

***Lezioni americane* di Italo Calvino: una lettura educativa del nostro tempo e oltre**

Giovanni Genovesi

L'articolo vuol dare un affettuoso ricordo del grande intellettuale Italo Calvino a cento anni dalla nascita, rimarcando il valore di una lettura educativa delle sue culturalmente ricchissime Lezioni americane.

The article aims to celebrate the great intellectual Italo Calvino one hundred years after his birth, underlining the value of an educational perspective of his culturally extraordinarily rich American lectures.

Parole chiave: Italo Calvino, Lezioni americane, letteratura, linguaggio, lettura educativa

Keywords: Italo Calvino, American lectures, literature, language, educational perspective

1. *Introduzione*

Io credo che le *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* di Italo Calvino siano uno dei più bei romanzi che si possono leggere per avere i migliori spunti per tendere nel modo più accettabile verso il senso della vita con la migliore razionalità possibile.

Nelle sue lezioni, Calvino ha scelto di trattare le parole che ha ritenute fondamentali per capire come attrezzarsi per sbarcare al meglio gli anni che mancavano, quindici, al prossimo millennio, il 2000, e proseguire ancora se la fortuna ci assiste e Atropo, come nell'intricata matassa, si sia confuso, come con Ulisse, quale filo tagliare.

Scrivendo questo libro ha dato il via all'ultimo tratto della sua vita e ha voluto lasciare dei promemoria, o *Memos* come lui li chiama, ma che in effetti si danno come un vero e proprio manifesto della letteratura postmodernista internazionale. I capitoli progettati per il libro erano sei. Ma non riuscì a scrivere il sesto, che chiamò, *Coerenza*, anche se i cinque scritti per l'Università di Harvard ci sono sembrati completi per dare a chi li leggerà un senso a questa sorta di testamento intellettuale che aveva scritto con passione e dedizione – e lo si sente – anche se non penso proprio che, mentre immaginava di presentarle, avesse il timore

che fossero le ultime pagine che avesse scritto. Ma le pagine avevano già dato ciò che dovevano dare. Atropo trovò il filo di lana della sua matassa della vita e lo tagliò con un ictus a Siena il 19 settembre 1985. Aveva 61 anni.

Io cercherò in queste considerazioni, offerte con affettuoso ricordo del grande intellettuale Italo Calvino a cento anni dalla nascita, di sottolineare il valore del significato delle sue culturalmente ricche *Lezioni americane*, che completarono la sua vita di scrittore ad altissimo livello.

Scrivo queste note perché sono sicuro che le *Lezioni americane* di Italo Calvino¹ abbiano una validità normativa per ogni modalità comunicativa, sia essa pittorica, scultorea, musicale o scrittoria, dalla narrativa alla saggistica, qualsivoglia sia il contenuto e la lingua che si adopera, in poesia o in prosa.

Le *Lezioni*² si allargano anche a altre scritture, di tipo saggistico su varie scienze e, comunque coinvolgenti ogni possibile scienza anche al di fuori, apparentemente, dagli interessi diretti di un io, bulimico di ogni curiosità mai sopita, che ci dà il procedere del suo iter intellettuale tra i più diversi settori di conoscenza, dalla filosofia in poi.

E proprio per questa voglia d'affacciarsi tra le varie scienze, ha potuto fare che i suoi *Memos* non si restringessero solo alla letteratura narrativa ma si estendessero ad ogni tipo di scrittura che coinvolgesse la stessa vita e, quindi, il pensiero di colui che scrive e per ciò stesso il suo orizzonte di senso della vita per i suoi 360°, ossia la sua concezione dell'educazione.

“Le *Lezioni* sono una chiave di lettura di Calvino per leggere il mondo, un mondo popolato dalla cultura di Calvino (fatta di) letteratura, filosofia e scienza, passate al vaglio di un io razionale e lucido ...le

¹ L'Università di Harvard, nel giugno 1984 invita Calvino in forma ufficiale a tenere per l'anno accademico 1985-86 le “Poetry Lectures”, un ciclo di sei conferenze intitolate al celebre dantista e storico dell'arte Charles Eliot Norton. Calvino è il primo italiano, nei sessant'anni di vita dell'istituzione, a salire in cattedra nelle Norton. La scelta era libera e creò a Calvino molta preoccupazione come si può ben capire e finì per non darne nessuno, se non *Memos*, promemoria per il prossimo millennio: Leggezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità, Coerenza. L'insieme di tutti i cinque *Memos* che scandagliano la varietà dell'esistenza, era il tema della *Coerenza*, che Calvino, causa la morte, non ebbe tempo di scrivere. Cfr. A. Piacentini. *Tra il cristallo e la fiamma. Le lezioni americane di Italo Calvino* (Sentieri critici), Prefazione di M. Corti, Firenze, Atheneum, 2014, p. 12.

² Mi sono servito dell'edizione Milano, Mondadori, 1993. I riporti dalle pagine delle *Lezioni americane* sono segnati con il numero di pagine nel testo stesso entro parentesi.

questioni più complesse del nostro tempo, trasformate in costanti racconti da una trasfigurazione letteraria indagata dai tempi più remoti sconfinanti nell'antropologico fino alle soluzioni più innovative senza preclusioni di aree linguistiche. *I Six Memos* sono molto di più di semplici promemoria, ma vere e proprie istruzioni per l'uso messe a disposizione di chiunque intenzionato a ordinare la complessità del nostro tempo senza restarne frastornato. Filosofia, scienza e letteratura perdono l'esoterismo degli addetti ai lavori per diventare racconto e stile di vita di chi intenda svolgere un ruolo consapevole e attivo nella società del nuovo millennio³. Insomma, lette le cinque *Lezioni*, penso che siano veramente una chiave di lettura per l'insegnamento del senso della vita del nostro tempo.

2. *Il linguaggio è il centro delle Lezioni*

Il centro delle *Lezioni* è il linguaggio perché è il linguaggio con cui si costruisce il mondo, inteso sia come universo sia come società.

In effetti, le parole scelte per commentare l'importanza del linguaggio e trovare con esso l'antidoto, attraverso la letteratura (e solo con essa), per guarire la pandemia pestilenziale in cui è il linguaggio stesso a correre il pericolo di essere coinvolto. E questo pericolo si avvisa con il difetto che stravolge l'uso del parlare, l'espressione più caratterizzante dell'essere umano, con scarsa attenzione e altrettanto poca concentrazione, abbandonando le parole al caso quando invece dovrebbero essere seguite come un bambino, spesso incerto nella dizione e nel significato di ciò che dice.

Non a caso, dobbiamo coltivare il linguaggio fin da piccolissimi, ossia fin dai tempi dell'asilo nido e seguirlo fino a che non termina i suoi studi della scuola superiore. È questo un lavoro che mai bisogna abbandonare, anche se possibile nelle lingue straniere alle quali un bambino sarà iniziato nel suo tempo di scuola. E, infine, è il linguaggio il centro delle *Lezioni americane* per il modo raffinato con cui cerca di argomentarlo ricorrendo ad una serie di scritti che spiegano, interpretano e spaziano per tutta la letteratura occidentale come se fossero il loro canone, ma che può andare oltre, come infatti va, ai ventisei autori fissati da Harold Bloom⁴. E inoltre, il linguaggio è giocoforza al centro delle

³ A. Piacentini. *Tra il cristallo e la fiamma. Le lezioni americane di Italo Calvino*, cit.

