

**Capre, anatre, ragni: come ti disturbo il lettore.
Calvino e l'umorismo 'librario' nel *Visconte dimezzato* e nel *Barone rampante***

1.

Quando si parla di comico in Calvino¹ non si può non partire da quello che scrisse Alberto Asor Rosa:

Calvino, non dimentichiamolo almeno una volta in apertura, è *per un verso* uno scrittore comico, anche e forse soprattutto perché ha questo «distacco» (è parola sua) dal particolare concreto, dall'immediatezza dei contenuti².

Con questa premessa, si possono leggere questi due passi:

Pamela, che a star sempre nel bosco s'annoiava, lavava la roba nel ruscello e lui l'aiutava. Poi lei stendeva tutto a asciugare sulle corde delle altalene, e il Buono seduto su una pietra le leggeva la *Gerusalemme liberata*.

A Pamela della lettura non importava niente e se ne stava sdraiata in panciolle sull'erba, spidocchiandosi (perché vivendo nel bosco s'era presa un bel po' di bestioline), grattandosi con una pianta detta pungiculo, sbadigliando, sollevando sassi per aria con i piedi scalzi, e guardandosi le gambe che erano rosa e cicciose quanto basta. Il Buono, senz'alzar l'occhio dal libro, continuava a declamare un'ottava dopo l'altra, nell'intento d'ingentilire i costumi della rustica ragazza.

Ma lei, che non seguiva il filo e s'annoiava, zitta zitta incitò la capra a leccare sulla mezza faccia il Buono e l'anatra a posarglisi sul libro. Il Buono fece un balzo indietro e alzò il libro che si chiuse; ma proprio in quel momento il Gramo sbucò di tra gli alberi al galoppo, brandendo una gran falce tesa contro il Buono. La lama della falce incontrò il libro e lo tagliò di netto in due metà per il lungo, e la parte del taglio si sparse in mille mezze pagine per l'aria. Il gramo sparì galoppando; certo aveva tentato di falciar via la mezza testa del Buono, ma le due bestie erano capitate lì al momento giusto. Le pagine del Tasso con i margini bianchi e i versi dimezzati volarono sul vento e si posarono sui rami dei pini, sulle erbe e sull'acqua

¹ Una sintesi dei motivi principali del comico calviniano nel volume *Calvino & il comico*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

² Asor Rosa, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2000, p. 43.

dei torrenti. Dal ciglio d'un poggio Pamela guardava quel bianco svolare e diceva: -
Che bello!

Qualche mezzo foglio arrivò fin sul sentiero per il quale passavamo il dottor
Trelawney e io. Il dottore ne prese uno al volo, lo girò e rigirò, provò a decifrare quei
versi senza capo o senza coda e scosse la testa: - Ma non si capisce niente ...
Zzt... Zzt... ³

Bel Loré e Ugasso si scambiarono uno sguardo contrariato. Se non gli si toglieva
quel maledetto libro di sotto gli occhi, il brigante non avrebbe capito nemmeno una
parola. – Chiudi un momento il libro, Gian dei Brughi. Stacci a sentire.

Gian dei Brughi afferrò il libro con ambe le mani, s'alzò in ginocchio, fece per
stringerselo al petto tenendolo aperto al segno, poi la voglia di continuare a leggere
era troppa e, sempre tenendolo stretto, l'alzò fino a poterci tuffare il naso dentro.

Bel Loré ebbe un'idea. C'era lì una ragnatela con un grosso ragno sopra e la
buttò addosso a Gian dei Brughi, tra libro e naso. Questo sciagurato di Gian dei
Brughi s'era così rammollito da prendersi paura anche d'un ragno. Si sentì sul naso
quel groviglio di gambe di ragno e filamenti appiccicosi, e prima ancora di capire
cos'era, diede un gridolino di raccapriccio, lasciò cadere il libro e prese a
sventagliarsi le mani davanti al viso, a occhi strabuzzati e bocca sputacchiante.

Ugasso si buttò a terra e riuscì ad afferrare il libro prima che Gian dei Brughi
ci ponesse un piede sopra.

- Ridammi quel libro! – disse Gian dei Brughi, cercando con una mano di
liberarsi da ragno e ragnatela, e con l'altra di strappare il libro di mano a
Ugasso.

- No, prima stacci a sentire! – disse Ugasso nascondendo il libro dietro la
schiena.

- Stavo leggendo *Clarissa*. Ridatemelo! Ero nel momento culminante...⁴

Sono questi due episodi ben noti, caratterizzati da un'impronta evidentemente umoristica,
come altri all'interno dei due romanzi ed altri ancora nelle altre opere di Calvino.

