



Il sapore del Messico e altre cose. Italo Calvino e le letterature iberiche

Luigi Marfè

Se “nella realtà si trova sempre un sottile, impalpabile, talora contraddittorio rapporto tra nome e persona, cosicché uno è sempre quel che è più il nome che ha”,^[1] Santiago racchiude assieme la melanconia dell’origine e l’elezione di un destino. Quando nel 1944 diviene partigiano, Calvino decide infatti il nome di battaglia in omaggio del sobborgo de La Habana dove è nato nel 1923 e – ancora non lo sa – si sposerà nel 1964. L’esperienza della Resistenza è indicata dallo scrittore come decisiva per la propria identità; il ruolo nella sua scrittura del bagaglio di storie accumulato durante la guerra è stato del resto già valutato a fondo.^[2] Questo articolo intende soffermarsi invece sul rapporto dello scrittore con le letterature iberiche, lasciato dalla critica sempre in secondo piano rispetto agli intertesti francese ed anglo-americano.^[3]

Nella doppia veste di lingua d’uso e di inventario di forme per un lavoro sotterraneo di ricreazione poetica, il legame di Calvino col *castellano* è assai profondo. In primo luogo, l’articolo descrive il *corpus* di testi scritti da Calvino in *castellano*; l’imbarazzo con cui lo scrittore afferma talvolta di non padroneggiarne a sufficienza i modi e le strutture è infatti la solita *excusatio* maliziosa.^[4] La seconda sezione si sofferma invece sulle prose messicane, allorché Calvino intercala all’italiano la lingua del posto con una chiave poetica che ne fa il grimaldello della poesia. L’ultima sezione prende in esame l’attività editoriale di Calvino che riguarda le letterature iberiche, tracciando una mappa delle affinità più patenti e delle insofferenze malcelate.^[5]

Un cubano llamado Calvino

Le vicende biografiche che legano Calvino all’America latina sono note: la nascita a Santiago de Las Vegas, il matrimonio con la traduttrice argentina Esther Singer, i viaggi a Cuba (1964), in Messico (1964 e 1976) e in Argentina (1984). Calvino rientra in Italia a tre anni, ma ricorda come nel *pastiche* linguistico del padre entrasse anche la lingua di paesi presso cui questi lavorò tra il 1909 e il 1925.^[6]

Rilevante per la scrittura è soprattutto il viaggio del 1976 in Messico, che segna una traccia profonda nell’immaginario dello scrittore e torna come mito prediletto in *Palomar*, in tre *reportages* di *Collezione di sabbia* e nel racconto di *Sotto il sole giaguaro* sul gusto. Proprio al Messico si riferisce l’unica delle lettere in *castellano* che Luca Baranelli include nella raccolta di *Lettere 1940-1985*; scrivendo a Fernando Benítez il 5 febbraio 1976, Calvino spiega le ragioni del viaggio – “una rara ocasión se nos presenta. La televisión mexicana [...] me invita para una emisión y me paga el viaje a mí y a mi

esposa, y cinco días a México con coche y chofer. Es para una mesa redonda (sobre Science Fiction, y no sé porqué soy a ser invitado, pero lo preguntaré después) que se graba el 17 de Marzo” – e i propositi della vacanza: “tenemos muchas ganas de verte y confiamos en ti [para] que nos propongas un programa ideal para ver el máximo de azteca, de tolteca, de teotihaca y hasta de maya, y de colonial también y además de viviente en el poco tiempo y con la poca plata que tenemos.”^[7]

Il viaggio a Cuba era coinciso invece con il matrimonio. Nelle lettere, Calvino lo definisce tanto vivace e colorato da non poter essere descritto se non attraverso la composizione di una commedia shakespeariana.^[8] Di ritorno in Italia, lo scrittore ha lasciato traccia di sé in cinque interviste; l’interlocutore privilegiato è Raul Palazuelos, con cui discorre del ruolo delle polarità nella sua scrittura e, in occasione del concorso letterario per la «Casa de las Américas», della situazione letteraria centroamericana. Non manca un riferimento gustoso alla narrativa italiana; Domenico Scarpa ricorda come, interrogato sullo scrittore italiano più bravo del momento, Calvino risponda: “es un loco completo che se llama Lucio Mastronardi. Un verdadero loco, a quien dos por tres hay que entrenar en el manicomio de su pueblo, Viggevano [sic]. El es un fabricante de zapatos. Se ha transformado en el Balzac de los zapateros.”^[9]

Tra i sottogeneri della scrittura critica, l’intervista riveste in Calvino una rilevanza addirittura ossessiva. Lo scrittore rammenta con frequenza la natura orale del suo discorso: “le pagine di riflessione,” – si legge nell’auto-recensione a *Una pietra sopra*, – “non riesco mai a vederle come definitive e staccate da me: partecipano della natura fluida del discorso parlato, sono sottoposte alla perplessità del ragionamento, alle sospensioni del giudizio, e quasi direi agli accidenti fonetici.”^[10] Ogni intervista è un saggio mascherato; Calvino usava scrivere sia le domande sia le risposte: nelle repliche sui quotidiani, talvolta lo stesso pezzo appare firmato ora da un giornalista ora da un altro, smascherandosi come auto-colloquio. Il talento nella gestione della propria immagine trova nell’intervista lo strumento più adatto per celare o mistificare l’identità cangiante e multiforme di un sé che avrebbe voluto scrivere i propri libri sotto pseudonimo. Oppure sparire nell’imposta di finestra attraverso cui il mondo guarda il mondo, secondo quanto è scritto nel diario di Silas Flannery in *Se una notte d’inverno un viaggiatore*: “come scriverei meglio se non ci fossi!”^[11]

A proposito del viaggio a Cuba, Scarpa parla di numerose interviste, conferenze ed incontri, di cui resta un’unica traccia nel ricordo commosso di un colloquio con Ernesto Che Guevara, pubblicato in occasione della morte di questi: *Todo lo que trate de escribir*.^[12] Le interviste cubane mancano di qualsiasi edizione in volume; la prima, concessa secondo Giorgio Bertone a Gonzalez Manet per «El Mundo» è addirittura dimenticata nella pur accuratissima *Bibliografia completa degli scritti di Italo Calvino* approntata da Baranelli.^[13] Una sesta intervista è concessa alla rivista uruguayana «Marcha»; in una lettera del 9 giugno 1964, Calvino scrive allo scrittore e critico letterario Angel Rama, ricordando le circostanze improvvisate dell’intervista – trascritta su una tovaglia dell’albergo Habana Libre – e lodando la riuscita dell’articolo. Se l’esortazione ad inviargli altri numeri della rivista e la disponibilità a rilasciare ulteriori interviste saranno colte da Rama resta invece un mistero.^[14]

In altre occasioni, Calvino concede ancora numerose interviste in area iberica. Un censimento completo appare disperante, ma Baranelli ne rammenta almeno sei sparse tra Venezuela, Argentina e Spagna. Pubblicata nel dicembre del 1962 sull’«Indice

Literario» di Caracas, una delle interviste è anteriore al viaggio a Cuba e resta la prima prova in *castellano* di Calvino. Durante la succitata «Feria del libro» bonaerense del 1984, una rivista argentina pubblica inoltre un'intervista in inglese.^[15]

A questo corpus di testi va aggiunto un saggio del 1985 sulla letteratura fantastica: *La literatura fantástica y las letras italianas*, che riprende una conferenza letta senza falsi timori nel settembre 1984 a Sevilla. Nell'usuale cortocircuito di associazioni che contraddistingue la sua scrittura critica, Calvino avanza l'ipotesi suggestiva che la vera matrice del fantastico italiano vada cercata nel romanzesco del Leopardi prosatore: l'islandese che se ne va solo in Africa, la luna che cade nel sogno di Alceta, la notte tra i cadaveri di Ruysch e quella sulla tolda di Colombo. Contro le prurigini morali dei romanzieri manzoniani, Calvino loda la freschezza di *Pinocchio* e descrive come, al passaggio dal XIX al XX secolo, il fantastico rinunci al meraviglioso fine a se stesso per divenire gioco filosofico. Nel dialogo tra il genovese dubitoso e il pio Gutierrez, del resto, c'era già il *festina lente* di *Lezioni americane*; i due esploratori esprimono la propria inesausta petizione di senso al mondo attraverso l'allegoria della navigazione e di una meta che non si lascia raggiungere - l'America, per l'appunto.^[16]

Appunti del taccuino messicano

Benché sparsi relitti lessicali abbondino in molti lavori, una cernita degli echi di *castellano* nella prosa di Calvino non è ancora stata fatta. Due esempi gustosi. Cesare Segre ricorda come il traduttore infedele di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Ermes Marana, rimandi alla voce *maraña*, inganno, con riferimento forse a Borges o al moro *mentiroso* di Cervantes. La carica semiologica di *Palomar* è invece nascosta già nel titolo. Nella consueta esegesi di se stesso, Calvino aggiunge alla traduzione letterale - piccionaia - due riferimenti che ne allargano il senso: l'omonimo osservatorio astronomico di Mount Palomar e l'associazione semantica con la voce che più gli somiglia in italiano: *palombaro*. Carlo Ossola rammenta però come in Argentina *palomar* sia anche un gioco di carte; la distanza tra il *Castello dei destini incrociati* e *Palomar* si misura nel passaggio dalla partita di gruppo al solitario.^[17]

I prestiti restano tuttavia occasionali; se la facilità nello scovare analogie tra l'italiano e il *castellano* dipende da un uso quotidiano e contaminato di entrambi, l'ibridazione lessicale è dettata soprattutto da ragioni ludiche. "Massimi effetti coi minimi mezzi",^[18] - si legge in *Lezioni americane*; l'ingresso mascherato di voci straniere consente a Calvino di ridestare la lingua letteraria dalla sciattezza e di allargarne il ventaglio di possibilità con una dispersione sintattica modesta. La scelta poetica è la stessa espressa nel 1965 nella polemica con Pasolini; insofferente all'uso di dialetti ormai "decaduti, stracchi, bolsi, corrotti",^[19] Calvino esplora le infinite combinazioni diastratiche e diafasiche dei più fertili italiani regionali. L'invettiva contro chi poggia la carica semantica della frase sull'aggettivo o l'apostolato in favore della laconicità si iscrivono nel medesimo progetto di italiano terso e concreto che sa essere ricco nella medietà, secondo la formula felice coniata da Pier Vincenzo Mengaldo.^[20]

