

## **Invito alla lettura** **Note didattiche sulla trilogia** **“Gli antenati” di Italo Calvino**

Ada Braschi<sup>1</sup>

### 1. *Considerazioni generali*

Alla trilogia, composta nell’arco di sette anni (1952-59), Calvino affida una svolta importante del suo percorso letterario. L’impegno realistico dell’immediato dopoguerra (di cui *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) è l’esempio più significativo), era entrato in crisi ed era subentrata la convinzione che la strada fino allora percorsa aveva esaurito il suo compito. La realtà piena di aspettative, di fermenti, che era emersa dalle macerie della guerra si andava istituzionalizzando e alla cultura, intesa come partecipazione e denuncia, restava uno spazio sempre più ristretto. Si faceva strada così la consapevolezza che l’urgenza dei motivi, emersa in quegli anni si andava esaurendo e che nuovi rapporti dovevano instaurarsi tra realtà, moralità civile, e arte e cultura.

Calvino risolve la crisi con una svolta stilistica: all’aderenza immediata e concreta alla realtà, sostituisce l’ironia, la satira, la trasposizione favolistica. Questa inversione di rotta gli permette, pur rimanendo aderente all’attualità, una maggior libertà di movimento, anzi intensificando l’azione corrosiva sui vizi e le deficienze del suo tempo. L’arma dell’ironia e della satira, orientandosi nel campo della favolistica gli permette inoltre di conciliare realtà e arte, impegno e libertà inventiva. Si realizza allora un felice equilibrio tra l’autonomia dell’immagine artistica e l’incidenza dell’uomo scrittore sul mondo. Attraverso la mediazione della favola Calvino riafferma la sua presenza critica, contrariamente a ciò che può apparire in superficie.

L’assumere personaggi araldici, in contesti storici lontani nel tempo e in situazioni paradossali, grottesche, non è per lo scrittore una vacanza piacevole ma un rinnovato impegno che salva ad un tempo la sua esigenza moralizzatrice e la fantasia dell’arte.

Sia *Il Visconte* che *Il Barone* e *Il Cavaliere* segnano tre momenti della sua riflessione sul mondo, sull’uomo attuale e sulla propria

<sup>1</sup> Già pubblicato in “Ricerche Pedagogiche”, 122/1997, pp. 49-52.

posizione nei loro confronti, posizione che nell'arco del tempo della loro composizione subisce crisi, svolte, variazioni. Ad esempio, nel *Visconte* si esaurisce la sua ossessione della crudeltà della guerra che ha prodotto dilaniamenti fisici e morali ma nello stesso tempo si riafferma la volontà di aderenza al reale; nel *Barone* si vagheggia l'armonia uomo-natura e insieme si condanna la società che non si adegua al proprio tempo e non si evolve; nel *Cavaliere* infine si disegna una società giunta ai limiti estremi della sua negazione ad opera del progresso tecnologico.

La finalità di queste note non è però quella di analizzare il contenuto delle tre favole, le valenze stilistiche, gli aspetti simbolici. Altri, e con ben altra competenza, lo hanno già fatto e la critica, a tutt'oggi, ne ha precisato esaurientemente ogni risvolto, per cui aggiungere altre considerazioni non porterebbe nessun nuovo contributo e rischierebbe di cadere nel vuoto.

Un'altra prospettiva si potrebbe, però, aprire per la ricerca di conferme a quanto la critica ha già chiarito: considerare le tre opere come un'unità, una sorta di composita favola che, con personaggi e contesti diversi (ma non troppo), getti luce sul percorso umano e letterario dell'autore.

Tra le molte opportunità di indagine che i tre testi ci offrono, anche in questa prospettiva, e per sfuggire al pericolo della genericità, ci si potrebbe limitare ad un esame linguistico dei brani conclusivi delle favole che chiudono in modo splendido le rispettive vicende, sintetizzando e unificando l'immagine artistica e la prospettiva autobiografica. Leggendo i tre brani ci accorgeremo delle rispondenze contenutistiche, nonché delle molto somiglianti scelte lessicali in una fedeltà che sa di discorso ininterrotto e di richiami a distanza. È presente, ad esempio, in tutte e tre le chiuse il tema della "fuga" che si risolve in un moto di "leggerezza" e di liberazione dai condizionamenti della realtà (quasi il preannuncio del tema di una delle *Lezioni americane* preparate per l'anno accademico 1985-86 per l'Università di Harvard).

## 2. Applicazioni didattiche

Resta da vedere se queste brevi considerazioni generali possono convertirsi in suggerimenti didattici e sfociare in pratiche operative. In altre parole: un'indagine, condotta in parallelo, su più testi di uno

stesso autore, può suscitare interesse in alunni dell'arco della scuola media? La risposta può essere affermativa qualora si verificano determinate condizioni.