³ Italo CALVINO, *Il Visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 425-426. D'ora
in poi VD.

⁴ Italo Calvino, *Il Barone rampante*, ivi, p. 646. D'ora in poi BR.

Le ragioni per accostarli sono molteplici, a partire da alcuni aspetti facilmente rilevabili. In primo luogo, al centro della scena ci sono due opere letterarie, la *Gerusalemme liberata* del Tasso e la *Clarissa* di Richardson; entrambi vengono letti da parte di uno dei personaggi, rispettivamente il Buono e Gian dei Brughi; in entrambi i casi, ancora, viene messa in atto un'azione di disturbo, per opera rispettivamente di Pamela e di Ugasso e Bel Loré. Questa azione di disturbo ha come mezzo degli animali; entrambe le volte questa azione ha buon fine e provoca l'intervento di un terzo personaggio: il Buono getta in aria il libro, che poi viene tagliato a metà dal Gramo, Gian dei Brughi fa cadere il libro a terra, che poi viene preso in mano da Ugasso, il quale comincia a strappare delle pagine per convincere il brigante a cedere al loro ricatto. Di nuovo, accomuna i due episodi la distruzione materiale del libro. Ed infine, entrambe le scene avvengono all'interno del bosco, luogo tradizionalmente riservato al magico.

In termini greimasiani, quindi, l'oggetto di valore da perseguire nei due episodi è impedire la lettura al Buono e a Gian dei Brughi; la funzione di protagonista è affidata nel primo caso a Pamela, nel secondo a Bel-Loré, su mandato autoconferito da ciascuno dei due; il programma narrativo dei due soggetti prevede l'aiuto di animali, mentre in funzione oppositiva si colloca l'ostinazione alla lettura tanto del Buono quanto di Gian dei Brughi. Dobbiamo anche ricordare che il primo incontro tra Cosimo e Gian dei Brughi era avvenuto in coincidenza ancora di un atto di lettura disturbato da un animale: all'inizio del capitolo XII Cosimo⁵

leggeva il *Gil Blas* di Lesage, tenendo con una mano il libro e con l'altra il fucile.

Ottimo Massimo, cui non piaceva che il padrone leggesse, girava intorno cercando pretesti per distrarlo: abbaiano per esempio a una farfalla, per vedere se riusciva a fargli puntare il fucile.

Su di un piano puramente descrittivo, sussiste tuttavia anche una profonda differenza tra i due episodi: mentre nel *Visconte* la *Liberata* è l'unica opera letteraria citata, come è ben noto, nel *Barone* l'elenco dei testi letterari, sia antichi che moderni, è piuttosto lungo e va dalle *Vite* di Plutarco e arriva alla *Nuova Eloisa*, all'*Enciclopedia* e ai romanzi settecenteschi inglesi. Cosimo, ancora, a differenza del Buono, non è solo lettore, perché a sua volta si mette a comporre testi⁶:

⁵ *BR*, p. 640.

⁶ *BR*, cap. XXIV, pp. 736-737.

Cosimo si mise anche a comporre certi scritti, come *Il verso del merlo*, *Il picchio che bussa*, *I Dialoghi dei Gufi*, e distribuirli pubblicamente. Anzi fu proprio in questo periodo di demenza che apprese l'arte della stampa e cominciò a stampare delle specie di libelli o gazzette (tra cui *La Gazzetta delle Gazze*)⁷, poi tutte unificate sotto il titolo: *Il Monitore dei Bipedi*. Alle volte tra il telaio e la carta capitavano dei ragni, delle farfalle, e la loro impronta restava stampata sulla pagina; alle volte un ghiro saltava sul foglio fresco d'inchiostro e imbrattava tutto a colpi di coda; alle volte gli scoiattoli si prendevano una lettera dell'alfabeto e se la portavano nella loro tana credendo fosse da mangiare, come capitò con la lettera Q, che per quella forma rotonda e pedunculata fu presa per un frutto, e Cosimo dovette incominciare certi articoli *Cuando* e *Cuantunque*.

Ancora una volta, quindi, anche in questo altro momento del *Barone* gli animali interferiscono con il testo, non nella fase della lettura, ma addirittura nella fase della costruzione materiale del testo tipografico. Di questo tuttavia, avremo modo di discutere più avanti.

