadie sobrepase el límite y no levanto nunca los ojos del suelo porque no se sabe nunca si los levanto y miro a un hombre, qué puede pasar, todos en el pueblo me llaman puta.

Si alguien del barrio, un pariente o quien sea, me ve sola por la calle, sin cabras o sin cerdos cerca, sin un barril o un cesto de huevos en la cabeza, me llaman puta también.

Qué ganas tengo de casarme, así podré mirar el mundo a mi alrededor, entrar en la tienda a comprar azúcar y sal y llevar la alianza y los pendientes.

En el pueblo, de pequeña no te mira nadie, a los catorce, todos, y si a los dieciocho aún no te has casado, los mismos que te miraban, empiezan a burlarse: "La solterona, mira a la solterona". Pero no me puedo casar si mi padre no lo acepta. Antes se tiene que casar la mayor, luego la segunda, la tercera y por último, la más pequeña.

Aparte de Antonio, el mayor, todas somos hijas en nuestra familia. Después de la segunda, mi padre le dijo a mi madre: "ya está bien". Y no le volvió a dirigir la palabra porque había sido ella quien hizo que fuera niña. Que entonces nadie quería niñas, solo niños querían. Cuando nacía un hijo chico era como si hubiera nacido el rey de la casa, le ponían una corona y disparaban al aire con las escopetas de tanta alegría que sentían. Si nacía una niña no. Si nacía una niña era como un luto, una niña era una desgracia, así lo creían. Una niña era una preocupación, no podía salir sola, no podía salir de ninguna manera, tenía que llevar detrás siempre al "guardia civil", tuviera miedo o no, sola no podía salir porque la podía parar alguien por la calle o ella podía también mirar a alguien por la calle. Una chica se tenía que comportar como si no te hubiese visto. Así era para las mujeres entonces.

Yo soy la pequeña, la tercera. María, la mayor, se casó tan tarde que le rezaban a la Virgen cada noche. Con Teresa, la segunda, ni la Virgen pudo hacer nada. Quizás porque es prepotente o quizás porque no reza como se debe, quién sabe por qué ni siquiera la Virgen puede hacer nada, pero si se queda solterona, para ella será una vergüenza y para mí que voy después.

Las mujeres del pueblo tenemos un solo deseo ¡y es encontrar marido! Desde que un joven le preguntó a mi padre por mí, me siento como si me hubiera tocado la lotería. Este joven está justo detrás de la fuente y a veces lo veo desde la terraza si me asomo. Tiene un coche azul celeste, un silbido precioso va siempre vestido de pana, de la cabeza a los pies. ¡Ah! Qué ganas de verlo, pero tengo que estar atenta para que nadie me vea. Así, cuando paso por la calle, con un manojo de ramas sobre la cabeza, le pido a la Virgen: "haz que lo vea, haz que lo vea, haz

que lo vea”. Y con la excusa de tender la ropa en la terraza, todas las mañanas me pongo de vigilante. Tiendo la ropa y doy una mirada, tiendo la ropa y doy una mirada. Pero con la cabeza quieta, solo se mueven los ojos. Que aunque me vean las viejas que están siempre pegadas a las ventanas, ¿cómo saben adónde estoy mirando?

Ah, siento que lo quiero mucho a este joven. Y cuando se va, sueño con los ojos abiertos. Pienso que estamos casados y que por las mañanas le digo adiós con la mano cuando se va de casa. Imagino que luego, por la noche oigo el claxon del coche y en seguida aparece por la calle. Después entra, le quito la chaqueta y le llevo la comida, lo mismo que hacen mi madre, mi abuela y mis tías. Ah, parece que hace cien años que estoy esperando a que nos casemos, cien años que puedo caminar sola por la calle, cien años que puedo llevar el anillo y los pendientes. Y nadie me puede llamar puta, porque yo agacho la cabeza y camino, no le hago caso a nadie, pero esta vez sin contar las piedras del suelo, y en el pueblo no me pueden decir nada porque llevo el anillo en el dedo.

Estos eran mis pensamientos cuando tenía dieciocho años, mientras miraba y suspiraba. Que en realidad, no me acuerdo de cuántos años tenía: dieciocho, diecinueve, veinte...

Y solo cenizas me quedaron en la cabeza, solo cenizas me quedaron en la cabeza desde que el fuego la quemó. Solo cenizas...

Me llamo Pasqualina, soy una chica y vengo de Calabria o, para ser más exactos, soy mitad de Calabria y mitad de Basilicata. ¿O viceversa? Hemos ido y hemos vuelto tantas veces que ya no recuerdo de dónde salimos. Aunque en realidad da lo mismo porque todo es igual: la gente, los animales, el modo de vestir, como es aquí, es allí y las cosas con el tiempo se han mezclado completamente. Aquí o allí es todo lo mismo así que digamos que vengo de un lado o del otro de la montaña del Pollino.

Cuido cabras, ovejas, cerdos, con un trozo de pan en el bolsillo, un trozo de pan bastante seco. A los seis años mi padre me enseñó a cuidar a los corderos, a los ocho me subió de categoría, a las ovejas y a los diez llevé a pastar las vacas. Cuidé las vacas hasta los doce años. Esta es la escuela a la que fui. Esta es la escuela en la que estudié con mi padre, el profesor.

Mi padre. Lo recuerdo como si fuera ayer. Sentado delante del fuego, con el cigarro en la boca y todas las mujeres que estaban siempre a su alrededor. Parecía un rey y alrededor todo el servicio haciendo un círculo. Él en el centro y las mujeres en un círculo: una le preguntaba qué quería de comer, otra se iba corriendo a cocinárselo, otra le llevaba algo de picar... cuando digo que parecía un rey.

Mi padre. Era bajito, no era alto, con la piel oscura y los ojos negros como el carbón. Nunca toqué a mi padre, nunca lo toqué porque tenía miedo de que me abofeteara, y aparte de las bofetadas, no recuerdo si alguna vez me tocó de otra manera.

Mi padre. Me acuerdo de un día como si fuera ayer. Yo llevaba una camiseta de manga corta porque hacía calor. Me viene con el bastón gritando como un loco: “¿Qué haces medio desnuda?”. Me coge por el pelo con una mano, me arrastra a una zona llena de espinas, piedras y ortigas, coge las tijeras grandes para cortar la lana de las ovejas y me lo corta, el pelo, todo todo todo, no quedó nada en la cabeza. Mi cabeza se quedó limpia limpia limpia, lisa, como cuando te tocas la cara. Y cuidado con gritar, llorar o desesperarme, era yo quien me había equivocado: no era decente la camiseta de manga corta. Así funcionaba entonces. Encendíamos una vela a la Virgen cuando papá no nos pegaba.

