

CONCLUSIONE

La leggerezza, che tanta parte ha nella scelta esistenziale del *Barone rampante*, è uno dei valori che Calvino sceglie come retaggio culturale per i lettori del nuovo millennio. I riferimenti ideali al «salto» di Cosimo Piovasco sugli alberi sono davvero tanti nella lezione sulla leggerezza con cui si aprono le *Lezioni americane*. E tante sono le ipotesi ermeneutiche di questa scelta di una «leggerezza della pensosità» che lo scrittore propone ai suoi lettori. Una delle immagini chiave è quella del mitologico Perseo che riesce a guardare in faccia la mostruosità del reale sollevandosi in volo e cambiando la prospettiva della sua visione grazie all'adozione di uno sguardo obliquo sulle cose. È la visione straniata di Cosimo sul reale, il brechtiano «sguardo pendolare» che il barone insegna ai propri lettori-spettatori ad usare con il proprio esempio di vita. Come afferma Calvino, il volo di Perseo non prospetta «fughe nel sogno o nell'irrazionale» ma gli fornisce un modello di comportamento alternativo per affrontare la pesantezza, l'opacità e la mostruosità del mondo: «Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica» (Calvino 1995: 635).

Si può dire che questo sia proprio il metodo da me adottato nel presente saggio dove guardo al percorso narrativo di alcuni scrittori italiani del Novecento spostandomi con un salto interdisciplinare nella dimensione teatrale che questi autori hanno esplorato per riuscire a guardare la «testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare» (Calvino 1995: 635).

Dunque, il teatro è utilizzato (da me come dagli autori che ho passato in rassegna), come specola di osservazione per mettere a fuoco il reale ed esprimerne la complessità. Da questo punto di vista, il teatro svolge allora lo stesso ruolo che, a detta di Calvino, il comico e l'umorismo rivestono nell'immaginazione di uno scrittore. Questa identificazione tra funzione del teatro e funzione del comico (calvinianamente inteso come contenitore di umorismo, ironia e comico *tout court*) viene ipotizzata ancora una volta nella lezione sulla «leggerezza» dove Calvino prende ad esempio, non a caso, il modello del teatro shakespeariano per postulare questa equazione. Calvino dice infatti che non è pura coincidenza se nell'opera di Shakespeare si possa trovare un ampio repertorio di emblemi per la tematica della leggerezza in virtù di «quella speciale modulazione lirica ed esistenziale

che permette di contemplare il proprio dramma dal di fuori e dissolverlo in malinconia e ironia» (Calvino 1995: 646).

Il teatro garantisce distacco e contemplazione della vita e di se stessi da un'ottica «altra» così come l'umorismo che permette allo scrittore di «uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio» (Calvino 1995: 197).

Il teatro pirandelliano, teatro fondato sull'umorismo e sul relativismo, è un perfetto esempio di questa identificazione tra interrogazione e *humour*, contemplazione a distanza ed impegno:

Nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario* (Pirandello 2006: 910-911).

Dunque, afferma ancora Pirandello, «l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione» (Pirandello 2006: 919). E questo «sdoppiamento», questo «straniamento» che occorre per intervento della riflessione nella fruizione del fatto reale ed estetico e nel processo mitopoietico, è in sostanza il principio che informa il «non così – ma così» brechtiano, la sosta della riflessione che ostacola il principio di immedesimazione dell'attore e dello spettatore nell'esperienza estetica.

Il teatro brechtiano, come ho già notato varie volte, costituisce il modello epistemologico per eccellenza di questo atteggiamento gnoseologico improntato all'apertura, all'interrogazione, alla sospensione: l'atteggiamento del nuovo intellettuale impegnato che Calvino vuole esemplificare con l'allegoria di Cosimo sugli alberi.

