

Luca Cottini

*I Passaggi obbligati*  
di Italo Calvino

*Autobiografia, memoria,  
identità*

LONGO EDITORE RAVENNA

- F. CIAFALONI, *Ricordo di Calvino*, «Linea d'ombra», II, 12 novembre 1985, pp. 11-12.
- P. FERRUA, *Italo Calvino a Sanremo*, Sanremo, Famija Sanremasca, 1991.
- W. MAURO, *Italo Calvino, ovvero l'impossibilità di fare romanzo*, «Forum Italicum», Fall 1991, vol. 25, n. 2, pp. 205-206.
- 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.

### La poubelle agrée

- A. DOLFI, *L'ultimo Calvino o il labirinto dell'identità*, «Italianistica», anno 12, n. 2/3, maggio-dicembre 1983, pp. 363-379.
- G. BARBERI SQUAROTTI, *Il teorema e il labirinto della scrittura*, «Nuova Civiltà delle macchine», n. 17, 1987, pp. 43-51.
- M. BELPOLITI, *Il foglio e il mondo. Calvino, lo spazio e la scrittura*, «Nuova Corrente», 112, anno 40, luglio-dicembre 1993, pp. 355-378.
- F. CENTOFANTI, *Italo Calvino: una trascendenza mancata*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1993
- G. BIASIN, *La poubelle retracée*, «Annali di italianistica», 15, 1997, pp. 267-282.

### Dall'opaco

- M. BOSELLI, *Italo Calvino: l'immaginazione logica*, «Nuova Corrente», n. 78, 1979, pp. 137-149.
- O. CECCHI, *Un viaggio alle origini delle parole*, «L'Unità», 20 settembre 1985, p. 12.
- J.L. BORGES, *La fantasia della realtà*, «L'Unità», 20 settembre 1985, p. 1.
- G. GABBI, *La forma dello spazio come forma della scrittura*, «Nuova Civiltà delle macchine», n. 17, 1987, pp. 25-30.
- C. OSSOLA, *L'invisibile e il suo dove*, «Lettere Italiane», anno 39, n. 2, aprile-giugno 1987, pp. 220-251.
- R. BERTONI, *Int'abrigo int'ubagu: discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993.
- M. DE UNAMUNO, *Poetica de la totalidad y paradigma informatico en Borges y Calvino*, «Culture», 9, 1995, pp. 47-88.

## INDICE

Nota dell'autore	p. 7
1. L'AUTOBIOGRAFIA DIFFICILE DI <i>PASSAGGI OBBLIGATI</i>	» 9
1.1. Una mappa dell'autobiografismo calviniano	» 9
1.2. Il progetto autobiografico di <i>Passaggi obbligati</i>	» 13
1.3. Il volume postumo <i>La Strada di San Giovanni</i> e la critica al progetto mondadoriano	» 15
1.4. Il filo unitario dell'opera	» 18
1.5. L'io e il doppio di sé	» 22
1.6. L'autobiografia e il vuoto della memoria	» 24
2. LA STRADA DI SAN GIOVANNI	» 29
2.1. Una strada a doppio senso	» 29
2.2. Il padre e il figlio a San Giovanni	» 33
2.3. Raccontare il vuoto di un'assenza	» 36
2.4. Il distacco dal padre come passaggio obbligato dell'autocoscienza	» 38
2.5. La letteratura come ricerca di un'identità	» 41
3. AUTOBIOGRAFIA DI UNO SPETTATORE	» 45
3.1. Un racconto-prefazione	» 45
3.2. Il cinema e il mondo. Realtà e finzione nella rappresentazione autobiografica	» 50
3.3. La cinematografia di Fellini come metafora della narrativa di Calvino	» 51
3.4. La dialettica lontananza/vicinanza da Leopardi a Fellini	» 56
3.5. L'iniziazione al narrare come scoperta dell'«altro»	» 60
4. RICORDO DI UNA BATTAGLIA	» 65
4.1. Ricordo di una battaglia non ricordata	» 65

4.2. Le metafore della memoria	» 70
4.3. Alla ricerca della memoria perduta	» 74
4.4. L'avventura partigiana nelle altre rievocazioni giornalistiche	» 78
4.5. La guerra e l'identità	» 82
5. LA POUBELLE AGRÉE	» 85
5.1. Una «quotidiana rappresentazione della discesa sottoterra»	» 85
5.2. Le stratificazioni testuali dell'io	» 92
5.3. Io privato e io pubblico	» 98
5.4. Parigi e l'approdo allo scetticismo	» 99
5.5. Un testamento spirituale	» 103
6. DALL'OPACO	» 105
6.1. Un racconto cosmologico	» 105
6.2. Il monologo interiore e il genere del racconto	» 109
6.3. L'altrove come spazio-tempo	» 110
6.4. L'immaginazione logica	» 113
6.5. La soglia e la vertigine	» 115
7. IPOTESI SU UN'OPERA INCOMPIUTA	» 119
BIBLIOGRAFIA	» 125
1. Studi di carattere generale	» 125
2. Testi di Italo Calvino	» 126
3. Scritti su Calvino	» 130

Finito di stampare  
nel mese di maggio 2017  
per A. Longo Editore in Ravenna  
da Edizioni Moderna

## AUTOBIOGRAFIA DI UNO SPETTATORE

3.1. *Un racconto-prefazione*

L'“Autobiografia di uno spettatore” venne pubblicata per la prima volta nel 1974 come prefazione al libro *Quattro film*<sup>1</sup> di Federico Fellini. Il carattere circostanziale del testo, che – asserisce Angelo Guglielmi – Calvino «non avrebbe scritto se non gli fosse stato richiesto»<sup>2</sup>, non deve indurre a pensare che si tratti di un lavoro non curato o rivisto di fretta, dal momento che, come dichiarerà l'autore in un'intervista di qualche anno più tardi, «scrivere ha senso solo se si ha di fronte un problema da risolvere»<sup>3</sup>. Anche se incompiuto, o forse in attesa di una stesura definitiva<sup>4</sup>, “Autobiografia di uno spettatore” costituisce nondimeno un testo a lungo meditato. A mio avviso, il suo stato ancora *in progress* si spiega con la volontà di Calvino di adattare il racconto all'interno dello schema

<sup>1</sup> *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974. Il libro raccoglie le sceneggiature dei seguenti film: *I vitelloni*, *La dolce vita*, *Giulietta degli spiriti*, *8½*. Poiché sul colophon si legge «finito di stampare il 28 settembre 1974», possiamo supporre che la redazione definitiva sia avvenuta nell'estate di quello stesso anno.

<sup>2</sup> Accetto l'ambigua affermazione di Guglielmi (*op. cit.*) solo nel caso in cui voglia significare che l'occasione di questa prefazione diede a Calvino lo spunto per riprendere un materiale già esistente, e non nel possibile significato che questo testo non sarebbe stato scritto senza una sollecitazione esterna.

<sup>3</sup> D. DEL GIUDICE, *Un altrove da cui guardare l'universo*, «Paese sera», 7 gennaio 1978.