Me cortó el pelo todo todo todo, quería esconderme donde no pudiera verme nadie, quería desaparecer de la faz de la tierra. Ya estábamos bastante feas con esos vestiditos medio rotos... que además, entonces, los vestidos te los ponías y ya, entonces se usaban esos vestiditos... y te apañabas mejor. Mi madre cogía un par de metros de tela y nos arreglaba un vestido a las chicas: a veces marrón, o verde o azul... Mi madre no, ella solo de negro se vestía. Siempre ropa negra llevaba mi madre. Desde que se murió el abuelo llevaba siempre ropa negra y después murió la abuela y continuó, y luego, que si un pariente suyo, que si uno del marido y

no se quitó el luto hasta que se murió. Pero no era ella sola, eran todas. Se había muerto el marido de la tía Teresina “a Vitala”, por ejemplo, murió en la marina y lo mató un caballo. Lo arrastró un caballo hasta que murió y la tía se hizo incluso las sábanas negras, hasta las sábanas de la cama se las había hecho negras, se las había tintado, se las tintó ella misma, se había tintado las sábanas de negro... Luego soñó con la Virgen, la Virgen del Pollino, que le dijo: “Tía Teresi” le dijo, “si sigues con las sábanas negras en la cama eres una pecadora”. Y luego continuó la Virgen: “Tienes que llevar un corderillo a la Virgen”, soñó, “y te tienes que quitar esas sábanas negras de la cama”. Como tuvo este sueño, la tía Teresina llevó un cordero, se lo llevó a la Virgen y se quitó las sábanas. Pero quitó solo las sábanas, porque la tía Teresa se empeñó en llevar el luto hasta que murió.

No, los vestidos te los ponías y ya, entonces se llevaban esos vestiditos... y te apañabas mejor. Pero lo que sí echábamos de menos eran los zapatos. Nos las arreglábamos, sí, con los zuecos de madera, pero... Que luego los zuecos de madera también te hacían daño, con todos los agujeros que había, arbustos, piedras y espinas. Ah, los zapatos para nosotros eran necesarios, los zapatos para nosotros eran como puede ser ahora, yo qué sé... ¿qué puede ser ahora? Ah, que ahora me acuerdo de una cosa. Durante el verano, mi padre iba a vender al mercado las cosas que plantábamos en el huerto: tomates, patatas, judías y también queso, que yo era quien hacía el queso. Mi padre iba al mercado con un amigo suyo, un amigo que tenía un camión. Que a mí, entonces, me parecía un camión, pero a lo mejor era una de esas camionetas pequeñas, esas de tres ruedas... ¡La furgoneta de tres ruedas! Y cuando se iba a vender al mercado con aquel amigo suyo, papá me llevaba con él. A mí me ponía detrás, en la zona de carga con las lechugas, los tomates, los pepinos... Y aquel viaje para mí era una diversión enorme. Porque veía un mundo completamente diferente: casas tan altas que llegaban al cielo, puentes tan largos que no veías el final, pero era el puente grande, el del hospital, el que me daba miedo, porque no veía la tierra alrededor, me parecía estar como suspendida en el aire, tenía miedo de que de repente nos cayéramos todos: nosotros, la furgoneta, los pepinos, los tomates, las lechugas y todo. Entonces cerraba los ojos fuerte fuerte hasta que aparecían de nuevo las casas, luego las aceras, esas aceras anchas y grandes y las tiendas. Ah, qué bonitos eran los escaparates de aquellas tiendas, me volvía loca por los escaparates de aquellas tiendas, me volvían loca todos los zapatos que había, zapatos tan bonitos que estaban hechos para que los admiraran, pero solo eso, porque en el campo ¿qué hacías con esos zapatos? Con esos zapatos tenías que caminar por las aceras lisas, no por el campo. Pero la emoción más fuerte era cuando veía aquella estatua. Era igualita a las chicas como nosotras, pero igualita igualita. Yo la miraba y me quedaba absorta. Y ella también me miraba y sonreía, cada vez que pasaba me miraba y sonreía, que parecía que estaba contenta de verme llegar al pueblo. En cuanto me acercaba, empezaba a buscarla con la mirada. Y cuando estábamos una frente a la otra, ella me miraba fijamente a los ojos, pero me miraba como una persona que te quiere decir algo, exactamente igual. Y yo sabía lo que quería decirme aquella vez que la vi con la cara oscura oscura, porque la vez anterior habíamos pasado por allí con la furgoneta sin pararnos. Y eso es lo que quería decir: “¿Por qué la primera vez pasaste por delante sin pararte?”. “Eh, bueno”, le dije, “no depende de mí, eso es por la luz roja del semáforo, yo le pido siempre a la Virgen que encienda la luz roja para quedarme aquí a mirarte, pero muchas veces no se enciende, se queda verde”. Incluso cuando no decía nada, yo sabía lo que ella pensaba: “Pero mira esta pobre tonta cómo va vestida” ¿Y cómo debería vestirme, eh, estatua? ¿Qué sabía ella de mí? Yo, como dejaba la ropa por la noche delante de la cama, igual me la ponía por la mañana, pero exactamente igual me la ponía. ¿Qué podía saber ella, si ella llevaba puesto un vestido de novia tan bonito que no se había visto jamás en ningún sitio del mundo, un vestido de novia tan bonito como ese, pero tan bonito que parecía de cuento? Yo me quedaba embobada. La furgoneta pasaba y yo me quedaba mirando, no podía dejar de mirar, nunca me cansaba de mirar. ¡Ah, era tan divertido para mí aquel viaje!

Una sola cosa me molestaba mucho: aquellas chicas que iban medio desnudas, con la falda corta y las piernas al aire, que parecía que decían: “Tú, mírame”. Chicas sin vergüenza, pensaba yo. Iban sin mangas, pero no un poco, sin mangas que se veía todo todo hasta las axilas, pero todo todo tal y como habían venido al mundo. Y esto no era suficiente: llevaban las camisetas con escote y con minifalda. “Medio furcias”, pensaba yo, que si me cruzaba con una, no la miraba, hacía como que no la había visto. No son chicas serias estas, pensaba yo, si no, no se vestirían así. Las que se visten así, desde que el mundo es mundo tienen esa profesión, esa tienen, si no, no se vestirían así. Nosotras íbamos todas tapadas, con la falda larga por debajo de la rodilla y no íbamos sin mangas como ellas, con manga larga, aunque te murieras de calor tenías que llevar manga larga, o también manga tres cuartos. Pobres tontas, se creían que los hombres se les acercaban porque eran guapas. Pobres tontas, no se daban cuenta de que los hombres se les acercaban solo para divertirse con ellas. Los hombres se divertían con ellas y ya está. Pobres tontas que no se daban cuenta, esto pensaba yo, que si me cruzaba con una de ellas, no la miraba y hacía como que no la había visto, que no habría hablado nunca con una de ellas, yo.

Que además, nosotros no hablábamos nunca con nadie, no hablábamos ni siquiera con las chicas de nuestro pueblo, ni entre nosotras, ni con las chicas de nuestro pueblo hablábamos porque nunca teníamos ocasión. Al máximo alguna vez, cuando teníamos visita... o en las bodas. Eso, en las bodas hablábamos, pero no había confianza, no estábamos acostumbradas, éramos como extraños. ¿Qué querías que nos dijéramos? Entonces hablabas, te decías cómo estaba la comida, la novia, si era guapa, si era fea, porque a la novia la envidiábamos todas por igual. Se miraban los pendientes, los zapatos, se miraba a las otras chicas, las chicas que no se habían casado aún, por qué se habían casado, por qué no se habían casado. Luego, las que tenían más maldad decían:

“La solterona, veis a la solterona, ¿no se avergüenza de lo vieja que es y aún no se ha casado?”. Desde que cumplí dieciocho años no he vuelto nunca más a una boda. Esas chicas me daban miedo, me parecía que podrían burlarse de mí como habían hecho antes con las otras. ¿Que no las veía cuando pasaba cómo se daban codazos? ¿No las veía cómo se reían cuando caminaba? Pero un chico le preguntó a mi padre por mí. “Primero le toca a Teresa, la hermana mayor”, le había contestado. Pero había un chico que me quería. Solo que antes de mí estaba ella, estaba Teresa y a ella no la quería nadie. Y no tenía nada que ver que hubiera muchos o pocos hombres en el pueblo, a ella no la quería ninguno y punto, como si no existiera, como si fuera un fantasma. Y yo me desesperaba, pensaba: “Pero ese hombre ¿es posible que esté aún esperando? Y aunque esté esperando, no puede esperar eternamente. ¿No se habrá cansado de esperar durante todo este tiempo? ¿Y si le ha gustado otra chica más joven?”