La scelta di questi due libri, cioè della *Liberata* e della *Clarissa*, ovviamente non è casuale; già ci siamo soffermati in altra sede sulle ragioni dell'uso della *Liberata* nel *Visconte*⁸, all'insegna della polemica verso il poema tassiano, o meglio, verso i valori che, in un ben preciso momento storico, vi venivano individuati. La *Liberata* veniva letta, soprattutto in ambito scolastico, come l'emblema della superiorità del mondo occidentale: Calvino nel *Visconte* costruisce invece, come ben sappiamo, una visione radicalmente diversa, in cui bene e male non sono che le due parti della stessa persona, e quindi non lascia spazio per letture manichee. La questione si può leggere anche sul piano squisitamente letterario, come presa di posizione verso una narrativa, quella italiana,

nata dunque sotto il segno d'una integrazione mancata: da una parte il protagonista lirico-intellettuale autobiografico, dall'altra la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale⁹

⁷ Cfr. Jill Margo Carlton, *The Genesis of «Il Barone Rampante»*, «Italice», 61 (1984), 3, pp. 195-206, si sofferma brevemente su questo gioco di parole e indica Gasparo Gozzi come fonte della falsa etimologia di *gazzetta* da *gazze* (p. 198).

⁸ Cfr. Lorenzo Carpanè, *Medardo liberato e ricostruito: per una lettura del «Visconte dimezzato» attraverso Tasso*, «Studi novecenteschi», XXXVI (2009), 77, pp. 119-136.

⁹ Italo Calvino, *Il midollo del leone*, in Idem, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 9-27 (12) [pubblicato la prima volta in

rispetto alla quale Calvino cerca una via autonoma, sia sul piano squisitamente narrativo che su quello ideologico e valoriale e che quindi investe non solo l'agire letterario, ma nel complesso una visione del mondo: Calvino insieme critica certa letteratura, critica la natura dimidiata dell'intellettuale, critica un mondo allora ingabbiato in strutture oppostive, sia nel microcosmo italiano che nel macrocosmo mondiale.

Per andare più a fondo, occorre soffermarsi allora su un altro aspetto che lega i due episodi ed è quella che possiamo definire la radice richardsoniana: palese, nel secondo caso la citazione della *Clarissa*, implicita nel primo: la protagonista femminile, Pàmela (così, per distinguerla dal personaggio di Calvino), infatti, lo è anche del primo romanzo dell'autore inglese.

L'uso della *Clarissa* da parte di Calvino risponde anzitutto ad un intento di matrice letteraria: l'oggetto in discussione, cioè, è non solo o non tanto il romanzo di Richardson, ma, tramite esso, il romanzo moralistico inglese¹⁰ nel suo complesso.

Peraltro la figura di Pamela, come abbiamo osservato, crea un legame tra il *Visconte*, la *Clarissa* e naturalmente anche il romanzo eponimo di *Pamela*.

A questo proposito, ricordiamo alcuni caratteri specifici del personaggio calviniano: Pamela è una ragazza inedita, ma capace di leggere i segni che il Gramo lascia (ha quindi un suo sapere naturale)¹¹; è «rustica», quindi ha modi non raffinati; detesta la lettura; è figlia di genitori poveri, ma che ambiscono ad una sistemazione per la figlia, tanto che il giudizio verso di loro da parte della giovane ragazza è quasi sprezzante:

- Quelli poi! – disse Pamela. – I miei genitori sono due vecchi malandrini¹².

Ora, se andiamo a considerare chi è invece la Pàmela richardsoniana, possiamo facilmente constatarne i caratteri opposti: è istruita, ha buone maniere, i suoi genitori cercano di distoglierla da pensieri di matrimonio e verso di loro lei nutre rispetto e

« Paragone » nel giugno del 1955. Cfr. F. Salvemini, *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Roma, Edizioni, 2001, p. 24

¹⁰ Cfr. Martin L. McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, per il quale nel *Barone* si può leggere appunto «a sophisticated parody of the poetics of the early English moralising novel as practised by Richardson and parodied by Fielding» (p. 42). Che i romanzi di Richardson debbano essere letti in questa chiave peraltro è già suggerimento dello stesso Calvino: nell'edizione scolastica del *Barone* (Torino, Einaudi, 1965), a p. 142, n. 3 così commenta: «I romanzi di Samuel Richardson rappresentano lo spirito sentimentale e moraleggiante della buona società inglese settecentesca».

¹¹ Cfr. L. Carpanè, cit.