<sup>4</sup> «Il fatto che nell'indice di *Passaggi obbligati* il titolo sia preceduto da una semplice lineetta (e non dal segno =) significa, credo, che il testo doveva essere sottoposto a revisione (così come ci è pervenuto conserva inesorabilmente – nell'ultima parte – il suo carattere di prefazione)»; *Note e notizie*; RR III 1205.

di *Passaggi obbligati*. La marcata separazione che divide l'esercizio di memoria autobiografica della prima parte dal giudizio di committenza della seconda parte su Fellini non rappresenta, infatti, l'esito di un'incompiutezza formale, quanto il risultato di una deliberata scelta narrativa. La ricostruzione della propria esperienza adolescenziale di spettatore e la scoperta del cinema «come altra dimensione del mondo» (AS 37) costituiscono la premessa per giudicare la contemporanea cinematografia di Fellini, alla luce della voluta contrapposizione, tecnica e biografica, tra «distanza» (l'allora) e «vicinanza assoluta» (l'ora). Se Calvino avesse voluto scrivere solamente una prefazione alla cinematografia del regista riminese, non si sarebbe certo dilungato sulla propria storia di spettatore. Se il testo poi fosse nato da una mera committenza, non avrebbe avuto molto di diverso da una quarta di copertina (come quelle che Calvino, in quello stesso periodo, scriveva per la collana "Centopagine", di cui era curatore)<sup>5</sup>.

La richiesta dell'editore perciò fu per Calvino l'occasione per riordinare il materiale sedimentato della prima parte e risistemarlo in un racconto autobiografico ben articolato<sup>6</sup>. Dopo la sua pubblicazione in *Quattro film*, il racconto non ebbe una successiva collocazione e fu inserito sia nel Taccuino<sup>7</sup>, come "Memorie di uno spettatore", che nel Cartoncino di "Passaggi obbligati", come "Autobiografia d'uno spettatore" (con l'apostrofo): è plausibile pensare che Calvino non abbia dato al testo la sua ultima revisione a motivo di questa incertezza.

L'esame delle due parti del racconto rivela la loro intrinseca connessione.

Nella prima parte, Calvino rievoca gli anni dell'adolescenza, compresi fra «il Trentasei e la guerra» (AS 27) in parallelo alla propria scoperta del cinema. Il racconto si apre con la coscienza dichiarata che in quegli anni il cinema rappresentava «il mondo», o meglio «un altro mondo» (AS 27). La sua passione per il cinema corrispondeva, infatti, al suo «bisogno di spaesamento», che lo proiettasse in uno «spazio diverso», pieno, neces-

<sup>5</sup> Cfr. A. CADIOLI, *Le materie prime dell'esperienza narrativa*, «Problemi», n. 88, maggio-agosto 1990, pp. 167-181. Il saggio analizza le quarte di copertina che Calvino scriveva per presentare i libri della serie "Centopagine".

<sup>6</sup> Schilirò commenta: «ci troviamo di fronte ad un impulso autobiografico che cerca sfogo, il primo stadio di una situazione autobiografica che attende di essere interpretata e realizzata in una struttura narrativa»; *op. cit.*, p. 11.

<sup>7</sup> Sul Taccuino Calvino registrò «tutti gli scritti usciti dalla sua penna tra la fine del 1973 e il 7 agosto 1985» (*Note e notizie*, RR III 1205).

sario e coerente, e del tutto opposto al caos della realtà «fuori dello schermo» (AS 27). Alla luce di tale premessa, Calvino s'immedesima con il punto di vista del protagonista d'allora, ripercorrendone le abitudini cinematografiche: il suo consultare i programmi esposti fuori dalle sale cinematografiche (in cui presagiva «la sorpresa, la promessa, l'aspettativa che l'avrebbe accompagnato nei giorni seguenti»; AS 27-28); il suo recarsi al cinema in orari diversi (alle due, o verso le quattro o le cinque); e il suo ponderare gli aspetti più o meno vantaggiosi di ogni fascia oraria. Entrare al cinema alle due garantiva la «sala semivuota» (con l'annessa comodità di sedersi nei posti dove poteva allungare le gambe); «la speranza di rincasare senza che [i genitori] si fossero accorti della sua fuga» (Italo infatti usciva di casa con la sola scusa «d'andare a studiare da qualche compagno»); «un leggero stordimento per il resto del pomeriggio, dannoso per lo studio ma favorevole alle fantasticherie»; e, ancora, la «fortuna di vedere il film dal principio, e non da un momento qualsiasi verso la metà o la fine come gli capitava di solito quando raggiungeva il cinema a metà pomeriggio o verso sera». Come anticipato, entrare al cinema a metà pomeriggio invece portava il giovane Calvino a vedere film già iniziati, a «ricomporre pezzo per pezzo» (AS 28) i loro spezzoni perduti<sup>8</sup> – elemento questo all'origine della «gran confusione» (AS 30) della sua ricostruzione retrospettiva<sup>9</sup> – e a percepire fortemente, all'uscita, «il contrasto tra due dimensioni temporali diverse, dentro e fuori del film» (AS 30). La sfasatura tra tempo della finzione e della realtà accentuava la «discontinuità tra i due mondi». Se il cinema rappresentava «una sospensione del tempo», l'accorgersi del buio serale («ero entrato in

<sup>8</sup> A questo proposito, Segrebondi (*op. cit.*) osserva: «Spesso gli capita di veder un film già iniziato: il gioco allora non è più quello di assistere allo sciogliersi degli enigmi e misteri, bensì – conoscendo già la soluzione – quello inverso di scoprire "la genesi di un dramma", come se si fosse guidati da un "confuso senso di preveggenza di fronte ai personaggi". È un modo di sperimentare una piccola incrinatura nella freccia del tempo e forse è proprio un po' così che funziona la memoria: non tanto come un film visto a ritroso, cioè una sequenza invertita di fotogrammi, ma come spezzoni di passato che si svolgono srotolati dal senno di poi, schegge il cui montaggio può essere sempre diverso».

<sup>9</sup> Riporto tre esempi, tratti dal testo, di questa confusione tra il tempo della ricostruzione posteriore e il tempo del vissuto vero e proprio: «Dei film visti nell'infanzia i ricordi sono confusi; i film visti da adulto si mescolano con tante altre impressioni ed esperienze» (AS 29); «Se Douglas Fairbanks e Buster Keaton figurano ai posti d'onore della mia mitologia è perché più tardi li ho introdotti retrospettivamente in una mia infanzia immaginaria alla quale non potevano non appartenere; da bambino li conoscevo solo dalla contemplazione dei manifesti a colori» (AS 29-30); «Le mie sono le memorie di uno che scopre il cinema allora» (corsivo mio; AS 29).

piena luce e ritrovavo fuori il buio») o dell'allungarsi/accorciarsi delle giornate dava al giovane spettatore «il senso del passare del tempo» e «il senso del passare delle stagioni» riportandolo alla realtà. Calvino identifica esplicitamente due momenti di contatto tra l'altro mondo della sala e quello di fuori della piccola città di Sanremo: ora nella percepita coincidenza tra la situazione atmosferica esterna (la pioggia) e quella della finzione, ora nell'accorgersi della finestrella che dalla «cabina dell'operatore apriva sulla via principale».