Una ragione poetica più marcata spetta invece all'intertesto *castellano* degli scritti sul Messico. Il *reportage* di viaggio è il genere più esercitato e meno conosciuto di Calvino, dagli articoli su «l'Unità» dal Festival della gioventù di Praga del 1947 alle

prose sul culto zoroastriano nell'Iran alla vigilia della rivoluzione khomeinista. Sia nelle cartoline dall'America del 1960 sia negli articoli sul Giappone degli anni Settanta ed Ottanta, Calvino insiste sullo *shock* visivo del viaggio; riprendendo un tema caro al Benjamin del saggio sul *Narratore*, Calvino insiste sul *surplus* di conoscenza che si svela al viaggiatore attraverso l'esperienza del lontano. I modelli sono numerosi; gli scritti sul Messico hanno il loro precedente più autorevole in Emilio Cecchi.^[21]

Nel 1985, la ristampa di *Messico* dà a Calvino l'occasione per riflettere sull'influenza di Cecchi sulla propria scrittura. Nella prefazione al volume, l'immagine che Calvino sceglie per descriverne la prosa è la piccola menda che le donne *navajos* lasciano nella trama dei loro tessuti affinché l'anima non resti prigioniera dentro al lavoro. "Questa mi sembra una profonda lezione d'arte", - scrive Cecchi, - "vietarsi, deliberatamente, una perfezione troppo aritmetica e bloccata. Perché le linee dell'opera, saldandosi invisibilmente sopra se stesse, costituirebbero un labirinto senza via d'uscita; una cifra, un enigma di cui s'è persa la chiave. Per primo, s'irretirebbe nell'inganno lo spirito che ha creato l'inganno delle stoffe navajo." Calvino vi legge una poetica che contamina la critica col piccolo poema in prosa; il resoconto di viaggio diventa un "itinerario anche interiore" alla fine del quale "il viaggiatore deve ritrovarsi, poco o tanto, cambiato." In entrambe le esplorazioni, la scrittura assume un piglio interrogativo e dubitante; il saggista è l'archeologo del senso che fa esperienza di sé inoltrandosi nell'"alterità profonda dell'America."^[22]

In forma di taccuino del signor Palomar, nell'estate del 1976 Calvino scrive sul «Corriere della Sera» due articoli sul viaggio in Messico; mentre uno entrerà poi nel volume, l'altro, perduto ogni riferimento al protagonista, sarà riadattato per *Collezione di Sabbia*. Il Messico precolombiano era già in tre testi del 1974, tra cui l'intervista impossibile a *Montezuma*; nel 1985, invece, il gusto piccante della sua cucina movimenta *Sapore sapere*, racconto ricco di riflessioni gnoseologiche, ma anche inaspettata confessione sulla vita coniugale. Vediamo per ordine.^[23]

In visita tra i resti monumentali di Tula, il signor Palomar scopre che ogni figura si presenta come un rebus da decifrare: "nell'archeologia messicana ogni statua, ogni oggetto, ogni dettaglio di bassorilievo significa qualcosa che significa qualcosa che a sua volta significa qualcosa." Per fortuna, l'amico che lo accompagna "si sofferma su ogni pietra, la trasforma in racconto cosmico, in allegoria, in riflessione morale", colmandone di congetture l'ansia di senso. D'improvviso, però, una scolaresca rompe l'incanto. Contro la ricchezza di riferimenti dell'amico, al mostrare le figure scolpite, il maestro si limita a rammentare agli alunni "a che civiltà appartengono, a che secolo, in che pietra sono scolpite, poi conclude: «Non si sa cosa vogliono dire»". Dinanzi al Muro dei Serpenti, che nel fregio mostra i rettili a fauci aperte mentre divorano ciascuno un teschio umano, l'amico sbotta: "«Sì che si sa! È la continuità della vita e della morte, i serpenti sono la vita, i teschi sono la morte; la vita che è la vita perché porta con se la morte e la morte che è morte perché senza morte non c'è vita..." Ma Palomar si accorge che l'interpretazione apre più domande di quante ne risolva e "pensa che ogni traduzione richiede un'altra traduzione e così via."^[24]

La distanza tra i due modelli conoscitivi è segnata da un cambiamento nel codice linguistico. "No se sabe que quiere decir", - dice il maestro e il *castellano* diviene la marca per evidenziare il nodo epistemologico del racconto. La formula sbrigativa si va infatti rivelando a Calvino come un'impostazione scientifica da cui non derogare: "il rifiuto di comprendere di più di quello che queste pietre vogliono dire è forse il solo modo

possibile per dimostrare rispetto del loro segreto; tentare d'indovinare è presunzione, tradimento di quel vero significato perduto." D'improvviso, il Messico rimanda al discorso sui limiti del linguaggio di Wittgenstein, cui Calvino deve molto del suo immaginario, come ha dimostrato Mario Lavagetto. Se la fonte da cui attinge di solito è la produzione più tarda, qui l'intertesto è il silenzio sull'ineffabile del *Tractatus*: "una pietra, una figura, un segno, una parola che ci arrivano isolati dal loro contesto sono solo quella pietra, quella figura, quel segno o parola: possiamo tentare di definirli e descriverli in quanto tali, e basta; se oltre la faccia che presentano a noi essi anche hanno una faccia nascosta non è dato a noi saperlo." Come *Lezioni americane*, Palomar decide però di non essere così drastico; benché ogni traduzione ne richieda un'altra e così via, "sa che non potrebbe mai soffocare in sé il bisogno di tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, di tessere e ritessere una rete di analogie." [25]

Collezione di sabbia rimarca invece come la forma del tempo segua in Messico un ciclo differente dalle rivoluzioni della storia; "qui la natura, a lenti passi silenziosi, è intenta a mandare avanti un suo piano che non ha nulla a che fare con le proporzioni e dimensioni umane." L'albero del Tule appare "un mostro che cresce – si direbbe – senz'alcun piano": "nodi e ferite hanno continuato a dilatarsi proliferando gli uni in bitorzoli e concrezioni, protendendo le altre i loro margini lacerati, imponendo la loro singolarità come il sole attorno al quale s'irradiano le generazioni delle cellule." Nell'intreccio di rami e radici, la suggestione della geometria frattale non sa decidere dove finisca l'albero e dove cominci il cielo. Custode degli eventi di duemila anni, il midollo preme per uscire su una scorza ispessita "che rivela tutta la sua stanchezza di pelle decrepita e insieme l'eternità di ciò che ha raggiunto una condizione così poco vivente da non poter più morire." [26]

"Vuol dire che la trasmissione d'un senso s'assicura nella smoderatezza del manifestarsi, nella profusione dell'esprimere se stessi, nel buttar fuori, vada come vada?" Il segreto della vita dell'albero sembra la ridondanza; ripetendo in modulazioni sempre differenti le sue braccia, "l'albero si garantisce contro il continuo incombere d'accidenti mortali sulle singole sue parti, e così riesce a imporre e a perpetuare la sua struttura essenziale." La disponibilità della pianta a rimescolare la propria morfologia stordisce i ragionamenti razionali e conseguenti di Calvino; a stupire maggiormente è la persistenza cocciuta di un ordine che si costruisce in assenza di forma: "eppure il risultato, visto a distanza, è sempre ancora un albero." [27]

Il Messico diventa l'agone della lotta tra il mondo scritto e il mondo non scritto. Per un verso, l'albero del Tule rammenta come "le cose si ribellano al destino d'essere giustificate dalle parole, rifiutano quel ruolo passivo che il sistema dei segni vorrebbe imporre loro, riprendono il posto usurpato"; d'altra parte "da quando il linguaggio fa la sua comparsa nell'universo, l'universo assume il modo d'essere del linguaggio, e non può manifestarsi se non seguendone le regole." [28] Come in uno specchio, l'immagine dell'albero torna infatti nella chiesa di fronte; nei legami familiari dell'albero genealogico, la pittura barocca prova a ricondurre all'ordine il groviglio di rami: "si tratta di collegare un punto di partenza a un punto d'arrivo, entrambi sacri e necessari, attraverso un'esuberanza di forme di vita che comunque rispondono anch'esse a un disegno armonico, secondo l'intenzione della provvidenza divina o dell'arte umana che vuole rappresentarla." La distanza tra la pianta e il disegno è la

stessa che separa “il caso e il disegno, la probabilità e la determinazione, l’entropia e il senso della storia.”^[29]

>Il senso della storia era già al centro dell’intervista a *Montezuma*. Scritto nel 1974 per un programma radiofonico, il brano era destinato ad un progetto di *Dialoghi storici* sul modello delle *Operette* di Leopardi, per il quale Calvino compose tuttavia solo altri due pezzi, *L’uomo di Neanderthal* ed *Henry Ford*. Lo scrittore inverte la tradizione che vuole l’imperatore remissivo ed ingenuo; nella meditazione titubante del monarca si cela un inquirente metafisico che, come il Kubilai Khan de *Le città invisibili*, prova ad interpretare i segni di un essere misterioso. La differenza tra la civiltà azteca ed i *conquistadores* è colmata da Cortés avocando a sé tutto ciò che non comprende; nello spagnolo vive il pregiudizio storicista europeo, che vede il divenire attraverso le categorie dell’azione umana. Montezuma fa viceversa coincidere il comprendere col donare; davanti alla ressa di soldatucci sopra i gioielli che getta di mancia, persino in prigione l’imperatore si sente vincitore: incrollabilmente fiducioso nella necessità del tutto, ne attende la rivelazione con pazienza, ponendosi in ascolto.^[30]