⁴ H. Bloom, *Il canone occidentale*, tr. it., (1984), Milano, BUR, 2008.

Lezioni, perché in qualunque parte del mondo siano tenute non possono altro che avere il linguaggio come loro centrale colonna portante. Per esempio, Calvino usa moltissimi testi, in lingua latina, di Dante, Petrarca e Boccaccio, brani di letteratura italiana di prosa e di poesia inglesi, francesi e tedeschi, di cui dà belle traduzioni che servono molto per capire al meglio l'importanza che la parola scelta da salvare sia una colonna sulla quale poggia il mondo su cui camminiamo e, al tempo stesso, un mezzo per capirlo.

Entrando più nello specifico, è da notare che le parole scelte da Calvino per illustrarne la piena funzione, sono molto spesso legate ad un significato ossimorico, per esempio *Festina lente* (affrettati lentamente) per aver presente sia la velocità sia l'attenzione; o all'ambivalenza, come leggerezza e pesantezza, perché sono necessarie entrambe, la prima perché ci sia nella presenza della cosa una continua possibilità di trasformazione (come nelle *Metamorfosi* di Ovidio) e la seconda per consentire un improvviso scarto direzionale degli atomi che costituiscono le cose, come nel *De rerum natura* di Lucrezio e che richiedono uno studio e una riflessione attenta su ciò che non va. Se non ci fosse questo aspetto di colui che vuole far vedere ciò che non va, non ci sarebbe mai una letteratura fantastica e addio all'antidoto per la pestilenza nell'uso del linguaggio.

3. *Leggerezza: la paura del linguaggio peso*

E ritorniamo alla prima lezione di Calvino sulla *Leggerezza*, in cui l'autore ha scelto Perseo come allegoria del rapporto tra Calvino stesso e il mondo, perché chiunque si presenti egli sa che è un nemico e lo pietrifica con la testa della Medusa che tiene in un sacco e che cura con tutti i riguardi perché si senta a suo agio, anche se con la testa tagliata⁵, e non sbaglia un colpo. Perseo è apparentemente impietoso e, forse, sospetta perché sia stato scelto proprio lui per togliere di mezzo, pietrificandolo, magari a vari gradi di lentezza a seconda delle persone e dei luoghi, “ma che non risparmiava nessun aspetto della vita” (p.8), chiunque parlasse in maniera disordinata. “Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa” (*ibidem*), perché tanta era

⁵ Basta leggere le *Metamorfosi* (vv. 740-752) di Ovidio “per spiegare quanta delicatezza d'animo sia necessaria per essere un Perseo, vincitore di mostri” (p. 10), ma così delicato “che i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in corallo” (*Ibidem*) di cui si adornano le ninfe.

la fobia della trascuratezza del linguaggio che muove Calvino dopo anni di lavoro nella letteratura. Egli sa quale sia la cura, fare in modo, come fa Perseo, di sostenersi “su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole (e) subito sento la tentazione di trovare in questo mito un’allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione di metodo da seguire scrivendo” (*ibidem*). Perseo non guarda mai nel volto la Gorgone, ma la vede riflessa nel suo scudo e il suo sangue genererà Pegaso, il cavallo alato. E qui Calvino ci dà subito altre due indicazioni di metodo: la prima è di parlare il più leggero possibile e la seconda, trattandosi di miti, di non aver fretta perché “è meglio lasciarli depositare nella memoria a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori” (p. 9).

Perseo, in quanto uccisore di mostri, dimostra una delicatezza e una cura che Calvino paragona alla leggerezza che aiuta a far scacciare i momenti della pesantezza della vita specie com’è rappresentata nel *Piccolo testamento* di Eugenio Montale del 1953 agli inizi della guerra fredda, con Lucifero, “il mostro infernale dalle ali di bitume che cala sulle capitali dell’Occidente” (*ibidem*), pur cercando le tracce luminose per vivere e che diventa, con Milan Kundera de *L’insostenibile leggerezza dell’Essere*, “una quête senza fine” (*ibidem*), che cerca con l’intelligenza di sfuggire il peso insostenibile del vivere. Ed ecco che Calvino enuncia una sua grande possibilità che “nell’universo infinito della letteratura s’aprono sempre altre vie d’esplorare nuovissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo. “Ma se la letteratura non basta ad assicurarmi che non sto solo inseguendo dei sogni, cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta...” (p.12). La scienza, oggi, che corre su informazioni e impulsi elettronici “obbedisce ai bits senza peso” (*ibidem*) e che può essere estrapolata dal mondo delle scienze al mondo dei miei desideri.

Ecco, quindi, l’aggancio al *De rerum natura* in cui Lucrezio dimostra che “la conoscenza del mondo diviene dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero” (p. 13). In Lucrezio c’è la poesia dell’invisibile, di quelle entità imprevedibili che sono la poesia del nulla in un poeta che fermamente crede che il mondo è fisicità. La realtà in Lucrezio si polverizza, si disgrega e si riaggrega sotto altre forme di cui noi non ci accorgiamo

(“perché gli involucri di un’unica sostanza (atomi o forma) che può trasformarsi continuamente in qualcosa di diverso (ma sempre leggero che non ci schiacci), contro ogni fissità e gerarchia” (p. 13)). E così accade nelle *Metamorfosi*, poema enciclopedico, scritto da Ovidio circa cinquanta anni dopo dal *De rerum natura* e che parte dalle favole mitologiche e non dalla realtà fisica. Anche per Ovidio, come per Lucrezio, la conoscenza del mondo è la dissoluzione della sua compattezza, perché ogni cosa è uguale e l’una si può trasformare secondo la volontà e il desiderio. Ovidio segue le trasformazioni di un oggetto o essere vivente e descrive i passaggi che a lui, il poeta del mondo che cambia, piace perché tutto avviene in maniera indolore, con assoluta partecipazione e piacere: una donna diventa un giuggiolo e una bella ragazza chiamata Aracne diventa un ragno che si mette a filare le ragnatele.

Lucrezio e Ovidio hanno un modo di vedere il mondo che si basa sulla leggerezza fondandosi sulla filosofia, quella di Epicuro e Demostene per Lucrezio e sulla scienza, quella di Protagora, “che assomiglia tanto a Budda” (p. 14), per Ovidio. “Ma in entrambi i casi la leggerezza è qualcosa che si crea nella scrittura” (*ibidem*).

Siamo al punto in cui Calvino dice che vuol precisare al meglio il concetto di leggerezza e lo fa con una famosa novella “Guido Cavalcanti” del *Decamerone*, nella quale il poeta filosofo, vistosi accerchiato da una brigata di giovani per prenderlo in giro sull’idea dei morti, “fece un salto, appoggiandosi su una tomba, che per Calvino è espressione plastica dell’intelligenza della risposta, della sua leggerezza, che vuole andare oltre la superficialità dei suoi interlocutori. Liberandosi dei giovani sciocchi Guido si è guadagnato l’appellativo del poeta della leggerezza “quale simbolo augurale per l’affacciarsi al nuovo millennio” (p. 16).

Ma questo tipo di leggerezza è sparsa anche in molte composizioni di Emily Dickinson e, come il gesto di Cavalcanti nel *Decamerone* si trova in *Don Quijote* e in Shakespeare e in tutto il Rinascimento shakespeariano come in quel grande atomista che è in Francia Cyrano de Bergerac su cui Calvino si sofferma assai e in Jonathan Swift con l’isola volante di Laputa, o i giganti come Micromegas di Voltaire che viaggia da Sirio a Saturno alla Terra.