Nella descrizione del suo abituale ritmo di spettatore, Calvino apre poi un'importante parentesi sulle sue estati a Sanremo, concepite come periodi speciali di approfondimento della sua passione: mentre, infatti, in quella stagione, i suoi compagni lasciavano la riviera, la sua permanenza in città costituiva invece per lui l'occasione adatta a soddisfare la sua «fame onnivora» (AS 32) di cinema. Imitando la consuetudine giovanile di recuperare d'estate tutti i film delle annate precedenti, il Calvino narratore adulto analogamente cerca di ricordare al lettore i film, gli attori e i generi degli anni Trenta che più lo avevano affascinato<sup>10</sup>. L'affastellarsi nella sua memoria di film come i «*Lancieri del Bengala* con Gary Cooper e *L'ammutinamento del Bounty* con Charles Laughton e Clark Gable» (AS 33), o di protagoniste femminili come Viviane Romance, Jean Harlow o Marlene Dietrich, lo muove a riconsiderare il «firmamento di Hollywood» (AS 35) *a posteriori* come un campionario di modelli fissi e intercambiabili di comportamento. L'elenco degli attori, l'«olimpo di donne ideali» (AS 36)<sup>11</sup> e il catalogo dei loro ruoli tipici<sup>12</sup> rievocano in lui

<sup>10</sup> Riporto l'elenco degli attori per ogni genere e i nomi dei registi, che sono segnalati nel testo: «i giallo-rosa con Myrna Loy e William Powell e il cane Asta, i musicals di Fred Astaire e Ginger Rogers, i gialli di Charlie Chan detective cinese e i film del terrore di Boris Karloff. I nomi dei registi li avevo meno presenti dei nomi degli attori, tranne qualcuno come Frank Capra, Gregory La Cava, e Frank Borzage» (AS 33).

<sup>11</sup> Riguardo alle donne del cinema riporto una dichiarazione successiva di Calvino: «Le donne del cinema costituivano un catalogo di possibilità, un firmamento di costellazioni. C'era Jean Harlow a rappresentare quell'insieme di concretezza terrestre e di astrazione platinata che ha avuto tante incarnazioni nel cinema [...] c'erano le donne più confidenziali e ironiche [...] come Myrna Loy, il cui viso è stato certo importante per definire una tipologia femminile di donna non oggetto. Tra le une e le altre poi c'era la cuspide delle donne fatali: Greta, Marlene, e via via sino a Joan Crawford» (corsivo mio). In *Calvino: il cinema inesistente*, a cura di L. Tornabuoni, «La Stampa», 23 agosto 1981, p. 3.

<sup>12</sup> Riguardo ai determinati *topoi* si legga nel testo: «Era un po' come nella commedia di maschere, dove ogni ruolo è prevedibile, e già leggendo i nomi del *cast* sapevo che Billie Burke sarebbe stata la signora un po' svanita, Aubrey Smith il colonnello burbero, Mischa Auer lo spiantato scroccone, Eugene Pallette il miliardario» (AS 38).

l'emergere della prima intuizione giovanile delle costanti e varianti sottostanti a ogni narrazione. A conferma di ciò, Calvino non a caso spiega che la sua «ostinazione da collezionista» (AS 38) nel nominare a uno a uno questi attori e le loro interpretazioni non esprime certo la volontà di sciorinare la sua «erudizione da spettatore», dato che, per sua ammissione, non gli interessava completare i suoi ricordi da specialista «con la consultazione di manuali, repertori filmografici, enciclopedie specializzate» (AS 38). In questi dati rievocati, Calvino cerca invece di colmare a poco a poco le lacune della memoria, nello sforzo di ritrovare «come i francobolli d'una serie che andava appiccicando nell'album della *sua* memoria», e di ritrovare un punto di contatto tra quel repertorio d'immagini e le parole, o, in altri termini, il «ponte tra cinema e letteratura» (AS 39).

Il discorso che segue sull'embargo cinematografico fascista costituisce il punto di rottura con l'esperienza adolescenziale di spettatore e la cerniera con l'esperienza artistica di Fellini. Il veto ai film americani e la «goffa campagna antihollywoodiana» (AS 39) condotta dal fascismo nel 1938 furono vissuti dal giovane Calvino come una privazione (di «una dimensione, un mondo, uno spazio della mente»; AS 40), e come una frattura definitiva («qualcosa scomparve così dalla mia vita per non ricomparire mai più»). Da lì in avanti, lo spettatore di allora si trasformerà nel critico e nello scrittore di oggi. Osservando a posteriori il cinema di allora, l'autore identifica la distanza come il vero oggetto di questa perdita: «cos'era stato dunque allora il cinema, in questo contesto, per me? Direi: la distanza» (AS 41). Giudicando il nuovo cinema del dopoguerra, nei suoi generi e nei suoi mutati procedimenti narrativi, e scrutandolo con l'occhio della sua nuova professione di scrittore e critico per la rivista «Cinema nuovo»<sup>13</sup>, Calvino ribadisce il suo giudizio: «ciò che il cinema dà adesso non è più la distanza: è il senso irreversibile che tutto ci è vicino, ci è stretto, ci è addosso» (AS 43).

Questo passo introduce risolutivamente la seconda parte del racconto, ovvero la trattazione critica sulla cinematografia di Federico Fellini. La riflessione ad anello sul «cinema rovesciato» (AS 44) di Fellini parte dalla descrizione del procedimento per cui il regista «passa dall'altra parte dello schermo, fa il cinema, diventa cinema lui stesso» per arrivare all'affermazione finale di una realtà rovesciata, nella quale (in parallelo

<sup>13</sup> Cfr. *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, (Atti del convegno di San Giovanni Valdarno, 1987) a cura di L. Pellizzari, introduzione di G. Fofi, Bergamo, Lubrica, 1990.

a Calvino stesso) quello che una volta era spettatore è ora il protagonista della vita. Il proprio passaggio personale da un'osservazione immaginativa del reale, mediata dallo stupore creativo per il segno come punto di fuga delle cose, allo strabismo dell'oggi si costituisce perciò come categoria interpretativa del cinema rovesciato di Fellini, dove l'immagine non è più l'esito di un'apertura della fantasia, ma coincide con l'osservarsi guardare, con il riflettersi nel proprio doppio e con un infinito deformarsi illusionistico. In seguito alla frattura prodotta dalla repressione – laica per lo scrittore e religiosa per il regista – l'immagine caricaturale e perpetuamente autoriflessa rivela così la fine dell'immaginazione della lontananza e l'inizio del disinganno del vicino.

### 3.2. *Il cinema e il mondo. Realtà e finzione nella rappresentazione autobiografica*

La particolarità del racconto è determinata dal fatto che esso è al tempo stesso l'autobiografia di un *io* che racconta il proprio rapporto con la realtà e l'autobiografia di un *io spettatore* che ricostruisce il proprio rapporto con la finzione. Il primo *io* rilegge il fascino adolescenziale per il cinema (o per ogni fatto che contenesse una possibilità di racconto) come la genesi e la figura del proprio attuale mestiere di scrittore. Il secondo *io* invece (lo spettatore) ripercorre le evoluzioni della cinematografia dal tempo in cui era un fruitore ingenuo fino al tempo in cui si è trasformato in un fruitore-critico della produzione contemporanea. Comuni a entrambe le autobiografie è la presenza di un *gap* cronologico (tra gli anni Quaranta e Cinquanta) e di un passaggio: nell'un caso dalla giovinezza alla maturità (attraverso il trauma della lotta partigiana), e nell'altro dal cinema della lontananza al cinema della «vicinanza assoluta» (AS 49) successivo all'esperienza neorealista. Nel loro procedere parallelo da un lontano *allora* fino a un vicino *adesso*, entrambe le autobiografie approdano alla fine a un punto simmetrico che realizza l'ambita coincidenza dapprima tra vita e finzione («il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita»; AS 49), poi tra *I e eye* (nella nuova coscienza dello scrittore come spettatore di sé mentre scrive)<sup>14</sup>, e, infine, tra scrittura e critica (nell'approdo alla metanarrativa

<sup>14</sup> Cfr. D. SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, alla voce "Sguardo".

e nell'inclusione successiva di Calvino nella giuria del Leone d'oro di Venezia nel 1981)<sup>15</sup>.