Come compendio dei suoi primi anni di attività critica, Calvino aveva composto nel 1955 una conferenza che definiva con coraggio e ostinazione *Il midollo del leone* di una poetica dell’impegno, proponendo allo scrittore la linea del fuoco dell’attualità. La caduta delle illusioni è appena allontanata; già gli studi su Pasternak (1958) e, sul versante narrativo, *La giornata d’uno scrutatore* (1963) descrivono il divenire della storia lontano da ogni velleità dell’uomo. “Contorta e spinosa come un cactus” la storia si risolve in mera attesa del peggio, come pietra scalcinata sul burrone; nuovo Montezuma o, secondo il parere di Ossola, melanconico Marco Aurelio senza impero, Calvino non smette però di investigarne il senso: “gli uomini d’ogni tempo e d’ogni luogo s’affannano con un solo scopo: tenere insieme il mondo perché non si sfasci.” Il brivido del disordine cosmico vale per gli aztechi come per noi; qualora la ragione delle cose resti inattingibile, il male che ciascuna civiltà commette ogni giorno è compiuto senza riscatto: “perché se il senso del tuo mondo si perdeva,” – è la provocazione dell’intervistatore, – “allora anche le montagne di teschi accatastate negli ossari dei templi non avrebbero avuto più senso, e la pietra degli altari sarebbe diventata un banco di macellaio imbrattato di sangue umano innocente!” Ma Montezuma ribalta imperturbabile l’accusa: “così oggi guardi le tue carneficine, uomo bianco.”^[31]

L’ultimo dei racconti sul Messico è *Sapore Sapere*, il capitolo sul gusto del volume incompiuto su *I cinque sensi*, di cui sono rimasti *Un re in ascolto* e *Il naso, i nasi*. Nel gioco etimologico tra il valore gnoseologico e quello sensoriale del verbo latino *sapio*, Calvino svela un modo della conoscenza diverso da quello della vista, ma non meno ricco di sfumature saporose e inaspettate corrispondenze.^[32]

In viaggio con la moglie Olivia, il protagonista autobiografico asseconda la passione vorace della compagna per la cucina del Messico. Se i voti impongono la rinuncia ai piaceri dei sensi, la rivincita delle suore messicane è infatti in cucina; fin dal XVI secolo, al momento di entrare in convento, ciascuna nobildonna portava infatti con sé uno stuolo di domestiche – “*tenian sus criadas*” – pronte a sperimentare gli accostamenti e a modulare le sfumature dei sapori più arrischiati. La complicità sopita tra gli sposi rinviene nei denti un’intesa più profonda degli occhi e la visita delle rovine precolombiane si colma presto di suggestioni gustative. Durante le cerimonie sacre, dopo il sacrificio sull’altare che ne era dei cadaveri degli uccisi? Erano gettati agli “*zopilotes*” – è la prima risposta dell’amico che fa loro da guida; ma, dietro

l'insistenza di Olivia, nemmeno la ritrosia può celare il rituale macabro dei pasti tantalici. Poco si sa tuttavia della maniera di cucinare la carne umana: un condimento che miri a cancellare il sapore di ciò che non si può mangiare o piuttosto ad esaltarne il gusto? La curiosità di Olivia di nuovo non collima con l'abulia del marito; la cucina può dar sapore solo a ciò che già ne ha e, se lui è insipido e scipito, – lo accusa, – lei non può farci niente.

Poi la tavola riunisce di nuovo gli amanti. Nel nome della portata – vale a dire, nella classificazione dell'arte culinaria, che descrive le proprie invenzioni con combinazioni linguistiche sempre stuzzicanti, legando le due facoltà della lingua: quella di dire e quella di gustare –, lo scrittore trova la realizzazione di una fantasmatica *mathesis singularis* che ritrova nell'esperienza del dettaglio la freschezza di un rapporto col mondo immediato e trasparente:

Il piatto che ci avevano servito si chiamava *gorditas pellizcadas con manteca*, letteralmente «paffutelle pizzicate al burro». Io m'immedesimavo a divorare in ogni polpetta tutta la fragranza d'Olivia attraverso una masticazione voluttuosa, una vampiresca estrazione di succhi vitali, ma m'accorgevo che in quello che doveva essere un rapporto tra tre termini, io-polpetta-Olivia, s'inseriva un quarto termine che assumeva un ruolo dominante: il nome delle polpette. Era il nome «*gorditas pellizcadas con manteca*» che io gustavo soprattutto e assimilavo e possedevo. Tanto che la magia del nome continuò ad agire su di me anche dopo il pasto, quando ci ritirammo insieme nella nostra camera d'albergo, nella notte.^[33]

L'ingresso del *castellano* nella scrittura di Calvino si limita anche qui alle entrate lessicali e non viene mai a mutare la sintassi o la morfologia del testo; nondimeno, la chiave poetica del cambiamento di codice linguistico è evidente. Il ritorno sulla figura antigerarchica del catalogo è ossessivo e pervadente; attraverso la sequenza rituale di piatti tipici – *chiles en nogada, tamál de elote, guacamole, tortillas, aguacate (avocado), guajolote con mole poblano, quesadillas, xilantro, mezcal, tequila, nopoles, jacarandá, sopa de camarones, chiles jalapeños, cabrito, ensalada de nopalitos, magrey, tequila con sangrita, mangos, papayas, chirimoyas, guayabas, sopa de frijoles, huacinango a la veracruzana, enchiladas, gorditas pellizcada con manteca* – Calvino descrive un modo della conoscenza che rinuncia alla sintesi dell'occhio per esercitarsi ad assaporare la differenza dell'altro attraverso il gusto.

Fin dalla lettura del 1960 di François Wahl, un tropo della critica avallato dallo stesso Calvino ne fa uno scrittore alfiere del senso della vista.^[34] In *Palomar*, gli scacchi del protagonista dipendono dalla sua pretesa di leggere l'universo attraverso le categorie dell'occhio; il mondo non scritto resta irriducibile al mondo scritto e l'inchiesta conoscitiva naufraga in un misto di comicità, insofferenza e melanconia. Tutta la produzione di Calvino mantiene tuttavia una tensione sotterranea verso le possibilità narrative e conoscitive degli altri sensi. Prima di *Sapore sapere*, ad esempio, il gusto era il fulcro del racconto *Furto in una pasticceria* (1947), dove la comune voracità per i dolci cancella la distanza tra le guardie e i ladri in un'abbuffata generale.^[35]

L'immagine dei pasticcini era già il vettore di un'intesa amorosa affidata al gusto in un racconto del *Bestiario* di Julio Cortázar, di cui Calvino scrisse la *Postfazione* alla traduzione italiana nel 1965: fin dal titolo, *Circe* si svela l'intertesto dell'intreccio di

amore, cibo e cannibalismo di *Sapore sapere*. Mario conquista Delia procurandole gli ingredienti per i suoi esperimenti di pasticceria ed assaggiandone di volta in volta le creazioni; la coppia si scopre innamorata proprio in cucina e il primo bacio è una strana degustazione. Quando lui le chiede una lista delle essenze e delle sostanze necessarie

ella hizo algo que nunca antes, le pasó los brazos por el cuello y lo besó en la mejilla. Su boca olía despacito a menta. Mario cerró los ojos, llevando por la necesidad de sentir el perfume y el sabor desde debajo de los párpados. Y el beso volvió, mas duro y quejándose. No supo si le había devuelto el beso, tal vez se quedó quieto y pasivo, catador de Delia en la penombra de la sala.[36].

L'atmosfera opprimente e carica di "stregonerie arcaiche"^[37] dà al racconto un movimento assieme *noir* e distrattamente filosofico. Come in Calvino, il fantastico di Cortázar sa essere assieme verifica della propria identità ed ipotesi sulla natura dell'altro; in entrambi, invece di seguire le strategie degli occhi, il riconoscimento del tu indugia nell'assaggio delle labbra.

L'edizione Einaudi di *Bestiario* comprende racconti anche da *Las armas secretas* e *Final de juego*; Calvino rinviene una vena comune nel ritorno sul mondo animale. La descrizione del non umano non è condotta a freddo; il ritmo di immedesimazione sofferta deriva a Cortázar dal jazz. Calvino ne resta affascinato e l'esperienza del visitatore al Jardin des Plantes di *Axolotl* diviene intertesto germinativo per *Palomar*.

Gli axolotl sono una specie di batraci del genere *amblistoma* di cui Cortázar ricorda l'origine messicana, impressa nei loro piccoli e rosei volti aztechi. La descrizione procede con pazienza ad esaurirne i dettagli; l'unico ornamento del volto inespessivo sono gli occhi dorati e ipnotici e trasparenti. Il visitatore ne rimane catturato e ritorna ogni giorno a guardare la vasca; è convinto che gli axolotl posseggano un segreto e presto il suo sguardo passa dalla descrizione all'interrogazione: se il custode gli dice per scherzo che sembra mangiarseli con gli occhi, più giustamente il visitatore si convince "que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro." Il cambio di prospettiva introdotto dal senso del gusto abbatte infatti la soglia sottile di vetro e il visitatore si accorge di essere divenuto lui stesso un axolotl. La scoperta è dapprima soffocante; gli sembra di essere sempre un uomo racchiuso in un corpo di axolotl, ma poi, in uno slancio di vitalità, l'animale che gli è a fianco si sveglia dal sopore in cui è immerso e lo carezza con la zampina. In un mondo fuori dalle categorie della vista, è il contatto a indurre la rivelazione: la distanza dall'altro è finalmente abolita e il visitatore divenuto visitato "supo que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente."^[38]

L'universo non umano degli animali fragili di *Palomar* è descritto da Calvino con accenti non dissimili. Di volta in volta, la percezione discreta e puntiforme dell'occhio cartesiano fallisce la sua descrizione di un mondo dalla natura molteplice ma indistinta. Dietro alla tirannia del senso della vista, ad affiorare sulla superficie della scrittura sono sensazioni gustative e tattili: gli amori difficili che sfregano sul guscio delle tartarughe, il copertone vuoto che il gorilla stringe per dare un senso all'enormità delle sue ore, la farfalla inconsapevole contro cui si scaglia la lingua del gecko. Il gusto e

il tatto propongono una possibilità conoscitiva differente, che non riconduce l'alterità alle categorie dell'uomo, ma la vive nella sua differenza. Se già nel 1971 Guido Almansi descriveva la poetica di Calvino opponendo all'onnipresente *esprit de géométrie* una persistenza ostinata di *esprit de finesse*, l'ironia scettica delle prose più tarde inverte le parti, secondo una poetica che lascia nel testo sempre un margine d'ombra e indeterminazione. In questo è il fascino del Messico e la chiave gnoseologica che Calvino decide di marcare col *castellano*. In *Sapore Sapere*, conoscere l'altro significa mangiarlo, ma solo ciò che mangia a sua volta possiede un sapore attraente; l'assaggio prevede una dialettica di io-tu, nella scommessa che l'esperienza del sé dipenda dall'esperienza dell'altro: "il mio torto con Olivia era di considerarmi mangiato da lei, mentre dovevo essere, anzi ero (ero sempre stato) colui che la mangiava."^[39]

Calvino editore e critico delle letterature iberiche

Nell'ambito dell'attività editoriale svolta a partire dal 1947 presso Einaudi, Calvino conduce un confronto critico serrato con le letterature iberiche, ricco di recensioni, edizioni proposte, risvolti, omaggi, stroncature. Il discorso privilegia soprattutto la produzione di area sudamericana; nel 1984, Calvino concede su «l'Unità» un'intervista che ne descrive la variegata situazione letteraria, distinguendo le vocazioni che la animano ed elencando le tappe della sua ricezione in ambito europeo.