Que entonces el problema era que los hombres se las elegían cuando aún eran pequeñas las niñas. Nuestro miedo era que al hacernos mayores no nos quisiera nadie. Hasta los dieciocho o los veinte años aún éramos “buenas”, aún había posibilidades, pero luego empezaban las malas lenguas: “Si no se han casado quiere decir que no estaban en lo que tenían que estar, si lo hubieran hecho, se habrían casado”. Que luego, en aquella época había tantas chicas que no se habían casado, pero tantas que nuestro pueblo tenía la fama, lo llamaban el pueblo de las solteronas.

Y tenía una explicación esto, porque en aquella época había habido una guerra, la Segunda Guerra Mundial y todos los hombres se fueron, algunos a Albania o a otros países extranjeros y el pueblo se había quedado desierto. Y después, cuando terminó la guerra, algunos volvieron y otros no. Y por eso las mujeres no se pudieron casar, porque todos los hombres se fueron a la guerra, y luego tampoco pudieron porque cuando los hombres volvieron de la guerra, el cincuenta por ciento o habían muerto o estaban desaparecidos, de una manera o de otra, y el otro cincuenta por ciento, al ver a las chicas más jóvenes, se casaron con las chicas más jóvenes. Y las mayores se quedaron sin ninguna posibilidad de casarse. Entonces esas chicas más

mayores se quedaban solteras y se quedaban en casa, se hacían viejas dentro de casa sin casarse. Y en esa época hubo tantísimas como estas señoritas que se hacían viejas dentro de casa, porque ya no se casaban por falta de hombres. Y a todas estas señoritas que se hacían viejas dentro de casa sin casarse las llamaban solteronas. En nuestro pueblo había tantas solteronas, pero es que había tantas, que no se veía el final por la guerra que había habido. Y de todos los pueblos de alrededor, justo en el nuestro, por todos los muertos que hubo en la guerra, estaba el monumento a los muertos más grande que se había construido hasta entonces. Y todas estas señoritas que se hacían viejas dentro de casa sin casarse, estas solteronas, como las llamábamos, pasaban por delante del monumento, pero pasaban con lágrimas en los ojos por delante del monumento. Al pasar por allí delante, las solteronas lloraban y luego se tragaban todo ese llanto, por la vergüenza de que las viera la gente que había allí. Me acuerdo de que entonces se lloraba mucho más delante del monumento que en el cementerio. Y el dos de noviembre, el día de muertos, había tantas solteronas delante del monumento que parecía que hubiera una asamblea, de tantas solteronas que había. Miraban las estatuas de aquellos hombres fuertes que llevaban los fusiles en mano con tanta soberbia y suspiraban delante de aquellas estatuas, recorriendo con la mirada los nombres de los hombres que estaban escritos, pensando en todo lo bueno que se había perdido en la guerra.

Y he oído suspiros al pasar cerca de esas casas. He oído suspiros a todas las horas del día y especialmente de la noche. Y cuántas veces esta cabeza mía averiada ha pensado que aquel monumento más que por los muertos, lo habían hecho por las vivas, que morían poco a poco haciéndose viejas dentro de casa sin casarse, lo habían hecho por las vivas que parecían más muertas que los muertos en la guerra, que la suya también era una guerra, una guerra silenciosa, sin hombres, sin distracciones. No era fácil para ellas y no habría sido fácil para nadie en su lugar. Una guerra en la que no pasaba nunca nada, una guerra que te mataba sin ni siquiera un disparo. Como aquella solterona, una noche, una noche que el cielo estaba lleno lleno de estrellas que parecía una mina de piedras preciosas, con un frío que te congelaba el alma. Se tiró del balcón, sobre las piedras rotas de la calle, “¡Qué vergüenza para la familia!” decían. Pero ¿qué vergüenza? Y la vergüenza que le dolía a ella en el pecho ¿quién la puede saber? Nadie lo puede saber.

“Virgencita, haz que lo vea, haz que lo vea, haz que lo vea”, le pedía siempre a la Virgen. Y por fin lo vi, de repente, sin avisar. Caminaba con un manojo de heno en la mano y ¡toma!, de repente me lo encontré delante de mí, como una aparición. Tenía el pelo negro negro y liso, los ojos como dos castañas, la chaqueta de color carne y del mismo color que la chaqueta, los zapatos. Ah, era guapo de verdad mi enamorado. Luego tenía esa boca con una sonrisa de medio lado como uno que parece que te quiere tomar el pelo. Nada más lo vi delante de mí, así, de repente como fue, me puse roja como un tomate y tanto me quemaba la cara que la habría metido en el agua fría de la fuente y habría salido humo si lo hubiese hecho. Pero por suerte no tenía la fuente delante, tenía el heno y luego me quemaba aún más la cara. Luego con la cabeza escondida en el heno, no veía nada, pero por lo menos lo oía todo: el silbido alegre, los pasos, el golpe cuando cerró la puerta del coche. El sonido del claxon para que se apartaran las ovejas de delante, etc. Al alejarse el coche, se me empezó a ir la vergüenza, levanté la cabeza y lo seguí con la mirada hasta la curva. Cuando desapareció tras la curva y me quedé sola, solo entonces, en ese momento, me di cuenta de lo fuerte que me palpitaba el corazón en el pecho, tan fuerte que por un momento me asusté. “Ahora se rompe, ahora se rompe”, pensé, y las piernas me temblaban tan fuerte, también, como nunca me habían temblado. “Le quiero, le quiero, le quiero, es lo único que sé, que le quiero, no sé nada más y no quiero saber nada más”. Le tengo que decir que ha de hablar con mi padre en seguida, como un rayo. No me importa nada de Teresa, nosotros no podemos esperar hasta que se case Teresa. Pero ¿cómo hablo con él? Una mujer no habla sola con los hombres, no habla a solas ni tampoco con gente

delante, no habla y punto. Porque ni siquiera lo mira a un hombre una mujer cuando pasa por en medio de la gente, una mujer camina con la cabeza baja y cuenta las piedras del suelo.

Ya no sabía qué hacer, a qué santo encomendarme. Solo desde la terraza, solo con una señal desde la terraza le puedo hablar. Y si esta vez mi padre se da cuenta, seguro que me mata y me deja muerta en el suelo. Pero no puedo esperar a Teresa, no quiero acabar soltera y envejecer dentro de casa sin casarme, no quiero acabar siendo una solterona que suspira todo el día y, sobre todo, toda la noche, no me quiero tirar del balcón a la calle empedrada por el dolor de la vergüenza que llevo en el pecho. Y entonces empiezo noche y día, noche y día, noche y día, subo y bajo de esa terraza, recojo las sábanas, tiendo las sábanas, quito el polvo de la ropa, noche y día, todos los días hasta que él me mire, hasta que me dedique una sonrisa, hasta que él coja y venga a hablarme. Solo entonces, solo cuando venga a hablarme me pasará este miedo que tengo en el pecho, este miedo que me desespera, el miedo de poder ver a otra mujer entrando en su coche.