La prima è, ovviamente, la lettura in ordine cronologico della Trilogia, che può estendersi anche all'intero triennio. Ciò permetterà l'assimilazione lenta dei contenuti narrativi, di tipo, per così dire, sedimentario, in modo da rendere familiari i personaggi favolistici, la dimensione apparentemente irrealistica delle avventure, fino alla scoperta della loro funzione simbolica.

Quest'ultimo salto di qualità, che richiede allenamento all'astrazione, prepara il terreno a superare il preconetto del testo come unità a sé stante e in sé conclusa. Da questa consapevolezza raggiunta si può far nascere l'esigenza di verificare di persona, concretamente, come un autore si evolve, matura, insegue nel tempo nuove prospettive, pur rimanendo fedele alla trasposizione favolistica della realtà.

La seconda altrettanto indispensabile condizione riguarda l'approccio all'opera narrativa considerata nelle sue peculiarità linguistiche. Solo esercitando sistematicamente l'occhio e, di conseguenza, la sensibilità a riconoscere i valori formali, si potranno acquisire gli strumenti necessari a una tale indagine. Si dovrà puntare soprattutto sul piano lessicale e imparare a scoprire il peso semantico di determinati vocaboli (sost. o verbi), dovuto alla loro frequenza o ricomparsa anche a distanza, alla loro posizione chiave nella frase, al potere evocativo loro affidato. Ma tale sensibilità richiede una tecnica di lettura attenta, ripetuta, con un movimento, per così dire, induttivo-deduttivo, che permetta di attribuire al vocabolo un valore tematico, capacità di collegamento all'interno di una o più sequenze, fungere, in una parola, da spia della radice psicologica propria dell'autore.

Anche una ricognizione dell'uso figurato della lingua può portare a interessanti scoperte; ad esempio, sulla preferenza dello scrittore per certe immagini a lui congeniali.

Si riportano qui di seguito i brani conclusivi dei testi che formano la Trilogia con alcuni suggerimenti per un'analisi di tipo linguistico-testuale.

*“E venne il giorno in cui anche il dottor Trelawney m'abbandonò. Un mattino nel nostro golfo entrò una flotta di navi impavesate, che battevano bandiera inglese, e si mise alla rada. Tutta Terralba venne sulla riva a vederle, tranne io che non lo sapevo. Ai parapetti delle murate e sulle alberature c'era pieno di marinai che mostravano ananassi e testuggini e srotolavano cartigli su cui erano scritte delle*

*massime latine e inglesi. Sul cassero, in mezzo agli ufficiali in tricorno e parrucca, il capitano Cook fissava con il cannocchiale la riva e appena scorse il dottor Trelawney diede ordine che gli trasmettessero con le bandiere il messaggio: “Venga a bordo subito, dottore, dobbiamo continuare quel tresette”.*

*Il dottore salutò tutti a Terralba e ci lasciò. I marinai intonarono un inno. “Oh, Australia!” e il dottore fu issato a bordo a cavalcioni di una botte di vino “cancarone”. Poi le navi levarono le ancore.*

*Io non avevo visto nulla. Ero nascosto nel bosco a raccontarmi storie. Lo seppi troppo tardi e presi a correre verso la marina, gridando: - Dottore! Dottor Trelawney! Mi prenda con sé! Non può lasciarmi qui, dottore!*

*Ma le navi stavano scomparendo all’orizzonte e io rimasi qui, in questo nostro mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui” (Il visconte dimezzato, Milano, Garzanti, 1987, pp. 100-101).*

Nel brano conclusivo del *Visconte*, sopra riportato, la fuga non è del protagonista-narratore ma del Dottor Trelawney, colui che ha operato la ricomposizione del Visconte dimezzato e, simbolicamente, ha ricomposto la realtà dilaniata. Prende il largo su una colorita e animata flotta inglese e, con la sua partenza, il narratore, che ne era all’oscuro, perde la sua guida e resta solo: “Ero nascosto nel bosco a raccontarmi storie”.

I verbi che indicano questo strappo vertono intorno al tema indicato: “Il dottore salutò tutti e ci lasciò”; “Dottore mi prenda con sé, non può lasciarmi qui”; “Le navi stavano scomparendo, e io rimasi qui”. Ma il verbo “rimanere” segna la decisione del protagonista-scrittore di riappropriarsi della realtà, fuori del vagheggiamento favolistico, e tentare la conciliazione fra l’azione e l’esigenza poetica. Non si nasconde la fatica che lo attende “in questo mondo pieno di responsabilità” ma, con uno scarto di ironica leggerezza, sorride su se stesso e corregge la “responsabilità” con i “fuochi fatui”.