"Nell'allargamento del panorama internazionale che si è verificato negli anni '50, la letteratura latinoamericana ha avuto un posto molto importante", - afferma Calvino, - "quando si è visto che non si trattava soltanto di un realismo sociale tellurico come sembrava nel dopoguerra quando si leggeva Jorge Amado o Icaza, ma si vede che c'erano anche dei personaggi complessi letteralmente, come Borges che era stato appena pubblicato in Francia." I nomi del brasiliano Amado e dell'ecuadoriano Icaza rimandano ad un discorso critico molto più antico, dacché Calvino aveva recensito già nel 1949 *Terras do sem fim* dell'uno e *Cholos* dell'altro, lodandone la carica dirompente e il realismo tutto nuovo. Conosciuta da sempre - "nel bene e nel male" - è inoltre la poesia di Pablo Neruda, cui Calvino guarda tuttavia con lo scetticismo che riserva ai poeti ufficiali: come il guatemalteco Miguel Angel Asturias, dacché è "scrittore esemplare" per eccellenza, Neruda finisce infatti nella risma dei soliti "tromboni."^[40]

Tutt'altro rilievo spetta a Jorge Luis Borges e a Cortázar. Nell'intervista, Calvino rammenta come l'ingresso del primo nel panorama culturale italiano fosse dipeso dalla lettura in francese di *Ficciones* da parte di Sergio Solmi e dalla traduzione italiana di Franco Lucentini. Come si è detto, invece, Cortázar diventa autore Einaudi nel 1965 e la residenza parigina ne fa presto uno degli interlocutori privilegiati di Calvino.

Dal primo ingresso in un saggio su «Il menabò» del 1962, Borges diventa il riferimento di area iberica più costante nei saggi critici di Calvino. *La sfida al labirinto* rappresenta un tentativo di progettazione letteraria; contro la resa al disordine inestricato del mare dell'oggettività propugnata sia dal *nouveau-roman* sia dalla linea più viscerale dell'avanguardia, Calvino afferma il dovere morale di investigare l'ordine che si cela anche dietro la matassa di cause più arzigogolata: come in Borges, per uscire dal labirinto, occorre prima disegnarne la mappa.^[41] L'affinità tra i due scrittori è tanto patente da divenire presto un tropo della critica avallato dallo stesso Calvino. Dagli anni Settanta in avanti, però, Calvino parla del maestro come di un

territorio già esplorato e sembra più interessato a definire le differenze, spostandosi verso altri autori, di cui è talvolta lo stesso Borges a rivelargli la grandezza, come nel caso di Paul Valéry.

In occasione di una visita romana di Borges nel 1984, Calvino compone un omaggio poi accolto su «la Repubblica» come *I gomitoli di Jorge Luis*. Ad essere lodata è soprattutto la misura breve e la natura non specializzata della prosa di Borges, in cui talvolta il saggista non è sempre ben separabile dal narratore, soprattutto quando viene a parlare dell'infinito, dell'innumerabile, dell'eternità o della compresenza o ciclicità dei tempi. Il nucleo solido dell'opera di Borges è infatti un'investigazione morale che affiora nei termini di un teorema geometrico; Calvino sottolinea il circuito di valori secondo cui "il vissuto è valorizzato da quanto esso ispirerà nella letteratura o da quanto a sua volta ripete da archetipi letterari." L'immaginazione di Borges si lascia tentare da due modi narrativi speculari. Per un verso, il saggio si fa racconto; ne *El acercamiento ad Almotasim*, "l'uovo di Colombo che gli permise di superare il blocco che gli impediva, fin verso i quarant'anni, di passare dalla prosa saggistica alla prosa narrativa, è stato di fingere che il libro che voleva scrivere fosse già scritto [...] e descrivere, riassumere, recensire questo libro ipotetico." D'altronde, la narrazione si carica di una forte tensione teoretica; sotto l'apparenza di un *thriller*, *El jardín de los caminos que se bifurcan* "è un racconto filosofico, anzi un saggio sull'idea del tempo."^[42]

Oltre al *Bestiario*, Calvino recensisce di Cortázar *El juego del mundo* e le *Historias de cronopios y de famas*. Le uscite migliori sono per Calvino nei racconti o nei testi ancor più brevi, che fanno germogliare il misterioso dalla descrizione minuziosa, ossessiva e corporea del quotidiano; la predilezione spetta alle *Historias*, in cui l'abilità di Cortázar è nel saper pensare per immagini, scoprendovi una logica di connessioni, contrapposizioni e ribaltamenti che brilla talvolta di luce poetica. La riserva sui romanzi è invece risaputa; nella recensione inedita al *Libro de Manuel* pubblicata lo scorso agosto da Simonetta Fiori su «la Repubblica», la bocciatura è senza appello: Cortázar è descritto qui incline ad un manierismo che si compiace delle proprie trovate, sintomo della "fragilità e vaghezza del suo sistema intellettuale."^[43]

L'esattezza delle descrizioni di Cortázar costruisce un universo totale che affonda le sue radici a Buenos Aires, colorando la prosa del sapore beffardo e melanconico dell'assurdo. La passione per le istruzioni trasfigura in agone del soggetto col mondo che non si piega alla sua volontà; come in *Palomar*, la narrazione si lascia distrarre dalla variabile meno significativa, smarrisce lo scopo e divaga. La natura visionaria deriva da Poe e da un surrealismo vissuto come invenzione ludica continua. Forte di una lucida capacità di astrarre che isola l'elemento più minuto per dargli vita propria, l'umorismo corre il passo del *mot juste* e i lampi del sogno; Calvino ne recupera la rapidità, la tensione che si scioglie d'improvviso e il ritmo favoloso. Il fantastico resta indeciso se gettarsi a capofitto nel vortice dell'arbitrio o innalzare costruzioni geometriche ossessive; ma la differenza è più labile di quanto si creda e geometria e finzione si mescolano all'infinito senza che le si possa sciogliere.

Nell'intervista succitata, Calvino sembra pescare soprattutto nella letteratura argentina: l'impegno a favore dei *desaparecidos* di Ernesto Sabato, la satira della stupidità peronista di Osvaldo Soriano, il Manuel Puig dei primi romanzi, i racconti fantastici di Adolfo Bioy Casares e *Porfiria* della moglie Silvina Ocampo; Calvino propose inoltre ad Einaudi di far tradurre Macedonio Fernández, ma senza risultato. Non sempre le lettere editoriali confermano i giudizi positivi dispensati in pubblico;

come per i romanzi di Cortázar, Calvino è costretto talvolta a dare parere positivo alla pubblicazione, ma controvoglia. Nel 1973, ad esempio, l'intrigo metafisico di *Dormir al sol* di Bioy Casares è giudicato rudimentale e sgangherato e la comicità da commedia; la pubblicazione è caldeggiata soprattutto per rilevare i lavori precedenti: *La invención de Morel* e *Diario de la guerra del cerdo*. *Del Beso de la mujer araña* di Puig, è lodata invece la *suspense* che non si scoglie fino all'ultimo, l'esibizione senza snobismo del *kitsch* cinematografico e il dialogo tra il protagonista omosessuale e il *guerrillero* suo compagno di cella.^[44]

Per le altre letterature, il nome più significativo è quello dell'uruguayano Felisberto Hernández; Calvino adorava il fantastico raggiunto a partire da immagini minimali di *Nadie encendia las lamparas*. L'accesso spurio alla filosofia attraverso l'immaginazione avvicina Hernández a Landolfi; non per caso, *Las Hortensias* sviluppa il tema delle bambole allo stesso modo de *La moglie di Gogol'*. Della letteratura cubana sono ricordati Lezama Lima, Calvert Casey e Norberto Fuentes. Nel risvolto alla traduzione del 1969 dei *Condenados de condado*, il terzo è addirittura paragonato a Beppe Fenoglio per il "piglio d'allegria ferocia, di bravata truculenta, di realismo picaresco e antieroico, con la spietata autoironia che viene naturale quando si vive alla presenza continua della morte." Nel 1984, è il settantesimo compleanno di Octavio Paz a dare il destro alla scrittura; la riflessione sulla storia dello scrittore messicano induce Calvino a credere che "più che inseguire soluzioni generali che non esistono, conta essere preparati a riconoscere che il mondo è sempre più vasto e molteplice e diverso di quel che noi crediamo, e tra tante verità parziali che il mondo ci propone è importante capire qual è la propria parte di verità e tenersi a quella." *Lezioni americane* elegge invece il racconto di Augusto Monterroso che si scioglie nel giro secco di una frase ad emblema della rapidità: "cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí."^[45]

Il dialogo con la letteratura spagnola appare più limitato. Nel novembre del 1960, rispondendo per lettera a Vittorio Bodini che gli proponeva la pubblicazione di un'antologia di poeti spagnoli, Calvino domanda in tutta franchezza: "sono importanti? Perché? Bisognerebbe ne sapessimo qualcosa di più."^[46] Bodini insiste soprattutto per Blas de Otero e consiglia di comprare i diritti del messicano Luis Cernuda. L'anno precedente, Calvino aveva partecipato al convegno di Maiorca sul romanzo organizzato dall'editore catalano Carlos Barral; l'impressione che riporta è quella di un gran fervore letterario: "il numero di giovani che scrive e pubblica romanzi è vasto, ed è una gioventù battagliera, piena d'interessi concreti e di speranze."^[47] Calvino loda i lavori di Rafael Sanchez Ferlosio e Jesús Fernández Santos e conosce Juan Goytisolo, di cui aveva caldeggiato la traduzione a Dario Puccini, per poi affidarla allo stesso Bodini; è lui stesso a scrivere la scheda bibliografica di *Fiestas* e il risvolto de *La isla*, con la partecipazione emotiva che gli viene dal parallelo tra l'oppressione franchista e gli anni del fascismo.^[48]