Arriba en la terraza estoy y espero, estoy y espero una señal. A veces oigo un ruido y por poco no me caigo al suelo muerta del susto, o si no, mi padre, que se da cuenta, me mata y me deja muerta en el suelo. ¿Cuántos años podía tener entonces? Maria, mi hermana mayor, se casó cuando yo tenía dieciocho años. Su hijo, Antonuccio, nació enseguida y podía tener un año. Entonces yo no tenía menos de diecinueve años, veinte años... sí, tenía más o menos veinte años. De repente oigo su silbido alegre. Sacudo la ropa con las manos, la sacudo tan fuerte... como si tuviera que sacudir todo el polvo del mundo. Él me ve, no hace nada y no dice nada, se arregla la gorra y se va. Me ha mirado y esta vez yo también lo he mirado y de nuevo el tembleque, de nuevo el corazón batiendo fuerte. Fue la primera vez que nos miramos el uno al otro, ni siquiera tuvimos tiempo de pestañear, pero si pudiera, subiría y bajaría las montañas bailando como una cabra.

Al día siguiente, me armo de coraje. Visto que vive justo detrás de la fuente, voy a por agua con la vasija. Él está en el coche. Me mira. Me sonrío. Yo paso con la vasija por delante de él. Pienso: “ahora se mueve, ahora se mueve”, pero el coche está quieto, quiere decir que él está quieto dentro del coche y me mira. No me puedo creer que esté mirando, no me puedo creer que me esté mirando a mí, que no está mirando los animales, los árboles, las casas, todo lo que hay alrededor sino que me está mirando a mí. Me alegro de haberme puesto el chal. Con la excusa de que hacía frío a esa de la mañana, me he puesto el chal amarillo que me había hecho la tía Stella para la fiesta de la Virgen del Pollino. Que me gustaba cómo me quedaba el chal, me quedaba muy muy bien. Estaba tan contenta, pero tan contenta de que él me hubiese mirado que la vasija me bailaba en la cabeza.

Y al día siguiente otra vez, cuando fui a recoger los pimientos, llego al *Orto all’Uziu* y me pegué un susto... ¿A quién me encuentro delante de mí? A él. El corazón empieza a latir que no podía pararlo. De nuevo ese tembleque que conozco bien. Miro detrás de mí porque si me ve alguien sola con él, mi vida se ha acabado. Por suerte no hay nadie. Él me mira, me sonrío. Yo es que no puedo ni mirarlo, aunque quisiera, no sería capaz porque me muero de vergüenza. Y aprieto los pepinos que llevo en las manos porque no puedo tener las manos quietas. Me avergüenzo también porque no sé qué decir, él me mira, pero ¿yo qué voy a decirle? Él me mira con esa boca ladeada, así, que parece siempre que te está tomando el pelo. ¡Ah! ¡Es guapísimo mi enamorado! Especialmente con la luz del sol que le ilumina la cara.

“¿Cómo estás?”

“Sentada”.

“Ya lo veo que estás sentada...”.

“¿Yo qué sé cómo estoy?”.

“¿Te lo ha dicho tu padre?”.

“¿Qué tenía que decirme mi padre?”.

“Te tenía que decir una cosa de mí. ¿Por qué? ¿no te lo ha dicho?”.

“Sí que me lo ha dicho. Pero ya ha pasado un año”.

“¿Te quieres casar conmigo?”.

Le habría besado los pies con toda la tierra que llevaban por lo que había dicho.

“Primero le toca a Teresa”.

“¿Qué pasa? ¿Por qué te preocupas?”.

“De mí me preocupo porque si mi padre nos ve, me mata y me deja muerta en el suelo. Y tú también pasarías un mal cuarto de hora si mi padre nos ve”.

Me levanto y me voy. No quiero quedarme a solas con él, no quiero que piense mal. Pero ese momento que he pasado con él ha sido lo más bonito que he vivido en mi vida. No me había sentido nunca así. Ni siquiera conocía las palabras para expresar cómo me sentía. No había ido a la escuela yo para decir cómo se llamaba esa cosa que sentía, no lo sabía. Solo sabía que el mundo a mi alrededor ya no era el mismo, pero tampoco era diferente porque seguía siendo el mismo mundo, seguía siendo igual solo que yo ya no lo veía de la misma manera. Pero no era el mundo el que había cambiado, eran mis ojos los que habían cambiado. No sabía cómo podía explicar esta cosa yo al no conocer las palabras para explicarla. Solo podía decir que el mundo me gustaba, solo podía decir que era la primera vez en mi vida que el mundo me gustaba, que me sentía bien, nunca me había sentido tan bien. Y bailaba sobre la hierba como no había bailado desde que nació. Antes de hoy no sabía decir ni siquiera si lo que hacía era bueno o malo, lo hacía y punto: iba a pastar con las ovejas porque mi padre me decía que llevara a pastar las ovejas, iba al huerto porque mi padre me decía que fuera al huerto, estaba en casa porque mi padre me decía que estuviera en casa, comía cuando tenía hambre, bebía cuando tenía sed, tenía miedo cuando me equivocaba, tenía miedo... siempre. Ni siquiera sabía decir si yo era guapa o fea, si mi cara era bonita o fea. Nunca antes lo había pensado. Y tampoco habría sabido decir antes si el mundo me gustaba o no me gustaba. Solo sabía que ahora el mundo era una cosa especial, solo sabía que ahora lo miraba y me hacía reír, lo miraba y me hacía llorar, lo miraba y no tenía hambre, no tenía sed, me sentía ligera. Bailaba y me sentía ligera, sin peso, sin carne. No me cansaba nunca. Bailaba y no me cansaba nunca. Bailaba y tenía más fuerza que antes. Bailaba, bailaba, bailaba y me sentía en otro mundo.

Durante los días siguientes, parecía que el tiempo no pasara. Pasaron dos días que parecían meses. Por la tarde y por la mañana subo y bajo de esa terraza, pero nada, no lo veo, silbidos no oigo. En el *Orto all'Uziu* espero hasta lo más tarde que puedo, pero a menudo, él no llega. Alguna vez me silba y luego lo espero, pero no viene. Me entra un fuerte sentimiento de melancolía esos días, no tengo ganas de hacer nada. “¿Pero si estaba tan bien! ¿Dónde ha acabado toda la alegría que tenía?”, pensaba yo, y no entendía nada. Pero al día siguiente me lo encontré delante de mí en el *Orto all'Uziu*, de repente, como siempre.

“¿Por qué no viniste ayer?”.

“Sí que vine”.

“¿Y dónde estabas?”.

“Dentro del pozo. Tenía que comprobar que no veías a otros hombres”.

“¿Aún necesitas más pruebas para convencerte? Yo no le hago caso a nadie, yo sigo mi camino, con la cabeza baja contando las piedras del suelo y si alguien me habla, le tiro una piedra a la cabeza y punto. ¿De qué te tienes que convencer?”.