Nel secolo XVIII sono vari gli oggetti volanti, dai tappeti di *Le Mille e una notte*, al Barone di Münchhausen su una palla di cannone sulla scia di Newton. E Leopardi scrive a quindici anni una *Storia dell’astronomia* che riassume anche le teorie di Newton. E poi, non mancano i

motivi lirici del Recanatese che parlava alla luna con immagini di leggerezza irraggiungibili, al punto che, dice Calvino, “la luna andava lasciata tutta a Leopardi” (p. 31). Concludendo, Calvino parla dei molteplici fili che si riallacciano alla luna come sostanza pulviscolare del mondo che si fa combinatoria dei segni dell’*Ars Magna* di Ramón Llull fino a Galileo e poi a Leibniz. Ma cercherò – dice Calvino – “come all’inizio: la letteratura... funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso”.

E qui le citazioni del *De rerum natura* e delle *Metamorfosi* di Ovidio servono a Calvino per far vedere che le sue *Lezioni* si giovano delle parole della scienza e della poesia e letteratura. Infatti, per Calvino non c’è differenza se si citano passi di un saggio scientifico o di narrativa. L’importante è che sia un linguaggio alfabetico, filmico, gestuale come quello di Cavalcanti dove per il poeta filosofo “la leggerezza è qualcosa che si crea nella scrittura”, ossia nel linguaggio. Siamo qui al punto in cui Calvino dice che vuol precisare al meglio il concetto di leggerezza e lo fa, come abbiamo visto, con una famosa novella “Guido Cavalcanti” del *Decamerone*, nella quale il filosofo per liberarsi dei giovani sciocchi che lo circondano fece un salto, così guadagnandosi l’appellativo del poeta della leggerezza, simbolo ben augurale per il nuovo millennio.

D’altronde, un linguaggio colpito da pestilenza non potrebbe costruire nessun universo, né si disgrega con tanti mondi infiniti, anche se Giordano Bruno non poteva dirlo, o non potrebbe dar vita ad uno ben consolidato e neppure costruire una comunità in cui il linguaggio crea legami di affetto, che portano a ricambiare se prima si è avuto.

Altrimenti finisce come il racconto di Kafka. La conclusione della *Leggerezza* è costituita da un suo breve racconto scritto in prima persona nel 1917, l’anno più terribile per l’impero austriaco senza carbone, *Der Kübelreiter* (Il cavaliere del secchio).

Kafka esce a cercare carbone con il secchio vuoto che gli fa da cavallo. Va dalla bottega sotterranea del carbonaio e stenta a farsi sentire dal carbonaio, che sarebbe pronto a accontentarlo, ma la moglie lo scaccia e il cavaliere con il suo magico secchio volante va oltre le Montagne di Ghiaccio.

Ma anche là non trova nulla e se avesse trovato da riempirlo il secchio non sarebbe potuto più volare (p. 35).

4. *Rapidità: senza la paura della morte*

E, d'altronde, *“potremmo dire che in una narrazione ogni oggetto è sempre un oggetto magico”* (p. 41). Ma in una narrazione si dà come linguaggio, cioè capacità di agganciare i ritmi giusti, ossia la capacità di riconoscere quando si deve smettere di narrare per tenere vivo il desiderio di ascoltare il seguito. È questo il segreto che tiene in vita Sheherazade, sapendo concatenare una storia a quella che verrà, tenendo vivo il ritmo che dà significato a ogni storia, simile ma non uguale perché dà sempre l'illusione che non sia finita, visto che ogni storia dà nuove informazioni che s'incrociano con nuovi avvenimenti. E qui Calvino, che sa quanto sia noto il disagio che si prova a ascoltare colui che pretenda di raccontare una barzelletta essendone incapace, ricorre al suo enorme sapere della letteratura di tutto il mondo, in questo caso al *Decamerone*, che gli serve proprio per evidenziare la sensazione di forte disagio che assale l'ascoltatore, specie se forzato per ragioni di cortesia, a seguire un racconto. È il caso di un cavaliere del tutto privo del senso del ritmo del racconto e che ben più volte ripeteva le stesse parole e “fieramente guastava” quanto “profereva” al punto che Madonna Oretta, cui il cavaliere aveva proposto di ascoltare una delle più belle novelle del mondo, intervenne, anche perché si accorse *“che il cavaliere era entrato nel pecoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse: “Messere questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè”* (p. 47).

Calvino commenta il tutto, esprimendo il grande valore della novella *“che è un cavallo: un mezzo di trasporto, con una sua andatura, trotto o galoppo, secondo il percorso che deve compiere, ma la velocità di cui si parla è una velocità mentale. I difetti del narratore maldestro enumerati da Boccaccio sono soprattutto offese al ritmo: oltre a difetti di stile, perché non usa le espressioni appropriate ai personaggi e alle azioni, cioè a ben vedere anche nella proprietà stilistica si tratta di prontezza di adattamento, agilità dell'espressione e del pensiero”* (*ibidem*). Il che significa che lo stile deve accordarsi con il soggetto da trattare, senza mai tradire il senso del ritmo, l'agilità dell'espressione e del pensiero; altrimenti viene a mancare la rapidità mentale. *“La rapidità è ciò che sta proprio nella sua sveltezza che si addice alla sua logica essenziale e alla sua efficacia narrativa”* (p. 43).

La velocità narrativa è la fantasia o addirittura la chiaroveggenza di chi racconta o scrive che lascia sempre la voglia che racconti ancora come Sheherazade che racconta sempre aggiunte del tutto nuove.

“Il cavallo – scrive Calvino – come emblema della velocità anche mentale marca tutta la storia della letteratura, preannunciando tutta la problematica propria del nostro orizzonte tecnologico” (p. 47).

Anche stavolta, per dare il senso della velocità dei trasporti e dell'informazione si rifà a un saggio dei più belli della letteratura inglese, *The English Mail-Coach* (Il postale inglese) di Thomas De Quincey, che *“nel 1849 aveva già capito tutto ciò che oggi sappiamo del mondo motorizzato... compresi gli scontri mortali a grande velocità”* (*Ibidem*). Ma di una simile corsa folle provata o veduta anche da Leopardi e anche da Galileo, Calvino è più interessato alla velocità mentale che ha lasciato nei due soggetti. Il cavallo come emblema della velocità mentale è un'immagine molto frequente nella storia della letteratura ed anche nella cultura popolare.

Leopardi nello *Zibaldone* (27 ottobre 1821), scrive che:

“La velocità, per esempio, de' cavalli o veduta, o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano ... è piacevolissima per sé sola, cioè per la vivacità, l'energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell'infinito, sublima l'anima, la fortifica” (p. 49).

E pochi giorni dopo, senza riferirsi esplicitamente al cavallo, sempre nello *Zibaldone* del 3 novembre 1821, ammette sia che

“la rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni” sia che *“la forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno con la rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro che nell'eccitamento d'idee simultanee”* (pp. 49-50).

Già Galilei, nel *Saggiatore*, sempre rifacendosi alla metafora del cavallo per la velocità della mente identificava il ragionamento, il discorrere con il correre; *“la rapidità, l'agilità del ragionare, l'economia degli argomenti, ma anche la fantasia degli esempi sono qualità del pensare bene”* (*ibidem*). A questo punto interviene Sagredo, *“caratterizzato dal suo velocissimo discorso. Però sarà Salviati “a definire la scala di valori in cui Galileo situa la velocità mentale”* (p. 51).

“Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza della mente fu quella di colui che s’immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare a quelli che sono nell’Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille anni e dieci mila anni? e con quale facilità? ... Con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta” (p. 52).

La lezione sulla rapidità ha il suo massimo nella scrittura e dà vita alla letteratura come comunicazione tra ciò che è diverso senza sminuirne la differenza. La rapidità non è migliore di un ragionamento ponderato, visto che comunica solo qualcosa di speciale che ha bisogno di essere comunicato svelatamente. Se invece si vuole allungare una comunicazione per non arrivare troppo presto alla conclusione perché si ha paura della morte, ci sono due modi: la digressione e l’iterazione. Del primo modo è campione Laurence Sterne, di cui seguì ben presto l’esempio di Denis Diderot con *Jacques il fatalista* e, tra gli scrittori italiani, Carlo Levi con il suo *L’orologio*. Il fatto è che le *short stories* hanno bisogno di particolare pazienza, cura e tempo nello scegliere il “mot juste”, ossia insostituibile che non è economicamente più accettabile per un romanzo che tanto varrebbe scriverlo.

Certo, sia la scelta della digressione come delle *short stories*, fra cui le fiabe, o la rapidità per scrivere un pezzo di letteratura dipende da varie circostanze. Ma la prima di tutte è colui che, vuoi per influsso dell’ambiente in cui vive, vuoi per situazioni e offerte professionali, vuoi per struttura personale, deciderà cosa scrivere. Calvino, già dalla sua giovinezza aveva scelto come suo motto l’antica massima latina *Festina lente*, affrettati lentamente, che lui stesso confessa di veder legata al mondo letterario agganciato alla scelta di Aldo Manuzio ed al commento memorabile di Erasmo da Rotterdam e averla trovata rappresentata, nella raccolta di emblemi cinquecenteschi di Paolo Giovio, “con due forme animali (il granchio e la farfalla) entrambe bizzarre ed entrambe simmetriche, che stabiliscono tra loro un’inattesa armonia” (p. 55).

E con questi quattro elementi, la massima latina, i volumi di Manuzio e di Erasmo da Rotterdam, gli emblemi “che mettono insieme figure incongrue ed enigmatiche come rebus” (*ibidem*) della raccolta cinquecentesca di Paolo Giovio, ci fa largamente capire che viveva in una casa di raffinata cultura e, avviandosi alla chiusura della lezione, sottolinea proprio il grande e imprescindibile lavoro educativo fatto dalla

letteratura attraverso l'alfabeto, che ha sempre cercato di mettere in moto i circuiti mentali che, come scrive Calvino, “catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo”.

In effetti, il lavoro dello scrittore intesse relazioni: cioè, qualsiasi sia il suo oggetto di scrittura, dalla mirabolante narrativa che meraviglia e affascina con la sua magia gli uomini di ogni tempo, alla saggistica circa i soggetti più vari, mette in comunicazione i vivi e i morti attraversando praterie infinite che con un fulmineo percorso svela i segreti degli umani di ogni spazio e tempo con il piacere che suscitano simili letture che quasi sembrano ringraziarti per aver ridato vita ad mondo scomparso agli occhi dei più ma che popolano ancora con la mia velocità mentale il mio mondo e io ti penso e ti inseguo se non ti vedo, perché ti voglio riscoprire e parlare con te. E questa è educazione!

Dopo la parentesi sul suo maestro Jorge Luis Borges che da saggista diventa un maestro di *short stories*, Calvino arriva a dire che ha sempre avuto un *“sogno di immense cosmologie, saghe ed epopee racchiuse nelle dimensioni d'un epigramma...(mentre) nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero...Ma in tutti i temi ...da me trattati...regna un dio dell'Olimpo cui io tributo un culto speciale: Hermes-Mercurio, dio delle comunicazioni...C'è... (anche) un altro dio che ha con Saturno legami di affinità e di parentela a cui mi sento molto affezionato... parlo di Vulcano-Efesto, dio che non spazia nei cieli ma si rintana nel fondo dei crateri, chiuso nella sua fucina dove fabbrica instancabilmente oggetti per le dee e gli dèi...Vulcano che contrappone al volo aereo di Mercurio l'andatura del suo passo claudicante e il battere cadenzato del suo martello. Mercurio e Vulcano rappresentano le due funzioni vitali inseparabili e complementari: Mercurio la sintonia, ossia la partecipazione al mondo intorno a noi...Mercurio e Vulcano sono entrambi figli di Giove, il cui regno è quello della coscienza individualizzata e socializzata”* (pp. 58-60).

Una volta chiarito, con questo squarcio sulle funzioni narrative di Mercurio e di Vulcano, ciò che fino allora era restato confuso, “ho capito – confessa Calvino – *“qualcosa su di me, su come sono e su come vorrei essere, su come scrivo e come potrei scrivere. La concentrazione e la craftsmanship (l'artigianato) di Vulcano sono le condizioni necessarie per scrivere le avventure e le metamorfosi di Mercurio. La mobilità e la sveltezza di Mercurio sono le condizioni necessarie perché le fatiche interminabili di Vulcano diventino portatrici di significato”* (p. 61).

Quindi, per far sì che, quando si scrive, per far intendere ciò che è stato scritto, lo scrittore non debba essere affrettato per paura della morte, ma si prenda il suo agio per far comprendere al meglio, la regola che guida queste cose è, appunto, *Festina lente*. Ciò per cancellare la parola che non piace, come scriveva nella prima lezione che prega d'essere frettoloso lo scrivente per sottrarre peso, che credo sia la regola dell'educazione, come raccomanda lo stesso Calvino nella prima lezione sulla *Leggerezza*. Ciò ti insegna che la leggerezza è un fare pulizia, liberandoti sempre di quanto ti ingombra, ti pesa e non ti permette di volare. Devi essere come un uccello che ha le ali di cui ha bisogno per andare dove vuole andare e non come una piuma che va dove la porta il vento. Quindi, per raggiungere la leggerezza, in poesia, pittura, scultura, ecc. devi sempre togliere, buttare via quanto per te risulta un peso e non ti permette di arrivare dove vorresti. Occorre “condividere quello che Calvino ha scritto. Ciò che non serve, gli accumuli, il marcio, il peso dell'inutilità, gli scarti vanno eliminati, facendo comunque attenzione a non svuotare per distrazione o per superficialità anche ciò che è necessario. Leggerezza, insomma, intesa come precisione e detrazione, non come vaghezza e abbandono al caso. Quello che in letteratura si direbbe *alleggerimento del linguaggio* – frasi brevi, niente ripetizioni, parole comprensibili, idee chiare, lessico appropriato, ecc.”⁶. Lo applichiamo al nostro quotidiano vivere traducendolo in “reazione al peso di vivere”⁷.

5. *Esattezza: dal più vago al più preciso*

Siamo ora alla terza Lezione che Calvino affronta: è l'esattezza. Egli si rifà al concetto di precisione che, nell'antico Egitto era simboleggiato da una piuma che serviva da peso sul piatto della bilancia che pesava le anime. Quella piuma leggera, di nome Maat, è la dea della bilancia. Il geroglifico di Maat ne indicava anche l'unità di lunghezza, i 33 centimetri del mattone unitario, e anche il tono fondamentale del flauto. Prima di tutto definirò – dice l'autore – il mio tema:

“Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose: 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili: ... che in italiano si indica con

⁶ I. Spada, *Lezioni americane. Didattica a distanza* (di tempo e di luogo), in “Pagine giovani”, 2023.

⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 28.

“icastico” dal greco *eikastikós*; 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell’immaginazione” (pp. 65-66).

Dico subito, aggiunge Calvino, la ragione di queste precisazioni: “*perché sento il bisogno di difendere dei valori che a molti potranno sembrare ovvii?... (In più mi sembra) che il linguaggio sia usato in modo approssimativo, casuale, sbadato e ne provo in essere un fastidio intollerabile nei confronti delle parole... (anche se le ascolto dalla mia bocca)... Preferisco scrivere anziché parlare*”, perché la possibilità di cancellare ciò che ho scritto, elimina la parola che genera la mia insoddisfazione. La letteratura che risponde a queste esigenze ... è la Terra Promessa è quel luogo “in cui il linguaggio diventa quello che veramente dovrebbe essere” (p. 66). Ma questa è una vera e propria utopia che non può essere in nessun luogo, al punto che questa impossibilità dipende da un’epidemia pestilenziale che ha colpito l’umanità nell’uso della parola che è il mezzo espressivo, colpito nella sua forza conoscitiva, e che livella tutto il linguaggio sulle “*formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizza dallo scontro delle parole con nuove circostanze*” (*ibidem*).

A prescindere dalla cause di tale epidemia, a Calvino interessa solo la possibilità di uscirne fuori. Sarà la letteratura, e solo essa, a creare gli anticorpi contro la peste del linguaggio. Ma è solo il linguaggio? Calvino pensa che siano compromessi nella stessa epidemia pesticida anche le miriadi di immagini che si rimandano come in un gioco di specchi, perdendo sempre più forza e significato e si dissolvono come sogni che non ricordiamo.

“*Ma forse – dice Calvino – l’inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d’opporre l’unica difesa che riesco a concepire: un’idea della letteratura*” (p. 67).

Non si tratta di difendere un valore. L’importante è che non si possa difendere anche la tesi contraria. E qui Calvino mette ancora una volta Leopardi, ricordando che egli sosteneva che “*il linguaggio è tanto più poetico quanto più è vago e impreciso*” (*ibidem*). E al concetto di vago e indeterminato Leopardi dedica più di alcuni pensieri dello *Zibaldone* che Calvino riporta con piacere. E anche a me piace molto riportare qui

una lirica tra le più belle e famose, *L'Infinito* con il mio commento che spiega la teoria del piacere di Leopardi, che determina il fine della vita dell'uomo, ciò che le dà senso e che mette fine alla pestilenza: Calvino ha trovato la sua di letteratura ossia la precisa sensazione di vago e di indeterminato.

“L'Infinito – Sempre caro mi fu quest'ermo colle,/E questa siepe, che da tanta parte /Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude./Ma sedendo e mirando, interminati /Spazi di là da quella, e sovrumani /Silenzi, e profondissima quiete/ Io nel pensier mi fingo; ove per poco /Il cor non si spaura. E come il vento /Odo stormir tra queste piante, io quello /Infinito silenzio a questa voce/Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,/E le morte stagioni, e la presente/E viva, e il suon di lei. Così tra questa / Immensità s'annega il pensier mio:/E il naufragar m'è dolce in questo mare”⁸.

Non è proprio un caso che nell'idillio la parola *morte* (v. 12) è presente per indicare le stagioni o ere passate e il suicidio viene adombrato sia pure con dolcezza da quel *“dolce naufragar”* (v. 15)... E il riferimento alla sua vita è mescolato, con l'abilità retorica con cui Giacomo sa usare le parole. È tra gli aspetti fondamentali della sua poetica che si costruisce ispirando idee e pensieri vaghi e indeterminati (il concetto di *infinito*) ma che procura *piacere* cioè un diletto che non possiamo afferrare e fare nostro perché è come il cappello nei film comici in cui il vento che l'ha tolto dalla testa lo porterà sempre più avanti non appena il padrone tenta di riprenderselo.

Tutto ciò lascia un gran dispetto nella mente e un forte desiderio di poterlo riprendere. Ma è proprio tale desiderio di voler riprendere il cappello, che, sebbene non abbia successo, procura nell'uomo il gran piacere dell'inseguimento. Insomma, se il cappello potesse essere ripreso, non ci sarebbe più il comico, come non ci sarebbe più gusto a vedere un film di Diabolik se Ginko lo arrestasse o, viceversa.

Solo ciò che è determinato e certo è ben lontano dall'appagarci. L'oggetto del piacere si può anche afferrare, ma il desiderio di esso è senza fine⁹. I nostri limiti non ci permettono di possedere il piacere che è infinito, così come la ricerca è incerta, mai dominabile completamente

⁸ Il commento all'idillio l'ho ripreso dal mio saggio *Il sogno di Giacomo. Leopardi e la scuola*, Roma, Anicia, 2023, pp.71-73.

⁹ Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone dei pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* curato da Giosuè Carducci, in sette volumi, stampato a Firenze, per i tipi Successori Le Monnier, 1898-1900, vol. I, p. 75.

e, quindi, il vero piacere della ricerca è il ricercare. In effetti, il limite è quanto permette di fare ricerca, ossia ciò che ci procura l'*emozione intellettuale*, che fa sì che i nostri pensieri ci spaventino (“ove per poco / Il cor non si spaura” (vv. 7-8) grazie all'*immaginazione* che evoca “*interminati Spazi di là da quella, e sovrumani Silenzi, e profondissima quiete Io nel pensier mi fingo*” (vv. 5-8)”. *L'infinito*, dunque, è strettamente connesso alla teoria del piacere di Leopardi: il piacere che possiamo provare è finito, ma il desiderio di esso è senza fine. *L'infinito* è come inseguire una farfalla: godiamo nell'atto stesso di rincorrerla più che nell'afferrarla. Così il paesaggio davanti a noi, che non riusciremo mai a dominare completamente perché questo è impossibile, proprio a causa della nostra limitatezza. Ciononostante, il limite è una possibilità di cui approfittare per arrivare al piacere e a quella che possiamo definire *l'emozione intellettuale* (ossia la mente che va talmente in profondità da spaventarsi dei suoi stessi pensieri: (“ove per poco / Il cor non si spaura” vv. 7-8). Il certo è troppo circoscritto per la sete di grandezza dell'uomo, mentre l'incerto ci lascia desiderare e immaginare. Permette cioè di proiettare l'idea di questo piacere (l'immagine di questo piacere) in uno spazio e in una durata *non quantificabili*. In un certo senso, infiniti, ossia senza un vero e proprio confine. Leopardi, dunque, per far gustare la bellezza del non determinato e del vago, esige al massimo un'attenzione precisa nella composizione di ciascuna immagine, nella definizione dei dettagli, nella scelta cauta degli oggetti, delle parole e dei loro suoni. Leopardi ha trovato la sua esattezza nel vago e nell'indeterminato, che gli impone, grazie all'*immaginazione* che riempie spazi senza fine e silenzi sovrumani di oggetti poetici dai nomi vaghi e graziosi che diventano il suo infinito che sono il suo senso di vita che dà significato a tutti i suoi atteggiamenti”.