¹² *VD*, p. 421.

ammirazione. Ama la lettura ed anzi, fin dal principio, quando è una ragazza quindicenne alle prime armi, così scrive ai genitori:

La signora Jervis [...] si diletta a sentirmi leggere per lei. E tutti i libri che ama farsi leggere sono libri buoni, che leggiamo spesso quando siamo sole; tanto che, impiegata in occupazioni così oneste, quasi quasi mi sembra di trovarmi a casa con voi¹³.

La Pamela calviniana inoltre è indirettamente responsabile della distruzione materiale della *Gerusalemme liberata*, il che trova ancora una significativa contro corrispondenza nel romanzo di Richardson: segregata in una casa remota di proprietà del suo padrone, la governante-aguzzina così le si rivolge:

«Potete inoltre prendere tutti i libri che volete dalla biblioteca del mio padrone. Voi amate troppo i libri per danneggiarli»¹⁴

La Pamela inglese, infine, esattamente al contrario della Pamela di Calvino, si affida al suo padrone per l'interpretazione di ciò che non potrebbe comprendere dei libri. Quando infatti sta maturando in lei l'innamoramento per il suo padrone, stila un programma di cosa potrebbe fare una volta sposata con lui:

«Poi, signore, voi sapete che io amo leggere e scribacchiare; e benché la maggior parte della seconda attività sarà impiegata nei conti di famiglia, pure leggere, al tempo opportuno e nei libri appropriati, sarà per me un piacere al quale sarò restia a rinunciare in cambio della miglior compagnia del mondo, quando non potrò avere la vostra. Inoltre, signore, i libri non contribuiranno forse a raffinare il mio intelletto e a rendermi più degna della vostra compagnia e conversazione? E quando non riuscirò a capire qualcosa che abbia letto, quale delizioso istruttore avrò, se mi permetterete di ricorrere a voi! E finché non avrete il tempo o la voglia per istruirmi, potrò buttar giù in un taccuino le parole e le cose di cui non saprò il significato¹⁵.

¹³ Samuel Richardson, *Pamela*, traduzione italiana di Masolino d'Amico, Frassinelli, 1995, p. 11, lettera V.

¹⁴ Ivi, p. 145.

¹⁵ Ivi, p. 342.

Un solo elemento hanno in comune le due Pamela, il matrimonio finale. Un matrimonio che, in entrambi i casi, porta una ragazza di umili origini a sposare un nobile, a concludere quindi un matrimonio tra diseguali. Peraltro alle nozze giungono per due vie opposte: la Pàmela inglese dopo aver subito angherie da parte del suo padrone, accetta di sposarlo; Pamela invece non subisce alcunché, ma a sopportare il peso delle insidie, nella fase iniziale, sono fiori, animali e piante che subiscono il dimezzamento da parte del Gramo: segnali che solo Pamela sa interpretare correttamente come indici dell'innamoramento del Gramo; inoltre, dopo aver tenuto testa ad entrambe le metà del Visconte, è lei a chiedere direttamente al Gramo prima e poi al buono di sposarla.

«Ma [il Gramo s'incontra con Pamela che gli dice: - Visconte, ho deciso che se voi ci state, ci sposiamo.

- Tu e chi? Fa il visconte.
- Io e voi, e verrò al castello e sarò la viscontessa.

[...]

Di lì a un po', Pamela incontrò il Buono sul suo mulo. – Medardo, - disse lei, - ho capito che sono proprio innamorata di te e se vuoi farmi felice devi chiedere la mia mano di sposa»¹⁶.

Non solo Pamela è attiva, ma il suo «programma» di matrimonio è molto più stringato di quello del suo archetipo e ridotto ad un solo punto, che lei enuncia non appena le due metà sono state finalmente ricucite insieme:

«Ed ecco esclamò Pamela: - Finalmente avrò uno sposo con tutti gli attributi».

Insomma, credo che nella figura di Pamela nel *Visconte* sia ravvisabile una chiara controfigura del personaggio di Richardson, di cui vengono rovesciati tutti i caratteri, in una operazione quindi evidentemente parodistica. Una parodia raffinata, quasi «aristocratica», come la definì Luigi Santucci all'indomani della pubblicazione¹⁷, che si accorda anche con i gusti già del giovanissimo Calvino, lettore appassionato di del

¹⁶ VD, pp. 438-439.

¹⁷ V. Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1991, p. 228, Lettera di Luigi Santucci: «Con quanta gioia ti vidi, già fin dal *Visconte dimezzato*, uscire dal cerchio chiuso del neo-realismo per la tangente della favola, della cultura e dell'umorismo aristocratico».