Ed è ancora su questa simbologia del salto che vorrei portare l'attenzione facendo riferimento ad un'altra immagine evocata dalle *Lezioni americane*, quella di Guido Cavalcanti nella nona novella della sesta giornata del *Decameron*. Il poeta non si mescola alle allegre brigate dei coetanei fiorentini e si tiene in disparte, o viene tenuto in disparte, «perchè la sua misteriosa filosofia era sospettata d'empietà» (Calvino 1995: 639). Seguito un giorno da questi giovani al cimitero, Guido viene rimproverato e deriso per la sua professione di ateismo (ma in realtà per la sua diversità). Il poeta si libera dall'insidioso assedio della brigata con una battuta di spirito e, soprattutto, con un famoso «salto»: «e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò» (Boccaccio 2011: 757).

Nell'interpretare questo episodio, Calvino non fa mistero del fatto che l'immagine del «salto» conta più di qualsiasi discorso linguistico per evocare la possibilità di un diverso approccio al reale: «Se volessi scegliere un

simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza [...] (Calvino 1995: 639).

La leggerezza calviniana, in un certo senso, elude il confronto e pare il contrario dell'impegno ma in realtà la sospensione, principio brechtiano, è il metodo più proficuo di impegno perché genera interrogativi, crea orizzonti d'attesa, estrae con forza maieutica il pensiero di chi assiste al salto.

Non pare casuale che Pasolini chiami in causa proprio questo principio della sospensione – esemplificato brechtianamente da Calvino nella scelta esistenziale di Cosimo – per spiegare la propria adesione al metodo brechtiano attraverso il filtro dell'interpretazione di Barthes. Nel saggio *La fine dell'avanguardia*, Pasolini si propone di porre «delle domande in opere anfibologiche, ambigue, a canone “sospeso” [...]: ma niente affatto, in questo, disimpegnate, anzi!» (Pasolini 1999a: 1425), e avanzando anche una nuova definizione di impegno: «”Sospendere il senso”: ecco una stupenda epigrafe per quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell'impegno, del mandato dello scrittore» (Pasolini 1999a: 1422-1423).

In entrambi i casi, quello di Calvino e di Pasolini, ciò che la sospensione cerca di congiurare è quella che Vittorini definirebbe una cultura «non-autoritaria» che non si fa portavoce di una verità o di un senso pre-costituiti ma cerca invece di rispecchiare i molteplici punti di vista del reale, la sua struttura dialogica o interrogativa.

Ricorderemo che Vittorini, parlando di Brecht, e poi estendendo il suo discorso a tutto il teatro, aveva affermato il primato della forma teatrale come forma d'arte «che non poneva problemi di “io” creatore o testimoniale» (Vittorini 1967: 61) e che contiene «*uno spirito di oggettività* che non impone una verità rivelata – ma che lascia campo alla verità oggettiva di rivelarsi» (Vittorini 1967: 192). Il rivelarsi della verità oggettiva nella forma drammatica è reso possibile dall'assenza del narratore, l'«Io epico», e dalla struttura dialogica, la forma-conversazione del dramma.

Insomma, il teatro, mettendo tra parentesi – o «in sospeso» – la soggettività dell'autore, consente alla realtà di narrarsi attraverso il dialogo e allo scrittore di esprimere in questa forma dialogica e interrogativa un nuovo tipo di impegno.

Ecco la ragione e il senso di questa appropriazione delle tecniche e dei modelli drammaturgici da parte degli scrittori da me presi in considerazione in questo saggio. Il realismo teatrale, categoria ermeneutica che ho utilizzato di volta in volta per descrivere la sperimentazione con il modello shakespeariano e wilderiano in Vittorini, la teatralità e performatività di genere del discorso libero indiretto in Pasolini e la traduzione narrativa del modello brechtiano in Calvino, è proprio da intendersi in senso letterale, come un nuovo approccio alla tradizione realistica prendendo in prestito strumenti della tradizione teatrale.

Ciò non toglie che il teatro sia stato poi utilizzato, prima durante e dopo il periodo e gli autori da me presi in considerazione, come repertorio di

temi, fonte di ispirazione, terreno di confronto, con motivazioni e finalità diverse da quelle che confluiscono nel «realismo teatrale».