*Ombrosa non c’è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spumii, minuto senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c’era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo codibugnolo, e un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d’inchiostro, come l’ho lasciato correre per pagine a pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in semi puntiformi, ora di ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s’intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito” (Il barone rampante, Milano, Mondadori, 1993, pp. 262-263).*

Nel brano che chiude la favola del *Barone* il tema della fuga è già consumato ma ne constatiamo gli effetti: la scomparsa in cielo di Cosimo segna la scomparsa di Ombrosa. Al motivo della fuga si aggiunge ora quello della trasformazione. Ombrosa rivela un'invenzione e alla folla di alberi che ha popolato il romanzo succede il filo di inchiostro, la parola scritta su un foglio bianco. Anche in questo caso tutto si risolve in leggerezza aerea ma ci dice pure che Calvino ora è forse in crisi col suo tempo. La scomparsa di Cosimo è la fuga dalla realtà e il rilievo dato alla pagina scritta è indice del rifugio cercato nello stile, nella parola. Esaminando l'impasto linguistico del lungo, elaborato periodo finale emerge con forza il tema della trasformazione. Si hanno in parallelo due serie di sostantivi che si equilibrano. Una è dedicata alla foresta: “frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spumii...”, l'altra al filo d'inchiostro: “cancellature, rimandi, sgorbi nevosi, macchie, lacune, grossi acini chiari, segni minuscoli, semi puntiformi, grumi di frasi...”

La similitudine tra le due serie trova il suo snodo nel “ricamo fatto di nulla”. Dopo il pred. verb. “somiglia”, inizia la sequenza dedicata al lavoro della penna e i verbi adottati appartenerebbero tutti semanticamente al campo “foresta”: “si sgrana, s'infittisce, ritorce, biforca, collega, s'intoppa, ripiglia a attorcigliarsi, corre e corre, si sdipana, avvolge...” ma il loro impiego metaforico indica l'avvenuta trasformazione. L'ultima serie di sostantivi, susseguentesi per asindeto, ci restituisce in forma astratta la fuga di Cosimo in cielo: “un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito” con una modalità che sfuma nel nulla. L'impegno stilistico di quest'ultimo prezioso periodo è forse la spia del rinnovato impegno di Calvino verso l'arte, la fantasia, la scrittura, come scelta prioritaria rispetto alla compromissione col mondo.

*Per questo la mia penna a un certo punto si è messa a correre. Incontro a lui, correva; sapeva che non avrebbe tardato ad arrivare. La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa percorrere le strade. Il capitolo che attacchi non sai ancora quale storia racconterà e come l'angolo che svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterà a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un nuovo amore.*

*Corro, Rambaldo. Non saluto nemmeno la badessa. Già mi conoscono e sanno che dopo zuffe e abbracci e inganni ritorno sempre a questo chiosstro: Ma adesso sarà diverso... Sarà...*

*Dal raccontare il passato, e dal presente che mi prendeva la mano nei tratti concitati, ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo. Quali nuovi stendardi mi*

*levi incontro dai pennoni delle torri di città non ancora fondate? quali fumi di devastazioni dai castelli e dai giardini che amavo? quali impreviste età dell'oro prepari, tu mal padroneggiato, tu foriero di tesori pagati a caro prezzo, tu mio regno da conquistare, futuro..."* (*Il cavaliere inesistente*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 134-135).

Il brano che chiude il *Cavaliere*, a differenza del precedente, è dominato da un unico tema espresso dal verbo “correre” (presente cinque volte). Ancora un moto ma questa volta la direzione della fuga è decisamente proiettata in avanti, verso il “futuro”.

Se il tema è unico compatto, non così il soggetto, cioè, all’inizio del brano questo è dato dalla “penna” che corre sul foglio, poi trapassa alla prima persona: “Corro, Rambaldo”. Ancora una volta si ha l’identificazione tra l’autore e la sua opera. Tutto il primo paragrafo insegue la penna sulla pagina, però non come nel romanzo precedente, in un esercizio stilistico inteso come rifugio, ma come una corsa verso la vita “che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro”. Le eventualità che attenderanno la storia “dietro l’angolo” sono come una anaforica ripresa a distanza delle “responsabilità” intraviste nel primo romanzo, non attenuate e ironizzate dai “fuochi fatui” ma concretizzate nelle metafore di “un drago, uno stuolo barbaresco, un’isola incantata, un nuovo amore”. Il secondo paragrafo, condotto in prima persona, vede il verbo al futuro “sarà...” che preannuncia la galoppata finale, furiosa ed energica. Il cenno al raccontare al “passato” e al “presente” come premessa al “futuro” ci dà la chiave interpretativa, forse, di tutta la trilogia.

La proiezione delle tre vicende in un tempo storico dal colore fiabesco non era dunque che una presa di distanza dalla realtà attuale, un espediente per dire verità concrete salvando la libertà dell’invenzione. Ma la corsa finale restituisce al tempo la sua reale dimensione e alla volontà combattiva l’attesa delle sorprese del “mal padroneggiato futuro” espresse con metafore trasparenti e sintetizzate nel regno da conquistare”.

Esaminando quindi le chiuse della trilogia, ci è dato di intravedere, pur nella loro esiguità, una linea continuativa nel tempo e, attraverso corrispondenza e richiami semantici, scoprire un tratto del percorso umano e culturale di Calvino.