Come negli altri testi di *Passaggi obbligati*, il racconto si dipana lungo una serie di antinomie che continuamente s'intrecciano lungo il tessuto della narrazione. La tensione oppositiva che riassume in sé tutte le altre è, nel racconto, quella fra dentro e fuori. Essa si riferisce, per un versante, al contrasto tra la finzione cinematografica (propria dello spettatore) e la realtà storica (propria del *self*) e, per un altro versante, all'antinomia tra un'immedesimazione complice con i fatti dell'allora e un giudizio dato a posteriori su vicende di cui l'autore ormai è estraneo. Dentro e fuori si mescolano continuamente nel racconto, a diversi livelli, in riferimento al punto di vista del narratore (l'allora o l'ora), al mutare del suo atteggiamento narrativo (d'estraneità o complicità), e al diverso oggetto della narrazione (la realtà o la finzione). Alla luce di tale asistemica alternanza di atteggiamenti narrativi, combinazione creativa di variabili, e costante interferenza tra passato e presente, l'esercizio di memoria dell'*Autobiografia* si articola perciò come un lento percorso di avvicinamento dalla giovinezza all'istante presente, in cui le vite parallele del *sé* spettatore e del *me* autobiografico arrivano a narrarsi mentre accadono e a riflettersi l'una nell'altra. La ricerca della propria identità ultimamente trova forma nel racconto attraverso la scoperta del proprio doppio, del proprio contrario, ovvero di quel *me* riflesso che dall'opaco dello specchio osserva il sé che lo guarda.

### 3.3. *La cinematografia di Fellini come metafora della narrativa di Calvino*

La narrativa di Calvino, così come quella di Fellini, nasce da un comune apprendistato, da lettori e disegnatori di fumetti, e da un medesimo maestro, Cesare Zavattini<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Il resoconto di questa esperienza al Festival cinematografico di Venezia è contenuto in: *Un giudizio sicuro e subito il dubbio*, «Repubblica», 13-14 settembre 1981; *Criticando il critico (cinema/gli sfoghi di Calvino)*, a cura di B. Blasi, «Panorama», 28 settembre 1981, pp. 163-167; e in L. TORNABUONI, *op. cit.*

<sup>16</sup> «E andrebbe studiato (se non è stato ancora fatto) il legame tra giornale umoristico e cinema italiano, non foss'altro che per il posto che occupa nella biografia d'un altro e più anziano dei padri fondatori del nostro cinema: Zavattini. È l'apporto del giornale umoristico (forse più di quelli della letteratura, della cultura figurativa, della fotografia sofisticata, del giornalismo longanesiano) che fornisce al cinema italiano un tipo di comu-

Nel ricordo della sua passione giovanile per i settimanali umoristici<sup>17</sup>, Calvino rievoca implicitamente il proprio passato di vignettista (documentato dai premi vinti e dalla corrispondenza per fumetti con l'amico Scalfari)<sup>18</sup> e allo stesso tempo segnala, con un punto di attiguità biografica con Fellini – anch'egli lettore del «Marc'Aurelio» e assiduo disegnatore di fumetti – anche l'elemento critico della «continuità tra il Fellini disegnatore-umorista e il Fellini cineasta» (AS 45-46). Nel comune riferimento a Zavattini, Calvino ritrova poi in Fellini la sua stessa matrice comunicativa e tecnica straniante che, attraverso la deformazione umoristica dell'immagine, porti a caricaturizzare creativamente il particolare e a evocare in esso la visione di «un mondo 'altro'» (AS 45).

In merito al suo potere di deformazione, Calvino riporta un esempio della capacità visionaria propria dell'immagine felliniana nel barocchismo di *Giulietta degli spiriti*. In dialogo con le vignette del «Corriere dei piccoli», Fellini, a detta di Calvino, ivi stilizza e forza le visioni della protagonista «nella dimensione che dal caricaturale porta al visionario» (AS 47). L'estremo deformarsi della caricatura iniziale fornisce dunque una «visualizzazione infantile, disincarnata, precinematografica d'un mondo altro» (AS 45) e tratteggia «una conoscenza spirituale, magica, di religiosa partecipazione al mistero dell'universo» (AS 47). Sinteticamente, Calvino definisce questo procedimento «una precisione d'evocazione ottenuta attraverso l'esasperazione della caricatura» (AS 48)<sup>19</sup>.

In merito alla sua capacità di richiamare un mondo perduto, Calvino ritrova in Fellini la visionarietà di un'immagine che volutamente esaspera

nicazione col pubblico già collaudato, come stilizzazione di figure e di racconto» (AS 46).

<sup>17</sup> Nella sua cronologia della vita di Calvino, Scarpa (*op. cit.*) elenca i giornali umoristici preferiti dal giovane Calvino: il «Marc'Aurelio», il «Bertoldo», il «Corriere dei piccoli» e il «Settebello».

<sup>18</sup> Calvino, con lo pseudonimo di Jago, vinse in giovinezza il concorso del «Cestino» di Guareschi per «la vignetta più stupida dell'anno», come è documentato da Scarpa (*cit.*) e da O. Del Buono, nell'articolo *Calvino vignettista* («Tuttolibri», XVII, febbraio 1992, p. 3), nel quale sono ripubblicate alcune delle vignette giovanili di Calvino. Anche E. Scalfari scrisse poi di lui (in *Quando avevamo diciotto anni*, «Repubblica», 20 settembre 1985) che «la sua prima attività creativa furono vignette e fumetti». Di seguito trascrivo le date delle lettere a Scalfari nelle quali Calvino si è diletto con l'amico a suon di scherzose vignette (21 maggio 1942, L 76; giugno 1943, L 79; 21 giugno 1942, L 87; 16 giugno 1943).

<sup>19</sup> Riguardo al carnevalesco e alla capacità del visionario di evocare un mondo deformato, il Calvino saggista commenta: «la vita carnevalesca è una vita tolta dal suo normale binario, è in una certa misura una «vita all'incontrario», un «mondo alla rovescia»; *Una pietra sopra* («Il mondo alla rovescia») S 256.

dettagli apparentemente insignificanti, come ad esempio nel caso della descrizione del fascismo. Al contrario del tono «regolarmente stonato» (AS 47) dei giovani registi, Fellini carica a dismisura un particolare, un'immagine appunto, per restituire metonimicamente lo spessore storico di un'epoca. Basta – osserva Calvino – «che nei *Clown* il capostazione buffo spernacchiato dai ragazzi del treno chiami un milite ferroviario nerobaffuto e che dal treno spettrale le braccia dei ragazzi si levino in un silenzioso saluto romano, e il clima dell'epoca è restituito in modo pieno, inconfondibile» (AS 48).