Prendiamo ad esempio il caso di Beckett, che nella stesura originaria del mio progetto di ricerca doveva essere uno degli autori-chiave per comprendere il processo di revitalizzazione della forma narrativa attraverso l'adozione di tecniche e metodologie espressive di stampo teatrale. L'impatto che Beckett ha avuto, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta su autori come Calvino e Fortini ma anche e soprattutto sulla sperimentazione neoavanguardista del Gruppo '63, può essere accolto senza dubbio nell'alveo di una tradizione plurilinguista ed espressionista ma si fa rientrare a fatica nell'ambito di un realismo di tipo impegnato. Ricordiamo che ancora Pasolini, nel saggio *La fine dell'avanguardia*, si opponeva all'accusa di contenutismo rivoltagli dalla Neo-avanguardia, affermando la necessità e l'esistenza di nuovi contenuti cui egli stesso si sforzerà di dar voce con una varietà di mezzi espressivi e tecniche della comunicazione, dal cinema al teatro, dalla saggistica alla poesia. E il teatro e la prosa-teatro di Beckett venivano impugnati dal Gruppo '63 soprattutto come garanti e modelli di una sperimentazione formale che giunge ai confini del senso mediante uno stile che ha «il suo principio attivo nell'*i-perdeterminazione*, cioè nell'assunzione consapevole di molteplici materiali storici e culturali dati e nella loro *trasvalutazione* in forma, per lo più, degradata» (Alfano *et al* 2006: 14).

Ma una funzione Beckett nella narrativa italiana senza dubbio esiste e sarebbe proficuo cercare di allacciare il discorso sulla ricezione del modello beckettiano nella narrativa italiana degli anni Sessanta-Settanta a quello sul «realismo teatrale» da me individuato nell'arco della prima metà del Novecento. Terreno ideale per la verifica di questo discorso potrebbe essere ancora una volta la prosa di Calvino che certamente assimila il modello beckettiano nelle *Cosmicomiche* dove il protagonista Qfwfq osserva non più soltanto il mondo di Ombrosa ma l'intero universo da un'ottica altra, brechtianamente sospesa e straniata, ed irrompe sulla scena narrativa con un monologo *in medias res* che sembra emulare il monologo beckettiano sullo stile di *Krapp's Last Tape*.

Anche nel caso di Calvino, tuttavia, l'adesione a Beckett si presenta come un cammino lastricato di slanci e pentimenti, se è vero che proprio con un omaggio a Beckett si conclude la lezione incompiuta dal titolo *Cominciare e finire* che doveva aprire il ciclo delle *Lezioni americane*, e però nella citazione calviniana – che attesta l'importanza del retaggio beckettiano sulla storia della letteratura – si insinua un refuso, una svista nella trascrizione del testo di Beckett che è forse l'attestazione di un inconscio rifiuto.

Alla fine della sua prima lezione, insomma, Calvino cita il finale di *Ohio Impromptu* e ne travisa il testo:

Due vecchi identici con lunghi capelli bianchi, vestiti con lunghi mantelli neri, siedono a una tavola. Uno ha in mano un logoro libro e legge. L'altro ascolta, tace e talvolta lo interrompe con un ticchettio delle

nocche sul tavolo. «Little is left to tell» [Poco resta da dire], e racconta una storia di lutto e solitudine e d'un uomo che dev'essere l'uomo che ascolta quella storia fino all'arrivo dell'uomo che legge e rilegge quella storia, letta e riletta chissà quante volte fino alla frase finale: «Little is left to tell», ma sempre ancora qualcosa forse resta da dire in attesa di quella frase. Forse per la prima volta al mondo c'è un autore che racconta l'esaurirsi di tutte le storie. Ma per esaurite che siano, per poco che sia rimasto da raccontare, si continua a raccontare ancora (Calvino 1995: 752-753)

Per i conoscitori di Beckett la «svista» calviniana è ovvia: l'ultima frase pronunciata dal vecchio non è *Little is left to tell*, bensì *Nothing is left to tell*. Ma Calvino «che pure a Beckett s'è col tempo “convertito”, pare qui tornare istintivamente alla riserva ideologica dei tempi della *Sfida al labirinto* [...] E allora *riscrive* Beckett: per aprire, in quella che gli appare una muraglia senza vie d'uscita, una falla, un anello che non tiene» (Alfano *et al* 2006: 19).