Ecco che Calvino trova nella letteratura poetica l'anticorpo che cerca per la pandemia pestilenziale. Ma io penso che abbia trovato una letteratura che slarga la sua visione della letteratura come narrativa e ne comprenda altre come letteratura saggistica, educativa e filosofica, tecnica, ecc. Calvino ha toccato le rive dell'oceano di Robert Musil, *L'uomo senza qualità* e poi di Roland Barthes che “ha il demone dell'esattezza e si domandava, ne *La Chambre claire*, perché mai non avrebbe dovuto esserci una *Mathesis singularis e non più universalis*... e Paul Valery non ha dubbi che lo spirito umano possa realizzarsi nella forma più esatta e rigorosa... e che ha definito la poesia come una tensione verso l'esattezza” (pp. 72-75).

E ritorna ancora su Leopardi, al suo *“Cantico del gallo silvestre, dove è l'intero universo a spegnersi e a sparire...dove si vede che lo spaventoso e l'inconcepibile sono, non il vuoto infinito. Ma l'esistenza”* (p. 76). A questo punto Calvino si accorge che *“era partito per parlare dell'esattezza, non dell'infinito del cosmo. Volevo parlarvi della mia predilezione per le forme geometriche...spiegare le cose che ho scritto in chiave della mia fedeltà all'idea di limite e di misura.... Ma forse è proprio questa idea che richiama quella di ciò che non ha fine: la successione dei numeri interi, le rette di Euclide... Forse piuttosto di parlarvi di come ho scritto... sarebbe più interessante che vi dicessi i problemi che non ho ancora risolto, che non so come risolverò e cosa mi porteranno a scrivere...”* (76-77). Continua, dicendo che pensa di scrivere su un argomento *“e tutte le possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante e distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla cerco di limitarne il campo di quel che devo dire e di dividerlo in campi ancor più limitati...E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitesimo piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto”* (p. 77). Si pensi a Giordano Bruno che vede un universo infinito. Seppure composto di mondi innumerevoli, i quali sono finiti, ma in quanto universo, nell'insieme, è totalmente infinito.

7. La fiamma e il diamante

A questo punto Calvino, dopo aver chiamato in causa il suo libro *Le città invisibili* aggiunge che in questo testo *“io credo... d'aver potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate...m'insegna a non dimenticare il valore come modo d'essere come forma d'esistenza. Così vorrei che... i seguaci della fiamma non perdessero di vista la calma e ardua lezione dei cristalli...”* (p.80)¹⁰.

E, allora, per concludere dove ci siano la fiamma e il cristallo, l'autore si rifà a Leopardi, almeno idealmente, visto che tra l'artista di Vinci

¹⁰ Per un esame dettagliato di questi aspetti rimando al bel saggio di A. Piacentini, *Tra il cristallo e la fiamma...*, cit.

e il poeta di Recanati si possono osservare medesime caratteristiche e attenzioni in molti dei lavori artistici del maestro fiorentino.

Leonardo e Leopardi, con la loro arte e la loro poesia, testimoniano a favore dell'esattezza e, per dirla nei dettagli, il poeta nel vago e il pittore nella precisione. È qui che Calvino ha trovato che la sua lotta con il linguaggio per la ricerca dell'esattezza ha preso due direzioni, complementari e distinte: la prima è ridurre gli avvenimenti a schemi astratti¹¹, a sistemi che incrociano matematica e letteratura per il tentativo ostinato di trovare una mappa, per razionalizzare quello che appare incomprendibile e ineffabile (Leopardi).

La seconda direzione è la ricerca delle parole adatte a catturare con la maggior precisione l'aspetto sensibile delle cose (Leonardo).

È così che Calvino sceglie come emblema il cristallo, esattamente sfaccettato con la sua capacità di rifrangere la luce e gli affianca la fiamma, che vuole significare la costante agitazione interna e la capacità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio dell'esistenza umana¹². Leggiamo questo passo riportato da Calvino:

“Nel foglio 265 del Codice Atlantico, Leonardo comincia ad annotare prove per dimostrare la tesi della nascita della terra. Dopo aver fatto gli esempi di città sepolte inghiottite dal suolo, passa ai fossili marini ritrovati sulle montagne, e in particolare a certe ossa che suppone abbiano appartenuto a un maestro marino antediluviano. A quel momento la sua immaginazione deve essere stata affascinata dalla visione quando ancora nuotava fra le onde. Fatto sta che capovolge il foglio e cerca di

¹¹ “*Nelle Città invisibili ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: anche l'esattezza. Kublai Kahn a un certo momento impersona la tendenza razionalizzatrice, geometrizzante o algebrizzante dell'intelletto e riduce la conoscenza del suo impero alla combinatoria dei pezzi di scacchi d'una scacchiera...La conclusione finale a cui lo porta questa operazione è che l'oggetto delle sue conquiste non è altro che il tassello di legno sul quale ciascun pezzo si posa: un emblema del nulla...Ma in quel momento avviene un colpo di scena: Marco Polo invita il gran Kan a osservare meglio quello che sembra il nulla... Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco... Allora Marco Polo parlò:...(e gli raccontò quanto di più bello si trovava tra le bellezze del suo regno e il Gran Kan si meravigliò come era fluente la sua lingua nel raccontare quelle meraviglie per lui sconosciute che si possono ricavare da un tassello di legno liscio e vuoto della scacchiera)*” (pp. 80-81).

¹² Cfr. A. Piacentini, *Tra il cristallo e la fiamma...*, cit. Secondo Natalia Ginzburg, lo stile di Calvino era “fin dall'inizio lineare e limpido; divenne più tardi, nel corso degli anni, un puro cristallo”, citazione ripresa da N. Palmieri (a cura di), *Calvino*, Milano, Mondadori, 2023, p. 56.

fissare l'immagine tentando per tre volte una frase che renda tutta la meraviglia dell'evocazione.

O quante volte fusti tu veduto in fra le onde del gonfiato e grande oceano, col setoluto e nero dosso a guisa di montagna e con grave e superbo andamento!

Poi cerca di movimentare l'*andamento* del mostro, introducendo il verbo *volteggiare*:

E spesse volte eri veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano. E col superbo e grave moto gir volteggiando in fra le marine onde e con setoluto dosso, a guisa di montagna, quelle vincere e sopraffare!

Ma il *volteggiare* gli sembra attenui l'impressione di imponenza e di maestà che egli vuole evocare. Sceglie allora il verbo *solcare* e corregge tutta la costruzione del passo rendendogli compattezza e ritmo, con sapienza letteraria sicura:

O quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna quelle vincere e sopraffare, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque, e con superbo e grave andamento!

“L'insegnamento di questa apparizione che si presenta quasi come un simbolo della forza solenne della natura, ci apre uno spiraglio su come funzionava l'immaginazione di Leonardo. Vi consegno – chiude Calvino – questa immagine di chiusura della mia conferenza perché possiate custodirla nella memoria il più a lungo possibile in tutta la sua limpidezza e il suo mistero” (pp. 87-88). “Leonardo, ‘omo senza lettere’ come si definiva, aveva un rapporto difficile con la parola scritta. La sua sapienza non aveva uguali al mondo, ma l'ignoranza del latino e della grammatica gli impediva di comunicare per scritto con i dotti del suo tempo. Certo molta della sua scienza egli sentiva di poterla fissare nel disegno meglio che con la parola” (p. 86). Leonardo, dunque, con la pazienza che contraddistingue ogni ricercatore, sia esso di letteratura, tecnica o narrativa o saggistica, era arrivato, provando e riprovando, a trovare la parola che, dal rumore del fuoco, tendeva in pieno alla poesia, come diceva Paul Valery, con i riflessi diamantini che limitano l'esattezza. Come affermava Gustave Flaubert, riportata da Calvino, “*Le bon Dieu est dans le détail*” (p. 77).