Al maestro di questi scrittori, Camilo José Cela, spetta invece il giudizio più violento della carriera critica di Calvino, solitamente invece discreto e reticente nelle proprie antipatie. Più dei giudizi di circostanza della quarta di copertina a *La familia de Pascual Duarte*, è significativa la lettera a Gianbattista Vicari del 9 marzo 1963. Calvino esprime tutta la propria acrimonia nei confronti della boria di Cela definendolo "una delle persone più vacue e insopportabili della letteratura internazionale"^[49] e affermando di non avere nessuna intenzione incontrarlo. Più della distanza nel modo

di intendere il ruolo dell'intellettuale, a pesare sul giudizio senza riscatto è un episodio spiacevole. Nel mese precedente, per via della pubblicazione dei *Canti della nuova Resistenza spagnola* di Sergio Liberovici e Michele Straniero, Einaudi si trovò coinvolta in un caso diplomatico con le autorità franchiste; benché amico dell'editore, Cela assunse una posizione irrispettosa che Calvino decise di non perdonare.^[50]

In una lettera dell'ottobre 1964 a Leonardo Sciascia, commentando la poetica de *L'onorevole*, Calvino vagheggia un parallelo curioso tra il canone siciliano che da Pirandello giunge a Sciascia ed una linea spagnola della contestazione che, nelle figure di Cervantes, Calderon e Unamuno, mira al "capovolgimento delle cose come stanno."^[51] L'intertesto cervantino di Calvino è tanto rilevante quanto misconosciuto; il modello del *Quijote* ha grande rilevanza in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e Calvino torna su Cervantes ogniqualvolta viene a parlare della dimensione meta-letteraria del romanzo.

Nel 1978, Calvino descrive i modi in virtù dei quali lo scrittore può confondere il rapporto tra la finzione e la referenza nella conferenza su *Livelli della realtà*. Partendo dall'episodio omerico di Ulisse e delle sirene, Calvino scopre in Cervantes e nel Borges lettore delle *Mille e una notte* un modo di descrivere l'opposizione tra mondo scritto e mondo non scritto non più in chiave ontologica, ma funzionale: se la letteratura è finzione, nondimeno resta l'orizzonte di comprensione privilegiato della realtà. "Personaggio dotato d'una iconicità inconfondibile e d'una ricchezza interiore inesauribile", don Quijote serve a Cervantes non in virtù dello spessore umano, ma piuttosto per la sua natura operativa, che fa incontrare gli universi letterari più distanti:

Il personaggio di Don Chisciotte rende possibile lo scontro e l'incontro tra due linguaggi antitetici, anzi tra due universi letterari senza alcun punto comune: il meraviglioso cavalleresco e il comico picaresco, e apre una dimensione nuova, anzi due: un livello di realtà mentale estremamente complessa e una rappresentazione che possiamo chiamare realistica, ma in un senso del tutto nuovo rispetto al realismo picaresco che era repertorio d'immagini stereotipe di miseria e bruttezza. Le strade assolate e polverose in cui don Chisciotte e Sancio incontrano frati col parasole, mulattieri, dame in lettiga, greggi di pecore sono un mondo che prima d'allora non era mai stato scritto. Non era mai stato scritto perché non c'era alcuna ragione di scriverlo, mentre qui risponde a una necessità, in quanto è il rovescio della realtà interiore di Don Chisciotte, o meglio lo sfondo sul quale Don Chisciotte proietta la sua lettura codificata del mondo.^[52]

Nel 1985, Calvino dedica alla materia cavalleresca uno studio su *Tirant lo Blanc*, che ne evidenzia l'ironia affettuosa e la consapevolezza metaletteraria con cui l'autore prende le distanze dai suoi personaggi. "Tot l'orde és en aques libre escrit"; Calvino si sofferma sull'episodio iniziale, quando Tirant si sveglia presso la fonte dove il cavallo si ferma per bere e vi trova un eremita che si offre di istruirlo nelle regole dell'ordine: "fin dalle sue prime pagine il primo romanzo cavalleresco di Spagna sembra volerci avvertire che ogni libro di cavalleria presuppone un libro di cavalleria precedente, necessario perché l'eroe diventi cavaliere." Cervantes conduce il postulato alle estreme conseguenze e nella follia del suo *hidalgo* condanna la lettura; come il Borges dei *Nueve*

ensayos dantescos, Calvino scommette invece sulla possibilità opposta, che cioè i libri servano alla vita e marchino una volta per tutte il destino di chi li legge:

Il millennio che sta per chiudersi è stato il millennio del romanzo. Nei secoli XI, XII, e XIII i romanzi di cavalleria furono i primi libri profani la cui diffusione marcò profondamente la vita delle persone comuni e non soltanto dei dotti. Ce ne dà testimonianza Dante, raccontandoci di Francesca, il primo personaggio della letteratura mondiale che vede la sua vita cambiata dalla lettura dei romanzi, prima di Don Quijote, prima di Emma Bovary. Nel romanzo francese *Lancelot*, il cavaliere di Galehaut convince Ginevra a baciare Lancelot; nella *Divina Commedia*, il libro *Lancelot* assume la funzione che Galehaut aveva nel romanzo, convincendo Francesca a lasciarsi baciare da Paolo. Attuando un'identificazione tra il personaggio del libro in quanto agisce sui suoi lettori ("Galeotto fu il libro e chi lo scrisse"), Dante compie una prima vertiginosa operazione di metaletteratura. Nei versi di una concentrazione e sobrietà insuperabili, seguiamo Francesca e Paolo che "senza alcun sospetto" si lasciano prendere dalle emozioni della lettura, e ogni tanto si guardano negli occhi, impallidiscono, e quando arrivano al punto in cui Lancelot bacia la bocca di Ginevra ("il desiato riso") il desiderio scritto nel libro rende manifesto il desiderio provato nella vita, e la vita prende la forma raccontata nel libro: "la bocca mi baciò tutto tremante...[53].

Nel Novecento, un rilievo particolare spetta solo a José Ortega y Gasset, che Calvino iscrive in una linea saggistica "del corposo e del concreto"^[54] che rimonta a Montaigne e in Italia ha il suo ultimo erede in Sergio Solmi. L'influenza sulla scrittura è profonda e le affinità più numerose di quanto si aspetterebbe, anche aldilà dell'abilità mostrata da entrambi nel cavalcare la scena letteraria del proprio tempo. Importante per *Palomar* appaiono soprattutto le *Ideas sobre la novela*; dopo le lusinghe postmoderne che lo avevano convinto ad una poetica della contaminazione delle tresche, per sfuggire all'impasse del dire narrativo, l'ultimo Calvino torna infatti a riflettere sul destino del personaggio-uomo. Comune è inoltre la predilezione per la figura del Galileo scienziato e letterato, su cui Ortega tenne un corso presso la Cátedra Valdecilla della Universidad Central nel 1933. Nel saggio *La plume à la première personne*, il passo in cui Calvino paragona la scrittura di Galileo ai disegni di Saul Steinberg, rammentando assieme al rigoroso ragionatore scientifico anche "il felice inventore di metafore fantasiose",^[55] riecheggia l'elogio del metodo galileiano tessuto da Ortega:

...la ciencia, se entiende toda ciencia de cosas, sean éstas corporales o espirituales, es tanto obra de imaginación como de observación, que esta última no es posible sin aquélla - en suma, que la ciencia es construcción.

Este carácter, en parte al menos, imaginativo de la ciencia hace de ella una hermana de la poesía. Pero entre la imaginación de Galileo y la de un poeta hay una radical diferencia: aquélla es una imaginación exacta.[56].

Quando spiega la definizione perentoria con cui aveva concesso a Galileo la palma di “più grande scrittore della letteratura italiana d’ogni secolo”, Calvino si serve degli stessi accenti: “quel che posso dire è che nella direzione in cui lavoro adesso, trovo maggior nutrimento in Galileo, come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture.”^[57]

Un’ulteriore affinità con Ortega è il discorso su *De l’amour* di Stendhal. Mentre gli *Estudios sobre el amor* provano a confutarne la teoria dell’innamoramento, nella prefazione all’edizione del 1981, Calvino ne mette in luce la carica esistenziale tutta nuova, già consapevole dell’esplosione di particelle dell’entropia. La distanza delle convinzioni non sminuisce però il gusto di leggere Ortega; nel 1982, recensendo gli *Estudios*, Calvino ne loda il meccanismo rigoroso e la logica perentoria, anche in un territorio da cui i filosofi si tengono alla larga. Mentre gli amori segnano quali accadimenti accidentali la storia di ciascuno, l’amore ha per Ortega il valore essenziale di movimento dell’anima verso qualcosa che giudichiamo perfetto. Benché parta dal soggetto, l’amore assume presto una dimensione fatale: “Ortega separa l’amore dal desiderio (stimolo che proviene dall’oggetto), – ricorda Calvino –, mentre l’amore va verso l’oggetto, cioè dall’amante all’amato, e fa sentire uniti all’oggetto nonostante la distanza: «amare una cosa significa impegnarsi per farla esistere, non ammettere, per quanto dipende da noi, la possibilità d’un universo privo di quell’oggetto».”^[58]

Notas

[1] I. CALVINO, *Si confessano i nostri letterati: noi scrittori – come battezzieri – facciamo così*, in «Epoca», 27/9/1952, p. 3. Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Mondadori («i Meridiani»), Milano, 1995, vol. II, pp. 1746-1747.

[2] Cfr. ad esempio G. FALASCHI, *Calvino tra «realismo» e razionalismo*, in «Belfagor», XXVI, 4, luglio 1971, pp. 373-391; C. MILANINI, *Calvino e la Resistenza: l’identità in gioco*, in *Letteratura e resistenza*, a cura di A. Bianchini e F. Lolli, Bologna, Clueb, 1997; *Santiago*, in D. SCARPA, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano, 1999, pp. 217-219. I riferimenti sono però innumerevoli, fin dalle prime recensioni di Cesare Pavese ed Elio Vittorini al *Sentiero dei nidi di ragno*.