Luego se sienta a mi lado, pero muy cerca esta vez. Yo no sé qué hacer, o qué no hacer y... y miro las nubes en el cielo. Siento que me toma la cabeza entre sus manos, se acerca y me da un beso, pero no un beso como los de mi tía, aquí, en la mejilla, me da un beso en la boca. Reaccioné de repente y me tiré hacia atrás.

“Ahora no, ahora no”, dije.

Y él:

“Ahora me tengo que ir que tengo que hacer una cosa. Tú no hagas nada, espera el silbido. Pero aquí no, nos vemos detrás de la bajadita, después del cerezo”.

Como llegó, se fue. Yo me quedé extasiada. Me ha besado, pensé. Yo ni siquiera sabía lo que era un beso. No sabía cómo se besaba la gente. No sabía que un beso te hacía sentir así... Es demasiado, demasiado...

Nadie sabe que me veo con un hombre, pero sé que si cometo algún error y alguien del pueblo se entera, mi vida se ha acabado. Así que nos ponemos de acuerdo: si silba quiere decir que nos vemos, si no silba, que no nos vemos. Esta mañana ha silbado más fuerte de lo habitual: eso quiere decir que nos vemos. Pero esa tarde, en el *Orto all'Uziu*, no me siento como las otras veces, no es que no sienta el corazón que palpita fuerte o el tembleque en las piernas, que ese tembleque lo siento siempre, pero esa tarde no me siento como las otras veces, me siento diferente, me siento como si a él no le bastara solo besarme y yo no me siento capaz de decirle que no, no me siento capaz de evitarlo si él se enfada. Él lo sabe que no me tiene que tocar, que no me tiene que tocar hasta que estemos casados. Pero ¿qué hago sola con él en el *Orto all'Uziu*?

Esperaba que llegara por abajo y él llegaba por arriba. Cada vez que lo veo me olvido de todo, porque es guapísimo mi enamorado, y no lo había visto nunca tan guapo como hoy, con los pantalones como se llevan ahora, de pana con la raya, una camisa blanca toda abierta por delante, por donde se ve todo el pelo que tiene en el pecho, ¡Ah! Es guapísimo mi enamorado y no lo había visto nunca tan guapo. Nunca lo había visto tan guapo como hoy a mi enamorado. Y no quiero pensar en nada más. Nunca lo había visto tan guapo como hoy a mi enamorado y no quiero pensar en nada más. No quiero que se enfade.

Él me coge, me pone una mano en el pecho, pero yo me siento... no me siento bien, no me siento adecuada, no me siento adecuada por las cosas que está haciendo conmigo, porque yo no sé lo que pueden hacer las mujeres con los hombres, no he visto nunca lo que hace mi madre con mi padre, solo sé que mi padre le grita cuando se equivoca y le grita también cuando no se equivoca, solo sé que mi padre no ha hecho nunca las cosas que está haciendo él conmigo, solo sé que no me sentía adecuada ese día sola con él en el *Orto all'Uziu* en medio de las ovejas. Y le digo que pare, le pongo una mano en el pecho y le digo que pare. Lo miro, pero sus ojos ya no son como dos castañas, son como dos espinas punzantes. Y su boca también ha cambiado, ya no es la boca ladeada de cuando parecía que me quería tomar el pelo, ahora está toda cerrada y apretada, es toda... una piedra. Lo miro. Y él también me mira, pero me mira enfadado:

“¿Por qué te apartas?”.

Yo tengo miedo de que se enfade y se vaya, tengo miedo de que me deje ahí en medio con las ovejas, tengo miedo de que me deje y acabe quedándome en casa envejeciendo sola sin casarme. Y es guapísimo mi enamorado. Y no lo había visto nunca tan guapo, no lo había visto nunca tan guapo como hoy a mi enamorado. Y no quiero pensar en nada más. No lo había visto nunca nunca tan guapo como hoy a mi enamorado y no quiero pensar en nada más. No quiero que se enfade...

Ya no estoy intacta como antes y si no estoy intacta, estoy rota. La sangre cae entre mis piernas, me parece una cosa horrible y él ni me mira. Y cuando me mira pone cara de sorprendido. ¿Por qué? ¿No se esperaba ver esa sangre? ¿Qué se creía? No me siento bien, no me siento adecuada, no tengo ni siquiera la fuerza de mirarlo a los ojos. Y miro al suelo. Otra vez el destino: con la cabeza agachada contando las piedras del suelo. Luego una mano me coge y me levanta la cabeza:

“Te quiero. Pasqualina”.

“Yo también, yo también, yo también”, le digo de nuevo contenta. “Yo también te quiero, pero tanto que no te puedo explicar lo que siento por ti. Es una felicidad que llena toda mi persona, dentro y fuera, alma y cuerpo...”.

¡Qué emoción no entender qué te pasa! Y la verdad es que no había entendido nada. No había entendido que me había dicho “te quiero” por no decir “gracias, muchas gracias”. Gracias porque había hecho que se sintiera grande, porque le había hecho sentir guapo, gracias porque esta pobre idiota había sacrificado su vida por él, porque si me encontraba mi padre aquí me mataba y me dejaba muerta en el suelo. Gracias porque había hecho que se sintiera como un rey. Por eso había dicho “te quiero”, por no decir “gracias, muchas gracias”.

“Yo también, yo también, yo también”, le digo de nuevo contenta “pero si no te casas conmigo tú, nadie se casará conmigo”.

“Pues nos casamos”, dice él. “No te preocupes que nos casamos. Nos casamos”, decía mientras se iba. “Nos casamos, nos casamos”.

Y desapareció. Me limpié un poco la hierba. Entre las piernas me dolía más que nunca. Caminaba como atontada: “¿Qué he hecho? Ya no soy como antes, ya no estoy intacta, ya no soy nada”.

Aquella noche no pegué ojo. Ahora que ha obtenido lo que quería, ya no estoy tranquila. No sé qué hacer. Tengo miedo si lo hacemos, pero también si no lo hacemos, porque si lo hacemos es como si a él ya no le importara nada más y si no lo hacemos entra en cólera. Por lo tanto lo hacemos. La segunda vez. Y me vuelve a hacer daño. Pero no me importa lo que haga con mi cuerpo, solo pienso en que él está conmigo, pienso que él está aquí. No me importa lo que haga con mi cuerpo, no siento lo que hace con mi cuerpo, porque él no está en mi cuerpo, está en mi cabeza, en los pensamientos y en el alma y tengo miedo porque del cuerpo lo coges y te lo sacas, pero del alma no lo puedes coger, coges solo aire...

Pasaron diez días que me parecieron cien. Y lo volvimos a hacer, por tercera vez lo hicimos.

“Pero ahora tenemos que esperar”, me dice, “si no, la gente se da cuenta. Te silbo cuando sea el momento. Tú espera el silbido, espera, espera, espera el silbido”.