Calvino, insomma, è riuscito a trovare la soluzione a cos'è l'esattezza, ossia ciò che tende diritto alla poesia. Ancora una volta è la letteratura, cioè la parola che scioglie il mistero.

8. *Visibilità: fantasia, immagine e parola*

Calvino per trattare la Visibilità, oggetto della quarta lezione, si è ispirato a Dante che, al 25° verso del XVI canto del *Purgatorio* dice: “*Poi piovette dentro l’alta fantasia*”. Ma cosa piovette dentro l’alta fantasia, quale l’immagine? Perché secondo la filosofia medioevale, elaborata da san Tommaso, le immagini delle cose le manda Dio. E all’uomo chi le manda? Calvino si rifà a quello che Giordano Bruno chiama lo *spiritus phantasticus*, ossia una sorta di cinema mentale che c’è in ciascuno di noi un mondo o una specie di pozzo mai saturabile di forme e di immagini (*mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum*) (p. 102). Ancora una volta sarà la parola, quella suggerita da Giordano Bruno a dare una risposta a come si possa avere la capacità di saper avere una visione a occhi chiusi per farne un perno narrativo fantastico, nel quale il linguaggio sia in grado di costruire una narrazione significativa o comunque di apprendere qualcosa. E ciò anche se la o le proposte educative, che Calvino chiama erroneamente pedagogiche, che potrebbero assolutamente funzionare come nelle *Cosmicomiche* o nel *Castello dei destini incrociati*, a prescindere dal soggetto usato, sia esso di linguaggio scientifico, pittorico, musicale, narrativo o fantastico, fumettistico ecc. e, magari anche con visioni figurali, sarebbero di grandissimo aiuto nel preparare una sperimentazione.

A una domanda, dopo aver letto il saggio di Jean Starobinski, *L’impero dell’immaginario* (nel volume *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970), in cui ha trovato il rimando a Giordano Bruno, Calvino risponde che, per dare la risposta se lui parte o no da una visione figurale, “*devo in qualche modo ripercorrere la mia esperienza di scrittore, soprattutto quella che si riferisce alla narrativa fantastica. Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l’unica cosa di cui ero sicuro era che all’origine d’ogni mio racconto c’era un’immagine visuale... Dunque nell’ideazione d’un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un’immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l’immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia o, meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé... nell’organizzazione di questo materiale che non è più solo visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una*

*mia intenzione nell'ordinare e dare un senso allo sviluppo della storia... ” (pp. 99-100). E qui Calvino dice che la visibilità è un valore da difendere perché essa significa il potere di evocare immagini a occhi chiusi e di poter aggiungere colori e forme di allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca ossia di pensare per immagini. A questo punto l'autore avanza una proposta con cui “*pensa a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, 'icastica'. Naturalmente si tratta d'una pedagogia che si può esercitare solo su sé stessi, con metodi inventati volta per volta e risultati imprevedibili*” (pp. 103-104).*

Visto che gli esperimenti dal 1831 al 1837 di Balzac, come ci riferisce lo stesso Calvino, non risultarono soddisfacenti io direi di prendere l'esempio riportato dalle *Cosmicomiche* il cui “*procedimento è un po' diverso, perché il punto di partenza è un enunciato tratto dal discorso scientifico... il mio intento era dimostrare come il discorso per immagini tipico del mito possa nascere da qualsiasi terreno anche dal linguaggio più lontano come quello della scienza d'oggi... L'operazione che ho compiuto in età matura di ricavare delle storie dalla successione delle misteriose figure dei tarocchi, interpretando la stessa figura ogni volta in maniera diversa... è una sorta di iconologia fantastica che ho tentato nel castello dei destini incrociati, non solo con i tarocchi, ma anche con i quadri della grande pittura... ho adottato il metodo di raccontare le mie storie partendo da quadri famosi della storia dell'arte, o comunque da figure che esercitano su di me una suggestione*” (pp. 100-110). E così conclude Calvino, credendo di aver realizzato quell'esperimento educativo di ripetere più volte con significati diversi visioni di immagini a occhi chiusi che possono dare origini a storie, che, “*comunque, tutte le 'realità' e le 'fantasie' possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte dalla stessa materia verbale; le visioni polimorfe della stessa materia si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine e disegni allineati fitti come granelli di sabbia rappresentano uno spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto*” (p. 110).

9. *La molteplicità: la letteratura è guidata da un'eccessiva ambizione*

Aprire la lezione una serie di brani di autori postmoderni, come Carlo Emilio Gadda, considerato “*come una sorta d'equivalente italiano di Joyce ha elaborato uno stile che corrisponde alla sua complessa epistemologia... Come nevrotico, Gadda getta tutto se stesso nella pagina che scrive, con tutte le sue angosce e ossessioni, cosicché spesso il disegno si perde, i dettagli crescono fino a coprire tutto il quadro*” (pp.116-117). Sarà un romanzo incompiuto, come altre opere di Gadda, che, scrupolosamente progettate, resteranno incompiute. Forse, le più brevi, come “*il risotto alla milanese*”, che è un capolavoro di prosa italiana... In questi scritti minori ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non si sa trattenere dal seguire” (p.117).

Nella letteratura della nostra epoca moderna si è ritornati all'antica ambizione di rappresentare le molteplici relazioni, sia nel loro accadere sia nelle loro potenzialità che si intrecciano o possono intrecciarsi tra le cose. Il darsi degli aspetti che paiono oltre qualsiasi possibilità di renderli accettabili dalla mente di un possibile lettore. Eppure sta proprio qui l'eccessiva ambizione che anima sempre la letteratura. “*La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione. Da quando la scienza diffida delle spiegazioni generali e delle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima e sfaccettata del mondo*” (p. 123).

Il problema è riuscire a ottenere questa sfaccettatura plurima del mondo che sto scrivendo, altrimenti le opere resteranno sempre incompiute o, come aveva pensato e detto, nel 1780 a Charlotte von Stein, Goethe, che aveva scelto di scrivere un romanzo sull'universo (p. 123), o come aveva scritto Lichtenberg: “*Credo che un poema sullo spazio vuoto potrebbe essere sublime...*” (pp.123-124).

Forse il libro che più interessa il mio tema, dice Calvino, è quello di Hans Blumenberg (*La leggibilità del mondo*, tr. it., Bologna, il Mulino, 1984) e, in particolare il capitolo “Il libro vuoto del mondo” dedicato a Mallarmé e a Flaubert.

“Sono sempre stato affascinato dal fatto che Mallarmé, che nei suoi versi era riuscito a dare una forma cristallina al nulla (ecco che ritorna il cristallo, progetto che sfaccetta ogni cosa del mondo) abbia dedicato gli ultimi anni della sua vita al progetto d’un libro assoluto come fine ultimo dell’universo, misterioso lavoro di cui egli ha distrutto ogni traccia”.