In Fellini, Calvino rinviene quindi la duplice tensione evocativa della propria scrittura: da una parte, nella lettura del quotidiano attraverso i termini più lontani dell'esperienza (secondo una visione cosmica e deformante della realtà che troverà espressione ad esempio nelle *cosmicomiche*)<sup>20</sup>, e dall'altra, nell'attenzione a ogni particolare come riverbero o segno evocativo di un altrove, come nel caso delle orme sulla «nube di polvere» della relazione di Cordà in *La Nuvola di smog* (RR II 897), dell'opacità delle foto delle suore nella *Giornata d'uno scrutatore* (che fa supporre ad Amerigo che provengano da un altro mondo), o dell'attenzione alle piccole cose di Marcovaldo<sup>21</sup>. Allo stesso modo, l'esercizio autobiografico del racconto rivela una simile tensione a ricucire, immagine dopo immagine, un fumetto mentale dei brandelli del proprio passato, al fine di reperire in essi le radici remote del proprio presente. Negli esercizi di memoria le immagini sono dunque squarci rielaborati di reminiscenze, punti di passaggio attorno ai quali si raduna la coscienza ramemorante del proprio io perduto. Similmente in Fellini le immagini

<sup>20</sup> Mi riferisco in particolare alle *cosmicomiche* «Un segno nello spazio» e «Gli aniluce». Sul rapporto tra deformazione comica e evocazione cosmica, si legga il brano, tratto da un'intervista del 1965, riportato come introduzione all'edizione «Oscar» Mondadori delle *Cosmicomiche*: «Nell'elemento cosmico per me non entra tanto il richiamo dell'attualità spaziale, quanto il tentativo di rimettermi in rapporto con qualcosa di molto più antico. Nell'uomo primitivo e nei classici il senso cosmico era l'atteggiamento più naturale; noi invece per affrontare le cose troppo grosse abbiamo bisogno di uno schermo, d'un filtro, e questa è la funzione del comico».

<sup>21</sup> «Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece una *foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che s'impigliasse ad una tegola* non gli sfuggivano mai: non c'erano *tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede* che Marcovaldo non notasse e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo e le miserie della sua esistenza» (corsivo mio); «Funghi in città», *Marcovaldo*, RR I 1067.



rappresentano *flash* mnemonici, come per il Guido di 8½, in cerca di episodi dalla propria infanzia per il film che sta progettando, o per *Giulietta degli spiriti*, le cui visioni irrompono nel film da una sorta di «deposito» inconscio o «magazzino mentale» (AS 38).

Oltre alle somiglianze tecniche, la vicenda biografica del regista riminese costituisce un ausilio allo scrittore per ricordare e far riaffiorare le proprie origini. Scrive infatti Calvino:

quella autobiografia che Fellini ha proseguito ininterrottamente dai *Vitelloni* fino a oggi mi tocca da vicino non solo perché *come età ci separavano solo pochi anni*, e non solo perché *venivamo entrambi da città di riviera*, lui adriatica e io ligure, dove la vita dei giovinotti sfaccendati si somigliava abbastanza, [...] ma perché dietro tutta la miseria delle giornate [...] *riconosco una giovinezza insoddisfatta di spettatori cinematografici*, d'una provincia che giudica se stessa in rapporto al cinema, nel *continuo confronto con quell'altro mondo che è il cinema* (corsivi miei; AS 44).

Gli elementi di sé che lo scrittore ritrova in Fellini sono dunque tre: l'adolescenza vissuta più o meno negli anni del fascismo, la comune appartenenza ad una città di riviera e l'esperienza cinematografica come forma di esorcismo nei confronti della repressione. Il costante rapporto che i personaggi intrattengono con il mare è facilmente riscontrabile sia nelle opere di Calvino (*La formica argentina*, *Dall'opaco*, *Palomar*) sia in quelle di Fellini (*I vitelloni*, *Amarcord*, *Giulietta degli spiriti*), nelle frequenti scene che, in svariati momenti narrativi, vedono i protagonisti sostare sulla spiaggia davanti alle onde. La quasi contemporanea adolescenza di Calvino e di Fellini li lega inestricabilmente a una parallela esperienza spettatoriale, vissuta per entrambi come l'evasione dalla repressione del mondo verso un mondo altro. La repressione si manifesta analogamente per l'uno in ambito laico e per l'altro in ambito religioso. Calvino visse l'esperienza della repressione in casa, nella rigida educazione laica ricevuta<sup>22</sup> e nel rigido controllo materno, finalizzato a preservare il figlio «da rapporti col mondo che non fossero programmati e

<sup>22</sup> A testimonianza della durezza dell'educazione ricevuta riporto un brano del testo («nei mesi di scuola i miei genitori mi lasciavano poca libertà»; AS 28) e un estratto dall'intervista di L. Tornabuoni, *op. cit.*: «Nell'infanzia sono stato educato molto severamente: mia madre non mi mandava al cinema da solo, e per me sceglieva soltanto film educativi. C'era in casa la macchina da proiezione, una Pathe Baby che i miei avevano portato dall'America e vi proiettavano film istruttivi. [...] Alle volte venivo anche portato al cinema».

intesi a un fine» (AS 29)<sup>23</sup>. Fu questo essere definito come qualcosa di programmato e inteso a un fine il carcere da cui evadere, come testimoniano le esperienze autobiografiche della fuga da casa, «con la scusa d'andare a studiare da qualche compagno» (AS 28), e dell'abbandono del cinema prima che fosse finito il film per timore «d'incorrere nelle ire familiari» (AS 29). Fellini visse invece l'educazione religiosa come «un trauma fondamentale» rielaborato con «un orrore addirittura fisiologico» (AS 48)<sup>24</sup>, anche se talvolta la chiesa appare in forma meno monolitica, come nelle figure del cardinale in 8½, attento «alle domande dell'uomo in crisi» (AS 48), o, della «monaca nana che rappacifica il folle sull'albero in *Amarcord*» (AS 48). Comune a entrambi fu la repressione fascista. Calvino rappresenta l'oppressione del regime non sistematicamente, attraverso il catalogo delle sue restrizioni, ma metonimicamente, attraverso lo *shock* di un momento-chiave (ad esempio l'embargo cinematografico del 1938) o la deformazione di un dettaglio (ad esempio nella grottesca rivisitazione delle pose di Mussolini nel racconto «I ritratti del duce»). In modo simile, Fellini mette in scena tale repressione in *Roma*, attraverso la rielaborazione di un episodio scolastico autobiografico, nella figura del proprio maestro che fece attraversare il Rubicone ai propri alunni per farli immedesimare con la stirpe romana da cui discendevano.

Alla luce del loro passaggio alla vita adulta, il cinema di allora, vissuto come apertura a un mondo lontano e come possibilità d'evasione dalla repressione fascista, si trasforma, dopo la guerra e l'esperienza neorealista, in linguaggio «della vicinanza assoluta» (AS 49). In tale luce, la narrazione iniziale della lontananza assume quindi piena rilevanza come introduzione al concetto di vicinanza, adottato non solo come metafora della scrittura di Calvino, ma anche come sintesi critica del «cinema rovesciato» (AS 44) di Fellini.

Il vicino prende innanzitutto forma ora attraverso la «ripugnanza viviva» (AS 48) del cinema felliniano (che appunto «ci obbliga ad ammettere che ciò che più vorremmo allontanare ci è intrinsecamente vicino»; AS 49), ora attraverso la tecnica per cui la «macchina da presa [...]

<sup>23</sup> Echi di questa educazione si rintracciano anche nella seguente affermazione, tratta da «La forma dell'albero», in *Collezione di sabbia*: «Per temperamento ed educazione sono sempre stato convinto che solo conta e resiste ciò che è concentrato verso un fine» (S 602).

<sup>24</sup> L'immagine di una chiesa repressiva appare in *Amarcord*, nella confessione di Titta, assolto senza l'amorevole misericordia del perdono; in *Giulietta degli spiriti*, nelle visioni inquietanti di peccato e di morte che attanagliano la protagonista, o nella durezza con cui nei *Vitelloni* il padrone del negozio di arredi sacri caccia via Fausto.

volta le spalle al set» (AS 44) al fine di osservarsi mentre narra. In 8½, come qualche anno più tardi nel *Viaggiatore*, l'oggetto della narrazione diventa perciò, in assenza di eventi da ricordare, il meccanismo stesso del raccontare.