Hace quince días que espero el silbido. Ya hace un mes que no estoy intacta. Si no lo veo, los días se hacen eternos: a veces parece que vaya a llegar y otras no. Muchas veces parece él y luego no es. En el *Orto all’Uziu* no me encuentro bien, pienso que será por el calor, pero cuando comemos, es el olor del frito lo que me hace estar mal. Cualquier cosa me pone nerviosa. Lloro por nada. La garganta está tan estrecha que no puedo ni tragar aire. No tengo ganas de lavar, de cocinar, no tengo ganas de hacer nada. Todo mi cuerpo está cambiando. Así que no dejo que nadie me vea: voy al establo, llevo el ganado a pacer, me invento una cosa cada día y ¡ay! no sé qué inventarme. Ya no recuerdo el día de la menstruación, el día exacto. Él sale de casa por la mañana con una prisa que parece que lo persigan, sale con el coche y deja solo el polvo tras él. Tras él, solo el polvo queda, solo el polvo, solo el polvo...

Ya hace un mes que no lo veo, aparte de por las mañanas. Y siempre con esa prisa que parece que lo persiguen. Me tiraría de la terraza para que se girara a mirarme. Que tengo que hablar con él, yo. Que hasta los veinte años, solo he pensado en el trabajo. Llega la noche y lavo la ropa y tiendo hasta que él llegue. Le lanzo una piedra, luego otra y otra más, hasta que me mira. “Quiero verte, ahora mismo, en el *Orto all’Uziu*, le digo. Me voy corriendo al *Orto all’Uziu* por el camino más largo. Él ya está allí y me abraza. Me empuja sobre la hierba. Toca aprieta abraza hace dice. Y le hago parar, le pongo una mano en el pecho y le hago parar.

“Tengo que decirte una cosa”.

“Dímela después”, dice él tirando del brazo.

“¿Por qué? ¿No te la puedo decir ahora?”.

“Es que cuando te veo no puedo quedarme quieto”, dice él apretándose el pecho.

“Lo he hecho por amor, lo hice por tu amor tres veces y esta vez quiero solo hablar...”.

Pero él no para, y vuelve a tocar apretar abrazar hacer decir.

“No me ha venido”.

Ahora sí que se para, cambia de color, no hace nada, no toca no aprieta no abraza no hace no dice, ahora sí que se le han pasado las ganas de hacer de todo. Él no habla y yo espero, espero hasta que hable.

“Pues nos casamos”, dice él, “no te preocupes que nos casamos. Nos casamos.”, decía mientras se iba, “nos casamos, nos casamos”.

“Pero nos casamos de verdad”, digo yo cogiéndolo de los pies, “y nos casamos pronto”, digo yo apretándole los pies, “han pasado más de dos meses, ¿qué le digo a mi padre ahora que se ve la pancha?”.

De nuevo él no habla y de nuevo yo espero y de nuevo yo espero hasta que hable.

“Vale”, dice él, “mañana hablo con tu padre, mañana voy y hablamos, mañana voy y lo hablamos, lo hablamos, lo hablamos”.

Y se fue. El día siguiente me lo paso yendo y viniendo, lavo la ropa, preparo la comida, subo y bajo todo el día, como un burro, hasta que se hace de noche, pero él, nada. Antes de acostarme subo a la terraza, y nada. Me meto en la cama y me quedo escuchando atenta cualquier ruido, pero nada. No puedo estar en la cama, subo de nuevo a la terraza, y nada. Y lloro. Desde el cielo las estrellas escuchan mi llanto, pero no ven lo que hago. Les tapa los ojos una nube. En la oscuridad de la noche, con la piedra más grande que hay me pego en el estómago, cada vez más fuerte hasta que empiezo a sangrar, pero es otra sangre, la sangre de la herida, la sangre de la locura. Me tiene que perdonar mi hijo, no era consciente de todo el peso que llevaba en el vientre.

Vuelvo a la cama, pero no me duermo, todo el rato con la misma canción que se repite en mi cabeza: “¿Viene mañana? ¿Y si no viene? ¿Y qué hago si no viene? ¿Qué hago con mi vida si no viene?”. Toda la noche con esta canción y a la mañana siguiente, nada, y la noche siguiente, otra vez nada y así todos los días posteriores. Me arrepiento, pero ya es demasiado tarde. Ya no tengo ninguna esperanza, se ha terminado, lo he perdido todo. Solo el polvo de la calle me queda. Y este peso en el vientre. ¿Quién me puede ayudar? ¿Con quién puedo hablar?

Hace tres meses que no lo veo, tres meses. Me voy con mi madre a cortar el acebo.

“¿Están los Chotacabras?”, dice el que trae las cartas.

“No están, han salido”, dice mi madre, “pero si quieres, la carta se la doy yo”, dice mi madre.

“Pues dásela tú”, dice aquel, “es una carta del hijo”.

“Adiós”.

“Adiós”.

Es una carta de América, la conozco, lleva alrededor esas rayas rojas y azules, la conocen todos en el pueblo porque hay muchas en el pueblo.

“¿Es una carta de América?”, le digo a mi madre.

“Sí, es una carta de América”, dice mi madre, “si la ha escrito el hijo de los Chotacabras será seguro una carta de América, porque allí es donde se ha ido el hijo, hace tres meses que se fue”.

Y me caigo al suelo. Escucho esas palabras y me caigo al suelo desmayada.

Se dieron cuenta de que estaba de cuatro meses. Pues sí, estaba de cuatro o cinco meses. Y además me dolía, me desmayaba, me caía, estuviera donde estuviera. A lo mejor era más la rabia que el efecto del embarazo, pero me desmayaba, me caía y se dieron cuenta. Cuando

empecé a no encontrarme bien, mis padres se dieron cuenta. Y luego, con el tiempo, empezó a notarse. Al principio intenté esconderlo, pero luego ¿qué podía hacer? Cuando la pancha se empezó a ver, ya no podía hacer nada, Me dije: de perdidos al río.

“¿Te ha crecido la pancha?”, me dice mi padre mientras le doy de comer a los conejos.

“Pero ¿qué dices, papá?”.

“¿Que no lo veo que te ha crecido la pancha? Pero son cosas de mujeres. Espera que ahora viene tu madre.

Se acababa de ir mi padre y llegó mi madre. Empieza a girar a mi alrededor como un cuervo negro.

“No he visto los trapos manchados”.

“Los he lavado”.

“¿Cuándo los has lavado?”.

“Anteayer”.

“A partir de ahora llevaré yo la cuenta de los días”.

“Sí, lleva tú la cuenta de los días...”.

Pero ellos ya lo sabían, se habían dado cuenta, no necesitaban pruebas. Mi hermano no me dirigía la palabra, ni me miraba, que si no me apartaba yo, él andaba y nos chocábamos porque hacía como que no me veía. Mi madre era la que era, pero me sorprendió muchísimo mi hermana mayor porque me evitaba de una manera que ni que tuviera la peste. Teresa mi hermana pequeña, no sabía qué hacer, cómo se tenía que comportar, cuándo me tenía que hablar y cuándo no. Ya sé que no está bien lo que he hecho, nunca está bien, pero hoy arreglo las cosas, hoy se arreglan las cosas, así que nosotros... ¡teníamos que morir!

Hoy ha venido hasta mi cuñado, el marido de mi hermana mayor. Se han encerrado en el dormitorio, hablan, hablan, hablan, dicen: “Tú no, tú no te puedes quedar, no es asunto tuyo”. Mientras hablan, pongo a hervir las patatas, luego las pelo, y las pongo en la mesa, así cuando terminen nos las comemos, o se las comen ellos. Me acerco a la puerta para preguntarles qué quieren con las patatas y oigo a mi padre que dice:

“Uno lo tiene que hacer, uno solo lo tiene que hacer”.