In questa lezione, Calvino ricorda solo alcuni grossi nomi, dal Medioevo in poi, come Dante, *“per il XIX secolo, Thomas Mann con il suo romanzo Der Zauberberg (La montagna incantata), T. S. Eliot e James Joyce come autori che hanno prodotto opere “in cui ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da essa si sprigiona, la pluralità di linguaggi come garanzia d’una verità non parziale...(dopodiché si centra su testi di Alfred Jarry, ...L’amour absolu, 1899, (le cui cinquanta pagine) possono essere lette in tre modi diversi: 1) l’ultima notte di un condannato a morte, 2) un insonne che ha incubo sulla notte prima dell’esecuzione, 3) la storia di Cristo. Poi testi plurimi in cui si trovano antecedenti da Platone a Rabelais a Dostojevski, le opere di Musil e Gadda, Paul Valéry e di Jorge Louis Borges, “costruendo opere che rispondono alla rigorosa geometria del cristallo” (p. 129).*

Calvino si sofferma sui modi e sullo stile di Borges e poi di Georges Perec (1936-1982), membro dell’Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), autore di *La vita istruzioni per l’uso* (1978) e allievo di Raymond Queneau (1903-1976). *Per Perec “costruire il romanzo sulla base di regole fisse, di “contraintes” non soffocava la libertà narrativa, ma la stimolava”(p. 133).*

10. Conclusione sugli aspetti educativi delle Lezioni americane

Calvino, giunto al termine della quinta lezione, dice *“che è stata la mia apologia del romanzo come grande rete...(mi si potrà obiettare che più l’opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s’allontana da quell’unicum che è il self di chi scrive la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, che siamo noi (il self di ciascuno che scrive) chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d’esperienze, d’informazioni, di letture, d’immaginazioni? Ogni vita è un’enciclopedia, una biblioteca, un inventario d’oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato. Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un’altra:*

magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del self, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune con tutte le cose?" (p. 135).

La parte che è sempre al centro, in ogni lezione, è il linguaggio perché Calvino lo dice apertamente che la peggiore malattia che possa colpire l'uomo è quella della pandemia del linguaggio sotto tre forme, una per volta o tutte e tre assieme: la prima è che lo faccia diventare mutolo per mancanza della parola, per elezione o per afonia, la seconda è parlare a caso, la terza riuscire solo a dire stupidaggini o dei modi linguistici che non si addicano al ritmo del racconto che una persona ha scelto per insegnare senza avere il coraggio di formulare una parola ardita e al di fuori della solita *routine* cui si è assuefatta.

L'esempio cui ancora una volta Calvino si rifà è preso dal *Decamerone*, come si sa, dalla novella di Madonna Oretta.

Nessuno insegnante può essere tale senza profferire parola o essendo pago di un insegnamento che sa (o che non sa) che sia solo del tutto privo di una finalità razionale e che cerchi di dire ciò che ha sentito dire da persone comunemente accreditate per dire cose sagge proprio perché incomprensibili o che nessuno, del tutto privo di razionalità, si azzardi a volare più in alto e che resista a cose che siano sotto il caldo che distrugge ma che, invece, resistono e possano divenire cristallo.

Ciò significa che, per insegnare, si debba andare oltre le sciocchezze che si bruciano nel fuoco preparatorio a divenire cristallo, del tutto comprensibile, perché il fuoco che ha lasciato in cenere ciò che sono le sciocchezze è, invece, ciò che ha veramente salvato, è ciò che sente sia utile a mantenere il caldo del diamante.

Un simile processo indica che diventare insegnante è una strada lunga. Innanzitutto, occorre ricominciare a parlare e sentire il piacere di farlo. Il prossimo passo è quello che salva dallo sguardo della testa di Medusa, conservata con tanta cura da Perseo, perché è lei che decide che non potrà insegnare a parlare non a caso ma con razionalità, escludendo che possa parlare e insegnare con i soli gesti come è il caso che Calvino riporta di Guido Cavalcanti.

E sempre, ancora sul linguaggio, che è il centro che sostiene il peso del racconto della lezione fatta a Harward ha bisogno degli stessi concetti di cui abbisogna qualsiasi insegnante di una scuola qualsiasi, ossia del senso dell'esattezza, cioè:

1. di un disegno ben definito e ben calcolato di ciò che si vuol dire;
2. dell'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili e, per questo "icastico" dal greco *eikastikós*;
3. di un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.

Si pensi al dialogo di Marco Polo con Kublai Kan: solo un professore di ecobotanica, per giunta di lingua cinese usata alla perfezione, riesce a far comprendere a Kublai Kan che il suo impero non è affatto diminuito, ma addirittura aumentato grazie al linguaggio che ne rivela i milioni di incroci letti e spiegati all'imperatore.

La razionalità è ciò che più distingue il linguaggio che si allunga e si accorcia secondo il concetto di esattezza che, come per esempio Leopardi suggerisce, sia l'ambiguità visto che lui cerca cosa sia la poesia e Marco Polo intende far vedere i milioni di incroci che tengono insieme il suo impero a partire da una piccola pedina vuotata di scacchi.

E il linguaggio ha ancora la sua centralità, soprattutto perché la narrazione è vista legata all'esistenza come *Le mille e una notte* di Shera-zade o alla nostra fantasia che sempre avverte come magica la parola inserita in una narrazione, a seconda dell'autore.

E per quest'ultima o quest'ultimo sarà come impostare il linguaggio del suo romanzo. Ma sia un romanzo breve, quasi chi lo scrive avesse paura di morire come se terminasse la sua vita o, invece, lo porta con digressioni il più a lungo possibile perché lo identifica con il figlio che intende proteggere fino alla morte, l'importante è che il suo linguaggio sia pulito e razionale al punto di pensarlo addirittura senza nemmeno una parola, un'ipotesi ardua e felice che soddisfa la più corretta e razionale trama che può coprire ogni desiderio del lettore e dell'autore.

In questo caso saremmo davanti a un'utopia che scompare quando il sogno finisce e lascia un linguaggio che non c'è, come, diceva Flaubert, scrivendo a Louise Colet, il 16 gennaio 1852, "*mi affascina ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien*", *abbia dedicato gli ultimi dieci anni della sua vita al romanzo più enciclopedico che sia mai stato scritto, Bouvard et Pécuchet (di cui) ogni libro apre un mondo, ma sono mondi che si escludono a vicenda*" (p. 124).

“In questo caso si potrebbe arrivare, magari, a un’opera concepita al di fuori del self (di un autore) di un’opera che ci permettesse d’uscire dalla prospettiva limitata, d’un io individuale, ... ma per far parlare ciò che non ha parola, l’uccello che si posa sulla grondaia, l’albero in primavera e l’albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... Non era forse questo il punto d’arrivo – ripropone Calvino – cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d’arrivo cui tendeva Lucrezio nell’identificarsi con la natura comune con tutte le cose?” (p. 135).

È con questa sottolineatura ironica, che ci consegna l’eccesso paradossale delle ambizioni della letteratura, che Calvino chiude la sua ultima lezione, andandosene con un desiderio di poter parlare con ogni oggetto, animale e uomo grazie alla natura comune con tutte le cose e, dopo questa esperienza sublime, in cui sarà padrone il linguaggio, il Maestro partirà con un mezzo di trasporto nomadico, per lui ideale¹³, il tappeto volante fantastico.

¹³ “Solo un pensiero mi fa sentire a mio agio: i tappeti. È nella tessitura dei tappeti che i nomadi depositano la loro sapienza: oggetti variegati e leggeri che si stendono sul nudo suolo dovunque ci si ferma a passare la notte e si arrotolano al mattino per portarli via con sé insieme a tutti i propri averi sulla gobba dei cammelli” (I. Calvino, *La forma del tempo*, tr. it., in *Collezioni di sabbia*, Milano, Garzanti, 2020 postumo).