Non dimentichiamo poi che dietro il modello beckettiano c'è il modello dantesco¹, «architexte» di teatralità narrativa che abbiamo visto operante nel plurilinguismo narrativo di Pasolini e che certamente funziona come sottotesto nell'architettura testuale di *Conversazione in Sicilia* e di tanti altri testi del Novecento narrativo, tanto che – come hanno evidenziato recentemente Gragnolati, Camilletti e Lampart – Dante diventa l'oggetto nel quale i contemporanei continuano a rispecchiare la propria immagine metamorfizzata nel tentativo di comprendere meglio se stessi².

E se è da considerarsi relativamente recente la lettura critica del poema dantesco come oggetto drammatico non soltanto in senso metaforico ma più specificamente teatrale e performativo, in considerazione della sua «apertura costante al destinatario» e delle omologie «con l'universo di oralità, performatività e musica caratterizzanti la letteratura medievale» (De Ventura 2007: 5), è pur vero che la percezione dell'energia e della tensione drammatica presente nei dialoghi della *Commedia* e nell'impianto strut-

¹ Vasta è la letteratura su Dante e Beckett. Tra i recenti contributi, ricorderemo almeno la finissima analisi intertestuale di *Endgame* nel quale Salvadori Lonergan individua puntuali ed inquietanti echi dell'inferno dantesco (Salvadori Lonergan 2003: 71-84).

² «The *object* Dante, intended as a constellation in which the tensions of the medieval world are intricately and productively mirrored, can therefore be used – precisely because of its power – to reassess and rethink the manifold tensions of the present, its self-definition as well as its notions of subjectivity and multiplicity, of desire, politics and society. Hence, *Metamorphosing Dante* is an attempt to show how the constant, if often unexpected, return to Dante in the twentieth century and in the first decade of the twenty-first can be interpreted as a sign of Dante's ability to help the contemporary world understand itself» (Fortuna *et al* 2011: 11). C'è però da dire che quest'idea di un Dante metamorfizzato non è nuova ed è alla base infatti della preziosa raccolta di saggi del 2005 (Haywood 2005).

turale del poema è un aspetto evidenziato già a partire dal Cinquecento³. Sarebbe dunque auspicabile una ri-lettura del poema dantesco non tanto per isolarne gli elementi di teatralità – ricerca già parzialmente intrapresa da De Ventura – quanto per individuare in che modo la drammaticità che si sprigiona dal linguaggio mimetico del parlato e dalla struttura dialogica del poema venga metamorfizzata e tradotta nel realismo teatrale degli scrittori che a Dante si ispirano dall'Ottocento in poi.

Se alle origini della narrativa italiana c'è questo archetipo dantesco di *epos* drammatico che funziona da modello di oralità e plurilinguismo per l'altro archetipo ufficiale della narrativa italiana – e non solo italiana – che è il *Decameron* del Boccaccio, il discorso della scrittura narrativa come spazio di negoziazione e di intersezione tra modelli di oralità, performatività e cultura scritta diventa importante per la ricostruzione pre-romanzesca del dialogo fra teatro e narrativa. Come afferma Alfano:

Se, insomma, l'avvento del libro tipografico sancisce il passaggio definitivo dall'oralità alla scrittura, resta il fatto che tale passaggio è lento e non rigorosamente progressivo, e che a lungo restano attive forme ibride che si pongono come a cavallo tra queste due diverse culture (Alfano 2006: 12).

Uno dei segni macroscopici di questa transizione lenta fra cultura orale e cultura scritta sarebbe da riconoscere nell'uso della cornice narrativa che nel *Decameron* diventa espediente per incorporare l'uso tradizionale del cantastorie che narra il patrimonio di racconti orali della tradizione ad una brigata di ascoltatori e, nello stesso tempo, assolve il ruolo di suggellare il carattere chiuso e concluso della narrazione scritta perchè mantiene con il suo meccanismo a tenuta stagna «l'ordine dell'intrattenimento che garantisce l'ordine del libro» (Alfano 2006: 20).