“Lo hago yo”, dice mi cuñado.

“No”, dice Antonio mi hermano, “uno de la familia lo tiene que hacer, lo hago yo. Pero no tiene que quedarse nadie”.

“Entonces nosotros nos vamos al pueblo” dice mi madre.

“Sí, vosotros os vais al pueblo”, dice Antonio.

“¿Qué os hago con las patatas?”, digo yo.

Todos se callan, todos me miran, con la cara sorprendida como si no me hubieran visto nunca. Pasan unos segundos, que parecen horas, me dan miedo. Luego a Antonio se le escapa la risa: “¿Por qué no nos haces corteza de cerdo con las patatas?”, me dice, “que eso te gusta a ti también”. “No, yo no quiero, yo no tengo hambre, lo hago para vosotros”, respondo y me voy.

Pero me gustó que Antonio pensara en mí, que hubiera pensado en comer una cosa que me gustara a mí también. Fue la primera vez que hizo algo por mí y esos días era la primera vez que alguien sonreía.

Ese día, por primera vez, yo no era solo un fantasma. Quizás las cosas se arreglan.

Al día siguiente no había nadie en casa. Mi madre y mi padre se habían ido al pueblo. Teresa, a recoger leña con el asno. Yo estaba cocinando el pan en el horno. Hace ya cinco meses que no estoy intacta. Siento una cosa que se mueve en el vientre. Me asusto. No sé qué hacer. Esta vez enloquezco del todo.

“¿Te duele la pancha?”, me dice Antonio y me asusto de nuevo.

“Me he pegado contra la pata del horno”, digo yo.

“Ah, que la pata del horno se tenía que arreglar”, dice él “¿Y sabes por qué te has chocado con la pata del horno? Porque la pancha es más grande que la habitación”.

Y se pone a reír, el mismo tipo de risa que ayer. Y luego dice:

“No te enfades que ahora me ocupo yo de tí”.

Repite la misma risa de ayer, dice que él es el que se va a ocupar ahora de mí y ahora es a mí a quien le entra la risa.

Intenta encender el cigarro. Le acerco el carbón con las pinzas y mientras yo iba a tirarlo, pienso que igual las cosas se arreglan, quizás, finalmente las cosas se arreglan.

Aún no había terminado de reír que siento un agua fría que me cae en la cabeza. Pero no es agua. Es un líquido maloliente, como lo que usamos para la luz. Ni siquiera había pensado en el petróleo cuando empecé a arder, me transformé en una llama, ardía toda, toda, toda, piernas, brazos, hombros, pecho, todo. Intento esconderme con los brazos delante, pero el fuego pasa igual, quema la cara, quema el pelo. Siento el olor del petróleo que me está quemando la garganta. Le grito a mi hermano que haga algo, que se mueva, que me estoy muriendo, pero él no contesta. Veo una sombra quieta delante de mí con una botella en la mano y no puedo creer lo que estoy viendo. Es un sueño, es una pesadilla. Busco la puerta. Él intenta cerrarla. Doy un salto y salgo antes de que la cierre, que no se lo esperaba un salto así, pero es el miedo el que me hace correr, correr hasta traspasar la valla, y salgo a la calle, con el vestido que estaba ardiendo y también el pelo, la piel, toda la persona que se estaba quemando, toda la persona que ardía, que se freía como la carne asada. Y olía mal, igual que la carne asada. Me cogí por las rodillas. Doblé la cabeza sobre el pecho. Me doblé todo lo que pude, apretada. Después llegó la gente. Me llevaron a la fuente. Sentí el agua fría encima y me podía haber muerto, que no habría imaginado nunca un dolor así. Y luego me desmayé, después no sentí nada más, solo recuerdo el ruido de la máquina sobre las zanjas de la calle.

Y cuando me desperté me encontré en una cama de hospital, con la cabeza inclinada, así, como cuando me desmayé delante de la fuente, que no podía levantar la cabeza, que tenía la barbilla pegada al pecho, que parecía que me habían pegado la barbilla al pecho. Sentía dolor por todas partes: manos, piernas, pecho, cara, todo. La enfermera me daba miedo, con esa cara de amargada. Ni siquiera me miraba. Me quitó los trozos de carne negra de encima, como cuando cueces las patatas y luego tiras la piel. Me tiraba encima las gasas como cuando tiras la leña al fuego. Yo grito con todo el aire que tengo en el cuerpo, pero ella se va y hace como que no me oye, por ella podría morirme. Y sé lo que piensa: “Esta zorra, si la hubiesen matado, habrían hecho bien, así aprendía a estar con los hombres antes de casarse”. No lo dice con palabras, pero lo dice con los ojos. Si por ella fuera, podría morirme. Y yo también querría morirme, por la vergüenza, por los dolores, por mi mala suerte. Hay un hombre vestido de blanco, creo que es médico, dice dice dice, pero yo no entiendo lo que dice. Y luego está siempre con esa enfermera al lado, “Corazón crudo”, y para “Corazón crudo” yo no existo. En la cama estoy intranquila, me ponga como me ponga me hago daño: bocabajo, bocarriba, por todas partes tengo heridas. ¿Cómo quieres dormir en estas condiciones? ¿Cómo se puede dormir con la barbilla pegada al pecho?

Un momento que me había calmado y “Corazón crudo” me lleva al baño. Dice que huelo tan mal que se le revuelve el estómago. Abre la ducha y miles de agujas me caen encima, agujas con más punta que las flechas. Flechas que entran dentro de mi carne, carne sin piel, carne viva, que solo San Sebastián me puede entender, solo él puede entender mi martirio. El agua levanta la piel, la carne, se lo lleva todo, toda mi vida hasta que no soy más que un montón de ceniza y sangre. Estoy muriendo de dolor, pero “Corazón crudo” aún no está contenta, aún no se va. Gira a mi alrededor como un cuervo negro preparado para lanzarse sobre su víctima. Hace un

gesto de disgusto con la boca. ¿No le gusta la carne asada? ¿O es que no está en su punto? Pero luego abre la boca, ese pico grande y largo y al final se me traga.

De repente todo se hace oscuro, todo todo todo oscuro. No oigo nada. Solo una paz tan grande que después de tanto sufrimiento ¿quién se esperaba una paz así? Y no era solo la paz, era todo, como el sueño más bonito de mi vida. Me daban de comer sin tener que cocinar, me daban de beber sin tener que ir a por agua a la fuente. Dormía siempre en la paz de los ángeles. Nadie me gritaba. Solo decían: “come, bebe, duerme, descansa”. Seguro que estaba en el paraíso. Y si había ido al paraíso era porque había sido buena. Entonces no había hecho esas cosas malas que decían ellos, que si no, no me habrían dejado entrar en el paraíso, que el paraíso no es San Severino o Castrovillari, no es que pasas la montaña y llegas al paraíso, con los ángeles, que su profesión es ser ángeles, porque hacían lo que tenían que hacer, que con Jesús no te puedes esconder, con Jesús no te puedes equivocar. Y el ángel que me cuidaba, él también sabía que nadie se podía equivocar.

Que este ángel que estaba cuidándome tenía la misma cara que la tía Estrella, pero igual igual. Y yo se lo decía siempre al ángel:

“Tú tienes la misma cara que mi tía Estrella, una tía mía que se llama Estrella como las estrellas que están en el cielo, tú tienes la misma cara, exactamente igual”.