[3] La critica si limita perlopiù a rammentare l’influenza di Borges. Un rapido cenno al modello platense è nella relazione di G.R. CARDONA, *Fiaba, racconto e romanzo*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987)*, a cura di G. Falaschi, Garzanti, Milano, 1988, pp. 187-201. Il critico vede nel fantastico il ponte tra la fiaba e la fantascienza; oltre a Julio Cortázar, i nomi sono Macedonio Fernández e Felisberto Hernández. L’intertesto borgesiano di Calvino ha l’interprete più brillante in C. SEGRE, *Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in «Strumenti critici», XIII, 39-40, ottobre 1979, pp. 177-214. Segre si sofferma su *Ficciones* e vede il modello di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* nel proposito di Herbert Quain di scrivere un libro alternando stili diversi; in coda, fa capolino anche il nome di García Márquez. In area americana, Calvino e Borges sono associati nell’etichetta del postmoderno. Cfr. J.A. CANNON, *Italo Calvino: writer and critic*, Longo, Ravenna, 1981 e C. MARKEY, *Italo Calvino. A journey toward postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999. La Cannon descrive la poetica della riscrittura in riferimento a *Il castello dei destini incrociati*; di rilievo inoltre la riflessione sulle affinità critiche, con citazioni puntuali da *Otras inquisiciones*. Sulle differenze cfr. invece G. NAVA, *Calvino interprete di Borges*, in «Paragone letteratura», XLV, 45-46 n.s. (532-534), giugno-agosto 1994, pp. 24-32. L’influenza di Borges si esaurirebbe già negli anni Settanta,

quando Calvino si avvicina all'*Ou.Li.Po.* Emblematico il caso de *Le città invisibili*; contro il centro pieno de *El aleph*, Calvino lascia in mezzo al libro una casella vuota: Bauci, città dell'assenza. Nava appare meno convincente quando parla di immaginari differenti: sia il tema del doppio sia le fantasie sugli specchi sono molto utilizzate da entrambi, secondo il modello di Stevenson. Recentemente, S.S. NIGRO, *Il mondo in un risvolto*, «Il Sole 24 ore», 12/19/2003, p. 33 e Id., *Corteggiatore di lettori*, ivi, 4/1/2004, avvicinano le produzioni editoriali; i risvolti di Calvino avrebbero per modello le recensioni di Borges su «El Hogar». Cfr. inoltre gli atti di due convegni: *Borges, Calvino, la letteratura (el colloquio en la Isla)* (Isola di Aix, 31/5-4/6/1994), Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Editorial Fundamentos, Caracas-Madrid, 1996, 2 voll.; *Italo Calvino: Nuevas Visiones* (Almagro, primavera 1995), a cura di M.J. Calvo Montoro e F. Ricci, Ediciones de la Univesidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997.

[4] Cfr. ad esempio l'esordio timido ed impacciato alla Fiera del libro di Buenos Aires nel 1984: "scusatemi se vi parlo in italiano [...] spero che molti di voi comprendano la nostra lingua, così come io comprendo la vostra, anche se non mi sento abbastanza sicuro per usarla durante un intero discorso." CALVINO, *Il libro, i libri*, in «Nuovi quaderni italiani» (Buenos Aires), 10, 1984, pp. 11-21. Qui citato da Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1846.

[5] Sull'attività editoriale di Calvino la critica si è esercitata con profusione. Cfr. *Calvino & l'editoria*, a cura di L. Clerici e B. Falchetto, Marcos y Marcos, Milano, 1990, che raccoglie gli atti del convegno di S. Giovanni Valdarno (1-2/3/1990). L'anno successivo il dibattito si riapre in occasione dell'uscita de *I libri degli altri*. Cfr. G. TESIO, *Calvino il barone sferzante*, in «La Stampa», 9/5/1991, p. 15; P. DI STEFANO, *Calvino promossi e bocciati*, in «la Repubblica», 10/5/1991, p. 15; M. BELPOLITI, *La giornata di Calvino scrutatore dei libri altrui*, in «Il manifesto», 31/5/1991, p. 3 de «la talpalibri»; C. GARBOLI, *Da Foscolo a Calvino: epistolari*, in «La rivista dei libri», settembre 1991, pp. 4-6; S. PERRELLA, *Calvino editore*, ivi, cit., pp. 7-9; FALASCHI, *Attenti alle parole*, in «l'Unità», 7/6/1991, p. 22; E. PACCAGNINI, *Da amico e da collega*, in «Il Sole 24 ore», 9/6/1991, p. 21; M. CORTI, *Il lettore misantropo*, in «L'Indice dei libri del mese», ottobre 1991, p. 13. Sono soprattutto Falaschi e Perrella a lamentare la mancanza di riferimenti alle letterature straniere; Falaschi ipotizza l'esistenza di lettere sui libri in traduzione, Perrella vagheggia un epistolario con gli amici d'oltralpe, compreso Cortázar.

[6] Cfr. la lettera ad Elsa de' Giorgi del 6/1/1958, allorché Calvino descrive il proprio rapporto con la lingua scientifica usata dalla madre ed il *pastiche* linguistico del padre; l'occasione è una riflessione sul lessico botanico, avvertito da Calvino come impoetico. "Questo principio che non potevo naturalmente giustificarmi mi si configurava - di fronte al culto di mia madre per l'esattezza della terminologia - come una colpa, in modo tanto grave da vietarmi di distinguere - cioè di avere il bisogno di dar loro un nome - le piante, di considerarle nella loro specifica diversità. Quindi per farmi imparare la botanica avrei avuto bisogno di un precisissimo raffinemento e decadentismo letterario in modo d'apprezzare il *pastiche* polilinguistico, e trovare ad esempio una contraddittoria coerenza nel linguaggio di mio padre, misto di termini scientifici, dialettali, spagnoli, italiani, inglesi, in cui tutto diventava riconoscimento d'una rigorosa unità stilistica; ad apprezzare il *pastiche* fatico molto di più. Quindi posso dire che non ho mai imparato la botanica per la stessa ragione per cui mi riesce difficile apprezzare C.E. Gadda". Qui citato da M. CORTI, *Un eccezionale epistolario d'amore di Italo Calvino*, in *Italo Calvino, a writer for the next millennium*, a cura di G. Bertone, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1998, p. 305.

[7] CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori («i Meridiani»), 2000, pp. 1295-1296.

[8] Cfr. ivi, pp. 784-785, la lettera a Delio Cantimori del 18/3/1964.

[9] Cfr. SCARPA, *Italo Calvino*, cit., p. 30.

[10] CALVINO, *Sotto quella pietra*, in «la Repubblica», 15/4/1980, pp. 16-17. Qui citato da Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 399.

[11] CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), in Id., *Romanzi e Racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Mondadori («i Meridiani»), Milano, 1992, vol. II, p. 749. Sulla palinodia che moltiplica le immagini intellettuali che Calvino dà di sé cfr. le critiche feroci che gli sono mosse prima da A. BERARDINELLI, *Calvino*

moralista. Ovvero, restare sani dopo la fine del mondo, in «Diario», VII, 9, febbraio 1991, pp. 37-58, e poi da C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998. Sempre pronto a ricominciare, Calvino si terrebbe a galla nelle burrasche più terribili fornendo alla critica ciò che ancora non sapeva di aspettare: la sorpresa è solo fittizia e cela un desiderio di lusinga e gratificazione. Più del pathos della distanza descritto da Cesare Cases, Berardinelli legge in Calvino un comfort della distanza da gustare in panciulle; il male e la tragedia sono agitati dinanzi al lettore solo per sparire l'istante successivo: come Giovannin senza paura affronta i pericoli sorridendo, così Calvino si avvierebbe a ciascuna delle sue liete fini.

[12] Cfr. ID., *Todo lo que trate de escribir* (1967), in «Casa de las Américas», VIII, 46, gennaio-febbraio 1968, pp. 9-10. Poi accolto parzialmente in *Album Calvino*, a cura di L. Baranelli e E. Ferrero, Mondadori («i Meridiani»), Milano, 1995, p. 168. Un ritratto di Cuba nel 1964 è anche nel ricordo dell'incontro Calvert Casey; l'entusiasmo dell'amico per la rivoluzione è già temperato di realismo: Casey "non si faceva troppe illusioni sull'avvenire della libertà di cui la letteratura godeva ancora a Cuba in quel momento; sapeva che ai capi la letteratura non interessava per nulla." ID., *Las piedras de La Habana*, in «Quimera» (Barcelona), 26 extra, dicembre 1982, pp. 54-55. Qui citato in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 2874, dov'è accolto, col titolo *Calvert Casey*, nell'originale italiano.

[13] Queste sono le informazioni bibliografiche che è stato possibile raccogliere: E.[doardo? Enrique?] GONZALEZ MANET, [intervista a I. Calvino], in «El Mundo» (Cuba), 16/2/1964; R. PALAZUELOS, *Las dos mitades de Calvino*, in «Bohemia» (La Habana), 56, 21/2/1964, p. 28; ID., *Un cubano llamado Calvino*, in «Rotograbado de revolución», 24/2/1964, p. 15; J.M. FERNÁNDEZ, *Entrevista con Italo Calvino*, in «Pueblo y cultura», 20, febbraio 1964, pp. 24-25; R. PALAZUELOS E CALVINO, *5 Preguntas sobre el 5 concurso*, in «La Gaceta de Cuba», III, 20/3/1964, p. 2.

[14] Cfr. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 817-818; A. R[AMA], *Italo Calvino en dos mitades*, in «Marcha» (Montevideo), XXV, 8/5/1964, pp. 12, 16.

[15] Si tratta di R. PINEDA, [Intervista], in «Índice Literario» (Caracas), 6/12/1962, poi ripresa in O. HURTADO, *Palabras de Italo Calvino*, in «Revolución», 28/9/1964; I. MALINOW, *Italo Calvino en su buena hora*, in «La Nación» (Buenos Aires), 9/5/1971, pp. 10-11; J. ALFAYA, *Un viaje con Italo Calvino*, in «La calle», 29/4-5/5/1980, pp. 46-49; A. MOLINA, *Italo Calvino: «La literatura revolucionaria siempre ha sido fantástica, satírica, utópica»*, in «El País Libros», 28/9/1980, pp. 1-2; M. MULLER, *Diálogo*, in «La Nación» (Buenos Aires), 10/1/1982, p. 4; "Escribir comporta una continua educación de uno mismo", in «La Prensa», 27/5/1984, p. 8; A. BARILLI, *Calvino: Not the writer you think he is*, in «Buenos Aires Herald», 17/6/1984, p. 14.