Il vicino poi si manifesta come svelamento demistificante di ciò che la realtà non mostra, come nella *Dolce vita*, dove la visione miracolosa della Madonna da parte di alcuni bambini diventa oggetto di spettacolo in diretta da parte della RAI, e si tramuta in elemento della «sintomatologia dell'isterismo italiano» (AS 49). Calvino descrive questo fenomeno nel saggio su Pavese "La belle époque inaspettata", raccolto in *Una pietra sopra*:

prima vedevamo la vita come qualcosa di teso e guerreggiato e spinoso in cui dovevamo esercitare la nostra scelta del bene o del male, la nostra saldezza di nervi e ragionevolezza e ironia demistificatrice, e adesso invece la vediamo come uno spettacolo nelle grandi linee prevedibile e rassicurante di cui vorremmo godere tutti i particolari, qualcosa di comodo e ben fornito e stabile in cui sfogare la nostra fretta e ansia e rabbia (S 81).

Il vicino infine rappresenta in Calvino lo sguardo dell'istante, all'indicativo presente, che cerca di fotografare tutto il reale contemporaneamente per evitare che se ne perda qualcosa: è lo sguardo dell'*Opaco*, del *Viaggiatore* e di *Palomar* che si limita a «fissare nei minimi dettagli il poco che riesce a vedere»<sup>25</sup>. Tale forma di osservazione si traduce in ultima analisi in uno sguardo archeologico, che, suggerisce Scarpa, «coglie l'essere non come unità originaria che si ripresentifica negli aspetti mondani, ma come frammentarietà di rovine, un continuo essere-stato»<sup>26</sup>. Nel mescolarsi di passato e presente, il compito dello scrittore diventa così quello di ordinare e finalizzare ogni pezzo dentro la continuità di una storia<sup>27</sup>.

### 3.4. La dialettica lontananza/vicinanza da Leopardi a Fellini

Il contrasto del racconto tra il lontano del cinema degli anni Trenta e il vicino della contemporanea produzione felliniana stabilisce un paral-

<sup>25</sup> "L'invasione degli storni", *Palomar*; RR II 925.

<sup>26</sup> SCARPA, *op. cit.*, p. 58.

<sup>27</sup> «Scrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non si riesce a finalizzare in una storia o in un uso, e ricostruire in una continuità o in un tutto»; "Lo sguardo dell'archeologo", *Una pietra sopra*; S 325-326.

lelo implicito con la riflessione delineata da Giacomo Leopardi nel *Discorso d'un italiano intorno alla poesia romantica*. Nel saggio, il poeta di Recanati identifica la scaturigine della poesia nella lontananza e nella distanza dall'oggetto. Il non sapere degli antichi o dei bambini determina, infatti, argomenta Leopardi, non solo la loro capacità immaginativa (che è alla base della vera poesia) ma anche una posizione di straordinaria apertura verso l'esserci delle cose<sup>28</sup>. Annota infatti il poeta che «la smania poetica degli antichi veniva soprattutto dall'ignoranza, per la quale, meravigliandosi balordamente d'ogni cosa e credendo di vedere a ogni tratto qualche miracolo, pigliarono argomento di poesia da qualunque accidente, e immaginarono un'infinità di forze soprannaturali e di sogni e di larve»<sup>29</sup>. Il diletto che deriva al poeta dall'immaginare il lontano rimando che gli oggetti nascondono, asserisce Leopardi, «non procede soltanto dalle qualità degli oggetti imitati, ma in oltre specialissimamente ed essenzialmente dalla meraviglia che nasce dal vedere quei tali oggetti trasportati dove non pareva appena che si potesse»<sup>30</sup>.

In modo simile, il fascino del giovane Calvino verso i film americani e francesi della propria adolescenza consiste nel fatto che il cinema «lo portava più lontano» (AS 27), non solo da un mondo chiuso (come quello rappresentato dai genitori), ma soprattutto verso un mondo non ancora svelato, fatto di promesse e aspettative (come quelle suscitate dai cartelloni dei programmi)<sup>31</sup>, e quindi per ciò stesso desiderabile. Lo stesso fascino di un lontano si manifestava anche nei meccanismi narrativi della cinematografia di quegli anni, attraverso la tecnica della metonimia (che attivava la capacità immaginativa dello spettatore nel non far vedere l'oggetto) o attraverso l'uso delle dissolvenze nei momenti chiave, che chiamavano lo spettatore a inferire i passaggi sottintesi e a ricostruirli con la fantasia.

In opposizione alla meraviglia adorante dello *spettatore*, rivolta a un oggetto ancora nascosto, Leopardi identifica nel disvelamento dei segreti

<sup>28</sup> Nell'*Infinito*, ad esempio, è proprio il non sapere cosa si nasconde dietro la siepe ciò che muove il poeta ad immaginare «interminati / spazi di là da quella e sovrumani / silenzi e profondissima quiete» (vv. 4-6), nel tentativo di colmare in qualche modo la distanza infinita che lo separa dalla visione completa dell'essere.

<sup>29</sup> *Prose e poesie*, vol. II, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1988, p. 350.

<sup>30</sup> Ivi, p. 418.

<sup>31</sup> «Il mio occhio cercava i cartelloni piazzati da una parte dove s'annunciava il film del prossimo programma, perché *là era la sorpresa, la promessa, l'aspettativa* che m'avrebbe accompagnato nei giorni seguenti» (corsivo mio; AS 27-28).

della natura prodotto dalla scienza moderna<sup>32</sup> l'inizio non solo di un disinganno (nella constatazione che «non guardiamo più la natura ordinariamente con quegli occhi»)<sup>33</sup>, ma anche di una poesia di tipo malinconico e nostalgico, fondata su una perdita irreparabile. La malinconia e la nostalgia di questo sguardo si esprimono in diverse forme nella narrativa del vicino di Fellini e Calvino.

Fellini svela nella *Dolce vita* l'amarezza disillusa, la noia e il vuoto degli anni del *boom* o il fallimento stesso della vita matrimoniale, come nella scena dei *Vitelloni* in cui Fausto cerca di avvicinare una signora sconosciuta con la moglie al suo fianco. A tale messa a nudo della realtà fa da *pendant* la manifestazione di un rimpianto non risolto, espresso, nella *Dolce vita*, attraverso lo sguardo innocente di Paola nell'inquadratura finale (ultimo struggente richiamo a Marcello di una vita ormai perduta) o nella scelta del suicidio dell'intellettuale Steiner, mosso dal rimorso per aver perduto la capacità di stupirsi. Anche quando la malinconia non giunga a un rifiuto della vita, come estremo esito della perdita di un bene irrinunciabile, tale rottura si esprime nell'incomunicabilità tra i due mondi, rappresentata, a cornice della *Dolce vita*, nel rumore iniziale dell'elicottero e finale delle onde che rende inascoltabili le voci dei personaggi. Di fronte alla mancanza di tale bene ignoto, Fellini ripresenta l'estremo tentativo leopardiano di restaurare lo sguardo degli antichi attraverso l'espedito dell'imitazione, come evocato nella *Dolce vita* nell'artificiosa incisione su un nastro del suono del vento, della pioggia o degli uccelli da parte di Steiner. In alternativa a un improbabile ritorno all'antico, Fellini contempla anche come ultima ipotesi la possibilità di un'ingiustificata fuga lontano, come asserito da Moraldo a conclusione dei *Vitelloni* («non lo so, devo partire»), o come suggerito dall'amara considerazione di Guido in *8½*: «saremmo stati contenti lontano dal mondo».