Y un día que el ángel no podía más me dijo que él no tenía la misma cara de la tía Estrella, sino que era ella, la tía Estrella, y el lugar en el que estaba no era el paraíso que yo creía, sino un establo en Gaddèfuri, sobre la ladera, sin luz ni nada, que cuando se hacía de noche solo oías a los lobos. Eso me dijo mi tía Estrella, de repente, que por poco no me muero del susto, que lo podía haber dicho poco a poco, podía haber hecho que me acostumbrara a la situación poco a poco... Pero era el único sitio al que me pudo llevar, porque su marido no quiso que me quedara en casa, y estaba siempre echándole en cara “¿Qué quieres hacer? ¿Por qué tienes que meterte en medio?”. Entonces la abracé, más contenta que en mi vida, porque ella, la tía Estrella, para mí, era como un ángel en la tierra, que la quería yo muchísimo a la tía Estrella, a mi querida tía que se llamaba Estrella como las estrellas que están en el cielo.

Luego, la tía Estrella me lo contó todo. Me contó que desde que se hizo la oscuridad, ella había estado siempre conmigo, no me había dejado ni un momento, desde que se hacía de día hasta que se hacía de noche. Por la mañana se presentaba en el hospital y me lo hacía todo todo todo, que yo no podía hacer nada nada nada, no me podía esforzar nada nada nada.

Y después de tres meses en el hospital, la tía Estrella me llevó al establo, que su marido no había querido que me quedara con ellos en la casa, que le decía siempre: “¿Qué quieres hacer? ¿Por qué tienes que meterte en medio?”. Y para evitar historias, la tía Estrella me llevó al establo. Por la mañana se presentaba en el establo y me lo hacía todo todo todo porque yo no podía hacer nada nada nada, no podía esforzarme nada nada nada. Ella lo preparaba todo en casa y después venía aquí. Y me traía muchas cosas de comer. Sabía el tipo de pasta que me gustaba y cuando podía me lo hacía. Y me lo hacía a menudo la pobre, está claro que lo hacía como podía, lo hacía como Dios quería. Así, a veces hacía pasta con ajo y aceite, otra con habas, pocas veces con carne, lo hacía como podía la pobre, que tampoco era normal toda la pasta que yo quería comer, que la quería porque estaba embarazada y así llegó el noveno mes de embarazo.

Y como estaba en el establo, di a luz en el establo, porque ahí había paja, había heno, había de todo. Y la tía Estrella trajo hasta la partera. Y para no estar solas solas, cuatro gatos para hacernos compañía, la tía Estrella trajo hasta un cerdo gordo gordo y un perro de caza delgado como un espárrago. A través de la puerta veía un cielo luminoso que parecía que lo hubieran encendido de tanta luz que había esa noche. Parecían tan cercanas, la luna, las estrellas, que parecía que quisieran ver de cerca lo que estaba pasando. De repente, el perro de caza me mira

como cuando ve un pájaro y espera tenso tenso el disparo del cazador. Y de repente un cuchillo en mi vientre, un cuchillo afilado corta toda mi persona. ¿Quién ha entrado a traición y me ha dado una puñalada en el vientre? Si el destino se ensañara de nuevo conmigo, esta vez espero que termine el trabajo.

La partera aparta rápidamente la sábana, se dobla, me toca aquí en medio, me toca, me toca hasta que se pone de pie con una cosita en las manos que grita. Es muy pequeño mi hijo, es muy pequeño con la luz de la noche, ¿cómo se puede defender tan pequeño con todos los lobos que hay ahí fuera?

“Está bien, Pasqualina”, dice la partera, “está sano como un ... ¿Cómo quieres llamarlo?”.

¿Cómo quería llamarlo yo? que me sentía como Dios había querido.

“Dinos el nombre, Pasqualina”, insistía la partera, “dinos el nombre, el primero que te venga a la cabeza”.

“Pues si tengo que decir un nombre”, dije yo, “me viene... Saverio”, dije, “Saverio, como aquel buen chico, el del tío Ignazio que se fue a Alemania y ha hecho fortuna”.

“Entonces lo llamaremos Saverio”, dijo la partera, “Saverio, como aquel buen chico del tío Ignazio que se fue a Alemania e hizo fortuna”.

Pero me sentía tan aturdida, por los dolores que me comían las carnes, que me parecía todo un sueño... No sabía si estaba despierta o si estaba dormida, no sabía si realmente estaba viendo a Saverio o si lo veía en sueños. Incluso al cerdo más gordo que gordo, no sabía si lo veía de verdad o si a él también lo veía en sueños, porque el cerdo parecía que le estaba hablando a mi Saverio y, a la vez, mi Saverio parecía que le estaba escuchando. A saber qué le quería decir aquel cerdo a mi hijo al verlo tan deteriorado, que parecía que estaba más preocupado que un ser humano. Parecía decirle: “De ti me preocupo yo, me preocupo yo de darte de comer. Me ocupo yo, por muchas veces que me necesites. Y si yo solo no soy capaz, está mi hijo, que nosotros somos una familia de siete generaciones, ¿sabes? Somos tantos que no importa si un año muere uno y al siguiente muere otro, como nos sucede a nosotros en estos tiempos”. “Y luego, cada uno tiene sus propias desgracias”, decía el cerdo, “y nosotros tenemos esta desgracia de morir todos los años siempre en el mismo periodo. Y yo se lo digo siempre a mis hijos: estos días desgraciados, entre diciembre y enero, no salgáis de casa, quedaos en casa encerrados, no salgáis fuera por ninguna razón. Pero, en realidad, el año que se quedaron en casa encerrados, murieron también encerrados en casa, o quizás murieron justo porque se quedaron encerrados en casa, ¿tú lo sabes?” Que luego, decía siempre el cerdo, “es bastante curioso que muramos siempre en el mismo periodo del año, es curioso el hecho de que muramos justo en el periodo de Navidad cuando nace Jesús, ¿no es curioso lo de que él nazca y nosotros muramos? Oye ¿cómo es que ahora has nacido tú? Que has nacido el mismo día que nació Jesús, que es justo el mismo día este, igual igual. Y justo en el mismo establo, que es igual este establo, igualito igualito”.

Y yo se lo decía esto siempre a la gente “¿Vosotros sabéis lo de mi hijo?”, les decía, “¿Vosotros sabéis lo de mi hijo, mi Saverio, nació el mismo día que Jesús, justo el mismo día ¿eh?, igualito igualito. Porque mi Saverio no nació un día cualquiera, un día como todos los demás, mi Saverio nació el mismo día que Jesús, el santo más importante que existe. Que con todo el respeto hacia San Egidio, San Antonio... que ellos también son santos importantes, santos muy muy importantes, pero nunca como Jesús que nació el mismo día que mi Saverio”. Y este es mi Saverio y este es su nacimiento.

Que ahora mi Saverio se ha hecho mayor, se ha convertido en un joven alto alto alto, que me cuesta hasta mirarlo de lo alto que es, que desde entonces yo me quedé con la cabeza agachada, desde aquel momento en el que me desmayé delante de la fuente, desde entonces yo me quedé

con la barbilla pegada al pecho. Que luego dicen que no es verdad que el destino lo decide todo y el mío ha sido el de caminar con la cabeza agachada para contar las piedras del suelo.

Traducción de María Antonia Blat Mir