[16] Cfr. CALVINO, *La literatura fantástica y las letras italianas*, in *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 1985, pp. 39-55. L'originale italiano è accolto dapprima in versione ridotta in ID., *I libri delle meraviglie*, in «la Repubblica», 30/9-1/10/1985, pp. 18-19, poi in versione integrale in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1672-1682.

[17] Cfr. SEGRE, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, cit.; C. OSSOLA, *L'invisibile e il suo 'dove': «geografia interiore» di Italo Calvino*, in «Lettere italiane», XXXIX, 2, aprile-giugno 1987, pp. 220-255. Su *Palomar*, cfr. anche L. TORNABUONI E CALVINO, *Calvino, l'occhio e il silenzio*, in «La Stampa», 25/11/1983, p. 3: "il nome Palomar mi piaceva per il simbolo e anche per il suono. C'è il problema di come pronunciarlo: gli americani dicono Palomar, ma essendo un termine di origine spagnola mi sembra più giusto dire Palomà. Significa colombaia, e questo con il libro non c'entra. A me, la prima associazione di parole che mi fa venire in mente è il palombaro: il personaggio è come un palombaro che s'immerga nella superficie."

[18] CALVINO, *Lezioni americane* (1988), in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 671.

[19] ID., *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, in «Il Contemporaneo», supplemento di «Rinascita», XXII, 5, 30/1/1965, pp. 5-6, poi accolto in *La nuova questione della lingua*, a cura di O. Parlangeli, Brescia, Paideia, 1971, pp. 151-154, quindi in ID., *Una pietra sopra*, Einaudi («Gli Struzzi», 219), Torino, 1980, pp. 116-121, infine in

Dialogo con Pasolin i . Scritti 1957-1984, a cura di A. Cadioli, Editrice «l'Unità», Roma, 1985, pp. 51-56. Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 152.

[20] Cfr. P.V. MENGALDO , *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991. Sulla laconicità, cfr. la lettera del 13/3/1954 a Domenico Rea; Calvino sostiene di essere laconico per necessità lavorative, elezione stilistica ed indole familiare, ma “soprattutto, per convincimento morale, poiché lo credo un buon metodo per comunicare e conoscere, migliore d’ogni espansione incontrollata e ingannevole. E pure – aggiungerei – per polemica ed apostolato, perché io vorrei che tutti a questo metodo si convertissero: e quanti parlano della propria faccia o dell’«anima mia» si rendessero conto di dire cose vane e sconvenienti.” In CALVINO, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Einaudi («Supercoralli»), Torino, 1991, p. 125. Qui citato da ID., *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 397-398.

[21] L’influenza di Cecchi sulla scrittura critica di Calvino è decisiva, come rimarca soprattutto in BERARDINELLI, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 164-165, che vede fin dalla *La giornata di uno scrutatore* un Calvino che vira verso “elzeviri sul modello di Emilio Cecchi , micologie saggistiche, descrizioni e riflessioni filosofico-morali, prose d’arte, poemetti in prosa”, allorché “descrivere un semplice oggetto o una comune azione quotidiana vuol dire spesso sprofondare in un arduo groviglio di problemi conoscitivi e linguistici.” Un giudizio complessivo sul maestro è in CALVINO, *Cecchi e i pesci-draco*, in «la Repubblica», 14/7/1984, pp. 16-17, poi accolto, col titolo *Ricordo di Emilio Cecchi*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 1034-1039. Il carattere distintivo del critico “esigente e sarcastico, sempre più portato a trovare limiti e difetti nel prossimo che ragioni di lode”, dalla “vocazione pedagogica, sia pur laconica e concentrata in esclamazioni allusive”, è per Calvino nella difesa del valore della competenza. “La «competenza» per lui era un modo d’essere, che certo includeva un qualche sapere o saper fare, ma veniva prima, era la condizione preliminare senza la quale nessuna forma di conoscenza o bravura poteva essere efficace. Il rapporto giusto con l’oggettività del proprio lavoro.” Cecchi invita al difficile esercizio di ritrovare la concretezza in quell’oggetto impalpabile che è il valore estetico; la critica deve guardarsi da quanto è accessorio e badare al sodo: “ma questo sodo era l’evidenza stessa della poesia, che lui sapeva essere una cosa concreta, tangibile, l’unica cosa che conta perché un’opera sia un’opera e non una perdita di tempo.”

[22] CALVINO, *Prefazione*, in E. CECCHI , *Messico (1937)*, Adelphi, Milano, 1985, pp. XI-XVI. Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1043.

[23] Il corpus di testi messicani comprende: CALVINO, *Montezuma. I*, in «Corriere della Sera», 14/4/1974, p. 3 («I potenti della terra»); ID., *Gli dei del Messico. II*, ivi, 21/4/1974, p. 3 («Potenti della terra»), poi accolto, insieme col precedente e col titolo *Montezuma e Cortes*, come prefazione in C.A. BURLAND, *Montezuma signore degli Aztechi*, Einaudi, Torino, 1976, pp. XIII-XXII, quindi, parzialmente, col titolo *Montezuma, o l’angoscia dell’ignoto*, in «Libri nuovi», IX, 1, gennaio 1977, p. 8, infine in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2013-2024; ID., *Montezuma*, in *Le interviste impossibili*, Bompiani, Milano, 1975, pp. 83-93, poi accolto in *Prima che tu dica «Pronto»*, Mondadori, Milano, 1993, pp. 213-226, quindi in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 186-197; ID., *La forma dell’albero. Il tempo e i rami*, in «Corriere della Sera», 18/6/1976, p. 3 («Taccuino del signor Palomar»), poi accolto in ID., *Collezione di sabbia*, Garzanti («Saggi blu - scacco giallo»), Milano, 1984, pp. 193-199, quindi in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 599-601; ID., *Gli dei indios che parlano dalla pietra. La foresta genealogica*, in «Corriere della Sera», 16/7/1976, p. 3 («Appunti dal taccuino messicano del signor Palomar»), poi accolto in parte, col titolo *Serpenti e teschi*, in «La Battana», XV, 46, marzo 1978, pp. 97-99, quindi, con varianti in ID., *Palomar*, Einaudi («Supercoralli»), Torino, 1983, pp. 97-100, quindi in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 955-956; ID., *Sapore Sapere*, in *Nueva España*, in «FMR», 4, giugno 1982, pp. 63-77, poi accolto, col titolo *Sotto il sole giaguaro*, in ID., *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Milano, 1986 , pp. 25-57, quindi in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 127-148.

[24] CALVINO, *Gli dei indios che parlano dalla pietra. La foresta genealogica*, cit., p. 3. Qui citato da ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 955-956.

[25] Ibidem. Cfr. anche ID., *Lezioni americane*, cit., p. 693: “...come Hofmannsthal ha detto: «La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie». E Wittgenstein andava ancora più in là di Hofmannsthal quando diceva: «Ciò che è nascosto, non ci interessa». Ma Calvino scuote la testa: “io non sarei tanto drastico: penso che

siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale o ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo.” Sull’inter testo filosofico di *Serpenti e teschi* si sofferma E. TESTA, *No se sabe qué quiere decir*, in *Italo Calvino/1*, a cura di M. Boselli, in «Nuova corrente», xxxiv, 99, gennaio-giugno 1987, pp. 199-212. Un’analisi puntuale della citazione di Wittgenstein in *Lezioni americane* è invece in M. LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001, pp. 117-133. Sull’origine in Wittgenstein dell’immagine calviniana dell’occhio puro attraverso cui il mondo guarda il mondo, cfr. invece BELPOLITI, *L’occhio di Calvino*, Einaudi, Torino, 1996, p. 46, che la riconduce a *Osservazioni filosofiche*, 72.

[26] ID., *La forma dell’albero. Il tempo e i rami*, cit., p. 3. Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 599-601.

[27] Ivi, pp. 601-602. Il garbuglio inestricabile di rami e di radici è al centro di una delle storie per bambini più riuscite di Calvino; cfr. ID., *La foresta-radice-labirinto*, illustrazioni di G. Ronco, Emme edizioni, Bergamo, 1981, poi accolto in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 366-377.

[28] ID., *Collezione di sabbia*, cit., pp. 607-608.

[29] ID., *La forma dell’albero. Il tempo e i rami*, cit., p. 604. La fiducia nel capovolgarsi improvviso e inaspettato del disordine in ordine deriva in Calvino dalle teorie della termodinamica di Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. Cfr. ID., *No, non saremo soli*, in «la Repubblica», 3/5/1980, pp. 16-17. Ne *La nuova alleanza*, i due biologi replicano a Jacques Monod, che ne *Il caso e la necessità* sosteneva la casualità della vita: al contrario, «l’irreversibilità è fonte d’ordine, creatrice d’organizzazione»; dunque il mondo macroscopico non va visto come un’eccezione marginale dell’universo dell’immensamente grande e dell’immensamente piccolo.” La recensione rammenta come “la termodinamica (da cui fino a ieri ci venivano gli annunci dell’ineluttabile morte dell’universo, del trionfo dell’entropia, della degradazione d’ogni energia in calore senza ritorno) oggi, attraverso «la scoperta dei processi d’organizzazione spontanea e delle strutture dissipative» (la specialità di Prigogine) si dichiara in grado di spiegarci come le organizzazioni più complesse, cioè le forme del mondo vivente, non sono un accidente della natura ma si situano sulla sua via maestra, sul tracciato del suo sviluppo più logico” – e chiude con l’auspicio di Michel Serres: “finalmente si fa giorno su un mondo circostanziale, differenziato, rischioso, improbabile, altrettanto concreto, variopinto, inatteso, e sì, bello, quanto quello che io vedo, sento, tocco, ammiro.” Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2038-2044.

[30] Cfr. ID., *Montezuma*, cit., pp. 83-93, poi accolto in ID., *Prima che tu dica «Pronto»*, cit., pp. 213-226, quindi in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 186-197.