Ebbene, questo spazio della cornice è, ancora a detta di Calvino, non solo il luogo di transizione tra oralità e scrittura ma il tessuto connettivo tra dramma antico e narrazione moderna: «La cornice come la scena del teatro classico deve restare generica, immagine dello spazio ideale in cui prendono corpo le storie» (Calvino 1995: 744).

La vaghezza ed indeterminatezza della cornice boccacciana, con la convenzionalità e scarsa caratterizzazione dei narratori, assolverebbe dunque ad una funzione di liminalità e ritualità, facilitando il passaggio da «mondo non-scritto» a «mondo scritto», da mondo dell'oralità e della fisicità a mondo bi-dimensionale della convenzione narrativa.

È nota la predilezione calviniana per l'espediente narrativo della cornice. Meno nota, o meno studiata, è questa associazione tra la cornice e

³ Come nota ancora De Ventura, già Giovan Batista Gelli nel 1562 evidenziava la «forza» e l'«energia» della rappresentazione dantesca contro «l'imperante giudizio limitativo della dogmatica bembiana» (De Ventura 2007: 2-3).

la «scena fissa» del teatro antico, «luogo ideale in cui tutte le tragedie così come tutte le commedie possono svolgersi. Un luogo della mente, fuori dello spazio e del tempo, ma tale da identificarsi con i luoghi ed i tempi d'ogni azione drammatica» (Calvino 1995: 736). Ed è in conclusione proprio sulla mappatura della cornice come meccanismo di teatralità che mi auguro possa appuntarsi l'interesse di chi voglia esplorare, da un punto di vista semiotico, i territori di confine fra teatro e narrazione nella letteratura moderna e contemporanea.

Questo lavoro è cominciato cinque anni fa con un'idea che si è staccata dalla mia tesi di dottorato su Italo Calvino ed ha preso forma sempre più definita fino a diventare un vero e proprio progetto di ricerca grazie ai consigli di Zygmunt Barański, al cui magistero sono stata debitrice negli anni di formazione e il cui lavoro filologico ed esegetico continua ad ispirare il mio percorso di ricerca e la mia impostazione critica. Fu proprio grazie all'incoraggiamento di Zygmunt, che chiosò minutamente il mio progetto, se riuscii a superare il trauma delle decine di documenti traduzioni e lettere da preparare, ed inoltrai infine la mia domanda di post-dottorato all'Irish Research Council for the Humanities and Social Sciences.

La mia sincera gratitudine va a Cormac Ó Cuilleainín e Roberto Bertoni che offrirono generosamente una "casa" al mio lavoro di ricerca prima ancora che il finanziamento del progetto da parte dell'IRCHSS fosse confermato. A Cormac in particolare sono legata da un debito profondo di gratitudine per il suo costante supporto, la sua presenza discreta ed attenta, i preziosi consigli che lasciano tracce durature sul mio percorso professionale. In Roberto ho trovato poi un mentore solerte ed un amico con il quale ho condiviso ore di piacevole conversazione che hanno segnato profondamente le mie analisi critiche.

Al mio intelligente e zelante editor, Joseph Francese, che mi ha portato per mano lungo il cammino a tratti impervio della revisione editoriale, vorrei dire che lavorare insieme è stata un'esperienza formidabile e non finirò mai di ammirare la sua efficienza, la sua competenza e il suo umorismo.

Approfitto di quest'occasione per ringraziare altri colleghi, studiosi e amici che in vario modo mi hanno appoggiato nella progettazione e realizzazione di questo libro: Guido Bonsaver, Corinna Salvadori Lonergan, Robert Gordon, Maria Tirelli e John Shiels, Angela Tangianu, Gabriella Grassi, Derek Duncan (per un suo prezioso consiglio bibliografico) ed Emma Del Vecchio, incomparabile madre ed artista.

Ma è a tutta la mia famiglia, e soprattutto a Paul, che devo l'incoraggiamento, l'instancabile supporto, la speranza e il calore di un affetto incondizionato. È per loro – Paul, Nina, Dylan e Seánpaolo – che questo libro è stato scritto.