Per Calvino, la coscienza di un «pezzo perduto» (AS 29) nei film o di un «bene perduto» (AS 40) nella vita si associa alla constatazione di uno sguardo irrimediabilmente cambiato. Il passaggio dal modo di guar-

<sup>32</sup> «Ora la condizione naturale degli uomini è quella d'ignoranza; ma la condizione degli scienziati che contemplando le stelle, sanno il perché delle loro apparenze, e non si meravigliano del lampo né del tuono [...] è una condizione artificiatà: e in fatti la natura non si palesa, ma si nasconde, sì che bisogna con mille astuzie e quasi frodi, con mille ingegni e macchine, scaltarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza i suoi segreti: la natura così violentata non concede più quei dilette che prima offeriva spontaneamente». *Discorso*, ivi, p. 356.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

dare il cinema dell'adolescenza a quello attuale è da lui descritto così:

i gusti dell'adolescenza sono stati spazzati via, a raccontarli è come se appartenessero alla vita d'un'altra persona. Però, chissà: non so. Quando sono entrato a far parte del mondo della carta stampata, il cinema fatto da persone che potevo conoscere non mi faceva più tanta impressione. Non c'era più il sentimento di distanza, di mistero mistico, di dilatazione dei confini del reale: per ritrovarlo dovevo vedere i film giapponesi, appartenenti a un mondo totalmente lontano. S'è perduta l'emozione della meraviglia, da spettatore incantato a bocca aperta come un bambino, che era caratteristica d'un tempo in cui la gamma d'immagini era limitata, l'esperienza della contemplazione d'immagini era inconsueta e rara, anziché abituale e quotidiana com'è oggi<sup>34</sup>.

Non sono dunque gli oggetti a cambiare (la gerla della *Strada*, i film dell'*Autobiografia*) ma il modo con cui li si osserva. Lo sguardo dello spettatore dell'anteguerra, dopo l'esperienza da partigiano e la stagione del neorealismo, diventa ora lo sguardo disilluso<sup>35</sup> dello scrutatore o lo strabismo di una *speculazione*, incapace, come in *Palomar*, di «fare in modo che i suoi pensieri tengano presenti contemporaneamente le cose più vicine e le cose più lontane» (*Palomar*, RR II 972)<sup>36</sup>. L'osservazione si rivolge così all'analisi dei dettagli minimi delle cose (descritte nel loro grigio squallore materiale), riflettendo come uno specchio l'opacità dello sguardo di chi guarda. Guardare diventa quindi uno *speculare*, ovvero, da una parte, un esaminare, un guardarsi intorno, o un ricercare nel dettaglio (come nello sguardo di *Palomar*) e, dall'altra, un vedersi guardare, nell'autoriflessività dello specchio (*speculum*). La parabola dello spettatore Calvino termina dunque nell'acquisizione di uno sguardo adulto, nel non capire suo e dei suoi personaggi, e nella scelta, di fronte al proprio vuoto, del narrare autoriflessivo.

<sup>34</sup> Il brano è tratto dall'intervista di Lietta Tornabuoni, *op. cit.*

<sup>35</sup> A mio parere, è a motivo di questo disinganno che Calvino si rispecchia con il pessimismo di Leopardi, ad esempio, nell'affermazione (iperbolica, ma non troppo) che, a fine carriera, annota in una lettera del 1984: «le *Operette morali* sono il libro da cui deriva tutto quello che scrivo» (la lettera è citata da M. Barenghi nell'introduzione ai *Saggi*; S XLVIII).

<sup>36</sup> Rispetto allo strabismo dello sguardo di Calvino, che non gli fa mettere a fuoco contemporaneamente il vicino e il lontano, rimando alla diatriba tra l'intellettuale e il materiale messa in scena nel capitolo VII della *Speculazione edilizia*, e riporto, sempre da quel capitolo, una breve citazione a proposito: «nella discussione lo sguardo di Quinto passava alternativamente dagli occhi di Bensi a quelli di Cerveteri. Erano entrambi *strabici*, ma il filosofo era *strabico all'infuori* [...] il poeta invece era *strabico all'indentro*» (corsivo mio); RR I 808-809.

### 3.5. L'iniziazione al narrare come scoperta dell'«altro»

Il passaggio obbligato che qui Calvino intende rappresentare coincide con la scoperta del fascino del raccontare: quella «iniziazione alla favola, alla fantasia, al sogno»<sup>37</sup> che ebbe luogo, nelle parole di Spinazzola, nel «rapporto avuto nell'adolescenza con il cinema, soprattutto hollywoodiano, idoleggiato come mezzo di apertura dell'immaginazione, ma anche dell'intelligenza, verso universi lontani»<sup>38</sup>.

Starobinski, nell'introduzione generale ai tre volumi di *Romanzi e racconti*, premette che l'autore «era affascinato da tutto ciò che lo faceva assistere a una storia: libri illustrati, film, racconti» (RR I XI). L'«Autobiografia di uno spettatore» per molti aspetti documenta questa dinamica, ma non la esaurisce, se si considera che il giovane Italo trovava il modo di partecipare a una narrazione non solo attraverso il cinema: per sua stessa ammissione, infatti, «prima che la passione per il cinema diventasse per lui una possessione assoluta», questa esperienza gli era stata offerta «dalle figure del "Corriere dei piccoli", allora il più diffuso settimanale italiano per bambini»<sup>39</sup> e dai libri stessi<sup>40</sup>. Se dunque il racconto avesse come unico scopo quello di descrivere il fascino del partecipare a una storia, la narrazione del proprio rapporto con il cinema non aggiungerebbe nulla al già noto, all'esperienza già affascinante della lettura dei fumetti. Il vero elemento di novità invece, la ragione per cui questo rapporto (piuttosto che quello con i fumetti) diventa a posteriori oggetto di una narrazione autobiografica, è la scoperta, mediata per la prima volta proprio dal cinema, del meccanismo segreto che regola il raccontare e dell'altrove da cui il raccontare proviene. Riproporre questo passaggio della propria vita è ciò che permette a Calvino di ritrovare nell'oggi le radici remote del proprio lavoro di scrittore.

La scoperta del raccontare (descritto nella lezione americana sulla «molteplicità» come «sistema di infinite relazioni di tutto con tutto»; S 722) e allo stesso tempo la confusione/sovrapposizione nella memoria di

<sup>37</sup> TOSCANI, *op. cit.*

<sup>38</sup> V. SPINAZZOLA, *Le strade di un classico*, «L'Unità», 25 giugno 1990.

<sup>39</sup> «Visibilità», *Lezioni americane*; S 708.

<sup>40</sup> Riguardo alle letture d'infanzia, riporto una dichiarazione di Calvino, tratta da un suo manoscritto inedito: «il primo vero piacere della lettura d'un vero libro lo provai abbastanza tardi: avevo già 12 o 13 anni, e fu con Kipling [...]. Da allora in poi avevo qualcosa da cercare nei libri: vedere se si ripeteva quel piacere della lettura provato con Kipling»; si veda la Cronologia della vita di Calvino introduttiva ai volumi dei «Meridiani», 1935-1938, p. LXV.

attori e ruoli muove in Calvino la domanda su quale sia il punto di origine di tutto il movimento narrativo, su cosa sia cioè il dentro dello schermo. Da dove vengono le storie? Da dove nasce una storia? Innanzitutto da una lontananza, dallo sprigionarsi dell'attrattiva che un oggetto misterioso suscita, come successivamente descritto a conclusione del *Viaggiatore*: «c'era qualcuno che passava per una strada solitaria e vedeva qualcosa che colpiva la sua attenzione, qualcosa che sembrava nascondere un mistero, o una premonizione; allora chiedeva spiegazioni e gli raccontavano una lunga storia» (RR II 868). Da quell'origine il movimento narrativo si sviluppa in un combinarsi continuo di storie, dove, come esplicitato nel *Castello dei destini incrociati*: «ogni racconto corre incontro a un altro racconto» (RR II 539).