[31] Ivi, pp. 190, 194, 197; Cfr. C. OSSOLA, *Marco Aurelio senza impero*, in «Il Sole 24 ore», 29/10/2000, p. 28.

[32] ID., *Sapore Sapere*, cit., pp. 127-148.

[33] Ivi, p. 146.

[34] Cfr. F. WAHL, *L’avventure d’un poète*, in «Revue de Paris», 67, 1960, pp. 127-128, poi in trad. italiana, col titolo *La logica dell’immagine in Calvino*, in «Il Caffè», XII, 4, 1964, pp. 36-37.

[35] Cfr. ID., *Furto in una pasticceria*, in «l’Unità», 19/6/1947, p. 3 (ed. milanese 3/8, p. 3; ed. genovese 16/11, p. 3). Poi accolto in *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino, 1949, pp. 196-205, quindi in *I Racconti*, Einaudi, Torino, 1958, pp. 100-106, infine in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 299-306.

[36] J. CORTÁZAR, *Circe*, in ID., *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, , vol. I, pp. .

[37] CALVINO, *Postfazione*, a CORTÁZAR, *Bestiario*, Einaudi, Torino, 1965, pp. 2 non numerate. Qui citato da ID., *Il libro dei risvolti*, a cura di C. Ferrero, Einaudi, Torino, 2003, p. 103.

[38] CORTÁZAR, *Axolotl*, in ID., *Cuentos Completos*, cit., vol. I, pp. .

- [39] CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 146. La scrittura binaria di Calvino è descritta in G. ALMANZI, *Il mondo binario di Italo Calvino*, in «Paragone», xxii, 258, 1971, pp. 95-110.
- [40] CALVINO, *Scrittori esemplari, io vi odio tutti...*, in «l'Unità», 20/9/1984, p. 11. Intervista firmata [al. r.] Per la rubrica «I libri e le idee», Calvino aveva recensito *Terre del finimondo* di Amado, ivi, 2/6/1949, p. 3 (ed. genovese 19/6/1949) e «*I meticci*» di Icaza, ivi, 8/11/1949, p. 3. Su Amado, compone inoltre la scheda bibliografica di *Jubiabà*, Einaudi, Torino, 1952.
- [41] Cfr. ID., *La sfida al labirinto*, in «Il menabò», 5, 1962, pp. 85-89, poi accolto in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 82-97, quindi in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 105-124.
- [42] ID., *I gomitoli di Jorge Luis*, in «la Repubblica», 16/10/1984, pp. 18-19, poi accolto nella versione originale più ampia, col titolo *Jorge Luis Borges*, in ID., *Perché leggere i classici*, a cura di E. Calvino, Mondadori, Milano, 1991, pp. 292-301. qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 1293-1298. Sempre su Borges cfr. anche ID., *Che noia in Paradiso*, in «la Repubblica», 2-3/8/1981, p. 13 («Taccuino di letture estive»), che ne recensisce una conferenza su Swedenborg, soffermandosi sulla portata fantastica della teologia e due interviste: ID., *Con gli strumenti dell'ironia*, a cura di A.M. Tamponi, in «Avanti!», 15-16/2/1981, p. IV del supplemento Cultura; L. CAPRILE, *Un mago chiamato Calvino*, in «Il Lavoro», 24/3/1981, p. 3.
- [43] Le tre presentazioni sono CALVINO, *Postfazione*, in CORTÁZAR, *Bestiario*, cit.; i risvolti di sovraccoperta in CORTÁZAR, *Il gioco del mondo* (19), Einaudi, Torino, 1969, poi accolti in CALVINO, *Il libro dei risvolti*, cit., p. 104; ID., *Nota*, in CORTÁZAR, *Storie di cronopios e di famas* (19), Einaudi, Torino, 1971, pp. 149-150, poi accolta in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1304. In occasione della morte, l'omaggio è in CALVINO, *L'uomo che lottò con una scala*, in «la Repubblica», 14/2/1984, p. 18, poi accolto in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 1305-1308. I due avevano inoltre approntato assieme alcune didascalie di commento alle sculture di Reinhold in A. BALTHAZAR, CALVINO, CORTÁZAR e J. MANSOUR, *La fosse de Babel*, Georges Girard, Paris, 1972, poi accolto in L. BARILE, *L'infraordinario in Calvino e Perec*, in «Lettere italiane», XLVIII, 1, gennaio-marzo 1996, p. 41. La stroncatura del *Libro de Manuel* è in S. FIORI, *Il Minosse di Casa Einaudi*, in «la Repubblica», 6/8/2005, pp. 49-51.
- [44] Cfr. la recensione di *Dormir al sol* in S. FIORI, *Il Minosse di casa Einaudi*, cit., p. 51; CALVINO, *Introduzione*, in S. OCAMPO, *Porfiria*, Einaudi, Torino, 1973; la quarta e il risvolto di copertina in M. PUIG, *Il bacio della donna ragno*, Einaudi, Torino, 1978, poi accolto in CALVINO, *Il libro dei risvolti*, cit., pp. 191-192.
- [45] Cfr. CALVINO, *Nota introduttiva*, in F. HERNÁNDEZ, *Nessuno accendeva le lampade*, Einaudi, Torino, 1974, pp. v-viii, poi accolta, col titolo *L'infinito e lo starnuto*, in «Libri nuovi», VI, 2, luglio 1974, p. 5, quindi in CALVINO, ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1322; ID., *Dimentica e Ricorda*, in «la Repubblica», 11/9/1984, pp. 20-21, poi accolto in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1384; ID., *Lezioni americane*, cit., p. 673.
- [46] ID., *I libri degli altri*, cit., p. 346.
- [47] ID., *Pavese fu il mio lettore ideale*, in «Il Giorno», IV, 18/8/1959, p. 6. Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2721
- [48] Cfr. la scheda bibliografica in J. GOYTISOLO, *Fiestas*, Einaudi, Torino, 1959, poi accolta in CALVINO, *Il libro dei risvolti*, cit., pp. 27-28; il risvolto di sovraccoperta in GOYTISOLO, *L'isola*, Einaudi, Torino, 1964.
- [49] ID., *I libri degli altri*, cit., p. 429.
- [50] Cfr. ID., [Quarta di copertina], in C.J. CELA, *La famiglia di Pascual Duarte*, Einaudi, Torino, 1960 (attribuita da L. Baranelli, p poi risvolto firmato di sovraccoperta nell'edizione 1989). L'intervento sui *Canti della nuova Resistenza spagnola* è invece alle pp. 6-7 del ciclostilato anonimo Einaudi sulla conferenza stampa tenuta presso la libreria Einaudi di Roma l'11 gennaio 1963.

[51] ID., *I libri degli altri*, cit., p. 491.

[52] ID., *Credevo alle Sirene*, in «Corriere della Sera», 12/9/1978, p. 3. Brano di una relazione letta a Firenze. Poi accolto, con varianti stilistiche minime, nella versione integrale ad esclusione dell'intervento nella discussione e col titolo *I livelli della realtà in letteratura*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 310-323, quindi, col titolo *La letteratura e la realtà dei livelli* e comprensivo dell'intervento nella discussione, in *Livelli di realtà*, a cura di M.P. Palmarini, Feltrinelli, Milano, 1984, pp. 432-433, 521-522, infine in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 381-398.

[53] ID., *Books of Chivalry – Libros de caballerias*, in *Tesoros de España. Ten centuries of Spanish Books*, The New York Public Library, 12/10-30/12/1985, pp. 231-232, poi accolto, col titolo *Tirant lo Blanc*, in ID., *Perché leggere i classici*, cit., pp. 72-77. Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1696, 1700-1701. Nel saggio, Calvino ricorda anche un modello poco conosciuto del rogo del barbiere e del curato del *Quijote*: “Può essere interessante ricordare che, molti anni prima del Cervantes, nel 1526, troviamo già un rogo di libri di cavalleria, o più precisamente, una scelta di quali libri condannare alle fiamme e quali salvare. Parlo d'un testo veramente minore e poco conosciuto: *l'Orlandino*, breve poema in versi di Teofilo Folengo (famoso sotto il nome di Merlin Cocai per il *Baldus*, poema in latino maccheronico mescolato al dialetto di Mantova). Nel primo canto dell'*Orlandino*, Folengo racconta d'esser stato portato da una strega, volando sulla groppa d'un montone, a una caverna delle Alpi dove sono conservate le vere cronache di Turpino, leggendaria matrice di tutto il ciclo carolingio. Dal confronto con le fonti, risultano veritieri i poemi di Boiardo, Ariosto, Pulci, e del “Cieco di Ferrara”, sia pur con aggiunte arbitrarie./ “Ma Trebisunda, Ancroja, Spagna e Bovo/ Coll'altro resto al foco sian donate;/ Apocrife son tutte, e le riprovo/ Come nemiche d'ogni veritate;/ Boiardo, l'Ariosto, Pulci e 'l Cieco/ Autenticati sono, ed io con seco.” Ivi, p. 1698. Riguardo agli *Ensayos dantescos*, ne *I gomitoli di Jorge Luis*, cit., p. 1300, Calvino ricorda un passo del saggio sul conte Ugolino, allorché Borges loda la versatilità di Dante nel gestire il tempo plurimo della storia e lasciare un margine di ambiguità nel narrato: “en el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco. En la tiniebla de su Torre del Hambre. Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones.” J.L. BORGES, *El falso problema de Ugolino* (1982), in ID., *Nueve ensayos dantescos*, Espasa Calpe, Madrid, 1983, pp. 110-111.

[54] ID., *Solmi lunare ma non troppo*, in «la Repubblica», 10/10/1981, p. 16. Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 1254-1256.

[55] ID., *La plume à la première personne*, trad. di J. Thibaudeau, in «Derrière le miroir», 224, maggio 1977, pp. 1-7, poi accolto, in italiano col titolo *La penna in prima persona. (Per i disegni di Saul Steinberg)*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 294-300. Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 366.

[56] J. ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo* (1933), Revista de Occidente, Madrid, 1956, p. 8.

[57] CALVINO, *Occhi al cielo*, cit., p. 228.

[58] ID., *Se amore non è desiderio*, in «la Repubblica», 13-14/6/1982, p. 18. Qui citato da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2063.