L'esperienza del cinema, soprattutto nella giovanile stilizzazione dei caratteri e dei comportamenti degli attori o delle attrici, coincide dunque con la prima scoperta che esistono delle costanti e dei meccanismi ben precisi che regolano l'infinito movimento combinatorio dei racconti. Nel ripercorrere la prima rivelazione giovanile del fascino di partecipare a una storia e costruirla, l'*Autobiografia* rielabora così in forma esistenziale l'intuizione tecnica e storica alla base del lavoro filologico di recupero e trascrizione del repertorio fiabistico italiano, condotto da Calvino tra il 1954 e il 1956.

Come rilevato nella sua *Introduzione alla fiaba italiana*, Calvino evidenzia nella tradizione orale lo stesso meccanismo di stilizzazione presagito personalmente sugli attori e le attrici degli anni Trenta, quando si sofferma a descrivere le costanti e varianti narrative delle fiabe e a formularne un vero e proprio «catalogo dei destini» (FI XVIII)<sup>41</sup>. In merito alle costanti, la «smania catalogatoria» (FI XVII) dell'autore si tramuta nella constatazione che qualsiasi eroe o oggetto è inesauribile a ogni definizione, perché contiene in sé la capacità di suscitare sempre nuove immagini e varianti. In merito allo studio delle varianti, Calvino rende evidente come alla base del ritmo e del movimento narrativo le fiabe e i film obbediscano agli stessi meccanismi di scelta, variazione e scarto. Lo scrittore elencherà questi procedimenti in un brano delle *Lezioni americane* sulla «visibilità»:

passavo le ore percorrendo i cartoons di ogni serie da un numero all'altro, mi

<sup>41</sup> L'espressione «catalogo dei destini» è da accostare a: «catalogo dei generi» (SSG 11) del padre nella «Strada di san Giovanni» e a «catalogo delle donne» (AS 36) nell'«Autobiografia di uno spettatore».

raccontavo mentalmente le storie interpretando le scene in diversi modi, producevo delle varianti, fondevo i singoli episodi in una storia più ampia, scoprivo e isolavo e collegavo delle costanti in ogni serie, contaminavo una serie con l'altra, immaginavo nuove serie in cui personaggi secondari diventassero protagonisti (corsivi miei; S 709).

Nelle parole dell'*Introduzione alle fiabe italiane*, Calvino sintetizza l'elemento comune a fiabe, film, racconti e fumetti nella loro «infinita varietà e infinita ripetizione» (FI XVII). Per un versante, in linea con la dottrina atomistica di Lucrezio, lo scrittore ritiene che «la sostanza unitaria del tutto» sia garantita, nel racconto come nella realtà, dall'infinita ripetizione di un numero fisso di elementi (le materie prime pulviscolari; i quadranti degli scacchi nelle *Città invisibili*; le carte del mazzo nel *Castello*). Per un altro versante, invece, in linea con Ovidio, egli non può non considerare «l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste» (FI XVII), il costante scontrarsi degli elementi che determina l'infinita varietà del reale. Così come la macchina narrativa trova il suo ritmo nel costante ripetersi dei suoi elementi base e il suo movimento nella novità delle sue varianti, allo stesso modo il linguaggio nasce dalla combinazione infinita delle lettere e il racconto cinematografico dal mescolarsi ininterrotto delle immagini.

L'investigazione sull'origine e il movimento delle storie conducono così l'autore alla riflessione sulla loro destinazione, come formulato nella domanda quasi contemporanea del *Castello dei destini incrociati*: «È solo il risultato del caso questo disegno oppure qualcuno di noi lo sta pazientemente mettendo insieme?» (RR II 582). L'*Autobiografia* mette in scena una simile alternativa tra caos e ordine nell'opposizione segnata tra cinema e realtà. Da una parte, Calvino osserva la realtà (o il sé reale) come un ammicchiarsi di «elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della sua vita che gli parevano privi di qualsiasi forma» (corsivo mio; AS 27); dall'altra invece, come suggerito dall'aprirsi di una cupola nella sala di proiezione, durante l'estate, lo scrittore allo stesso tempo cerca nel racconto un ordine, identificato come un firmamento che «inglobava tutte le lontananze in un solo universo» (AS 32). La stessa dialettica drammatica tra ciò che è inferno e ciò che non lo è (espressa nel finale de *Le città invisibili*) si ripresenta, lungo la rivisitazione della propria adolescenza, nella divisione che separa l'insensatezza del carcere-mondo dalla possibilità che un destino diverso si apra nell'altrove lontano evocato dallo schermo. Nel rapporto con il cinema, infatti, il giovane Italo scoprì che le storie provengono e sono dirette a un

«altrove altravolta altrimenti»<sup>42</sup>, perché, nello schermo, sono proiettate «più in là, nel futuro o nell'altrove o nel difficile» (AS 37). Lo schermo è così l'espressione della possibilità di un oltre, come già presagito nell'"Avventura di un miope", il cui protagonista «alzava gli occhi verso il cielo stellato: e scopriva che le stelle non erano spiaccicate sul fondo del cielo come uova rotte, ma erano trafitture acutissime di luce che aprivano attorno a sé infinite lontananze» (RR II 1144). Lo schermo, come ogni racconto, equivale dunque a un punto di fuga dalla fortezza di un reale finito e a una trafittura, dove si palesa che il mondo ha un doppio, opposto e contrario a sé. Questa «altra dimensione» (AS 37), evocata dal cinema è il rovescio speculare della realtà, e, al contrario di essa, possiede «le proprietà d'un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza» (AS 27)<sup>43</sup>.

Di fronte all'esperienza della rottura di un rapporto diretto con questo altrove, e alla constatazione dell'incomunicabilità tra il suo dentro e il fuori della realtà, la memoria è l'ultimo strumento, o l'ultima «finestrella» (AS 31) in grado di rintracciare l'ultima eco di quel legame ormai perduto tra vicino e lontano. Allo stesso tempo, la costruzione di un doppio dell'io<sup>44</sup> (che appartenga a quell'altrove) rappresenta il tentativo (calviniano e felliniano) di collegarsi ad esso attraverso la narrazione simmetrica e simultanea del proprio sé riflesso.

<sup>42</sup> L'espressione, tratta dalle *Cosmicomiche*, è riportata da Claudio Milanini (RR III XXX).

<sup>43</sup> A proposito della pienezza del mondo altro, si legga in "Avventura di un lettore": «oltre la superficie della pagina [dello schermo] s'entrava in un mondo in cui la vita era più vita che di qua, da questa parte» (RR II 1128). Analogamente, nella "Strada di San Giovanni" viene evocato: «un mondo dove tutte le parole e le figure diventassero vere, presenti, esperienza mia, non più l'eco di un'eco di un'eco» (SSG 11).

<sup>44</sup> Ad esempio nell'effetto di dimezzamento (o di sdoppiamento) dei personaggi dovuto al doppiaggio italiano dei film americani. In Fellini inoltre, l'uso ripetuto dello specchio in molte inquadrature o la coincidenza del nome del protagonista con quello dell'attore che lo interpreta (è il caso di Mastroianni nella *Dolce vita* e di Sordi nei *Vitelloni*) suggeriscono un continuo sdoppiamento dei personaggi.