«Bertoldo», giornalino umoristico milanese ideato da Cesare Zavattini e Angelo Rizzoli, che si caratterizzava per « uno stile misurato, per un umorismo distaccato, spesso surreale conquistandosi un pubblico più colto e più socialmente qualificato di quello del diretto concorrente»¹⁸.

Il gioco delle possibili fonti potrebbe anche continuare, e condurci in territori inaspettati. Ad attirare la nostra attenzione è la «rustica ragazza», sintagma con cui Calvino definisce Pamela. Si tratta, è vero, di sintagma non particolarmente culto o raro, ma che si colloca in un contesto specifico, cioè di una giovane che si trova nel bosco con degli animali e con chi, in quel momento, sta fungendo da intellettuale e precettore. Ebbene, lo stesso sintagma, in un contesto simile, si legge anche in un testo latino quale i *Carmina burana*:

Exit diluculo
Rustica puella
Cum grege, cum baculo,
cum lana novella.

Sunt in grege parvulo
Ovis et asella,
vitula cum vitulo,
caper et capella.
Conspexit in cespite
Scolarem sedere:
«Quid tu facis, domine?
Veni mecum ludere?»

La rustica ragazza, accompagnata anche lei da animali, anche in questo caso rispetto allo stereotipo della pastorella, conclude con un allusivo invito a «giocare» che sarà da intendere in senso sessuale. Allusiva è a sua volta anche Pamela: quando il Buono le dichiara il suo amore e spiega che «fare insieme buone azioni è l'unico modo per amarci», lei risponde:

¹⁸ Isabella Mondello, *Italo Calvino*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990, p. 21.

- Peccato. Io credevo che ci fossero altri modi¹⁹.

Anche questa ragazza dunque, come Pamela, conduce il gioco, non è sottomessa, come lo è invece la Pàmela di Richardson.

Ne sembra uscire una sorta di ammiccamento da parte di Calvino: anche lui gioca con noi e con le fonti, tra parodia e umorismo.

In sostanza quindi i due episodi, nella loro struttura umoristica, hanno un destinatario unico, cioè un'idea di letteratura che Calvino rigetta. E, con essa, un'idea di mondo che Calvino rigetta. La chiave umoristica è volta a depotenziare proprio la seriosità dell'impianto etico che Calvino vedeva tanto nella *Liberata* quanto nei romanzi di Richardson, a depotenziare l'impianto etico sotteso ad un mondo, quello dell'Italia e dell'intero globo, che suggeriva pensieri «gravi», pesanti, ma anche una forte esigenza di leggerezza. Così si esprime Calvino stesso in una lettera del 1956:

«Per quanto nei discorsi privati e talora pubblici io non faccia che trarre dalla situazione tutti gli aspetti paradossali e ostenti di divertirmi all'ironia della storia, questo per me è un tempo di ripensamenti gravi»²⁰.

Tra il divertimento del paradosso e dell'ironia e i ripensamenti cui la storia costringe, potremmo in fondo vedere quell'idea di umorismo, tipicamente pirandelliana, per cui esso nasce dal cozzare opposto di comico ed intelletto, che dalla «percezione» conduce al «sentimento» del contrario²¹.

Il tutto proposto da Calvino all'insegna di un gioco di depotenziamento, appunto, da cui però sfugge una morale certa, una risposta forte e univoca²², un pensiero «debole» a prima vista, ma consapevole. Certamente è un pensiero «leggero».

2.

¹⁹ VD, p. 422.

²⁰ **I libri degli altri, p. 192. Lettera a Leonardo Sciascia del 12 settembre 1956.**

²¹ Questo aspetto pirandelliano dell'umorismo di Calvino è evidenziato anche da Franco Zangrilli, *Aspetti "umoristici" del «Marcovaldo» di Italo Calvino*, «Quaderni d'Italianistica», V (1984), 1, pp. 110-129.

²² Carlo Gaiba, *Italo Calvino*, in *La letteratura italiana* diretta da Ezio Raimondi, *Il Novecento. Vol. 2 Dal neorealismo alla globalizzazione*, a cura di Gabriella Fenocchio, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 139-164 (150): «L'umorismo di Calvino, come quello di Ariosto, consiste in una partecipazione riflessiva alle vicende narrate e, nello stesso tempo, nella rinuncia a formulare una morale certa e definitiva. Queste storie rimangono sospese con tutti i loro significati irrisolti; non sono parabole univoche e inequivocabili. Il loro senso più profondo non viene esplicitato, ma rimane racchiuso nella forza suggestiva delle immagini attraverso le quali si costruisce la vicenda: un ragazzo sospeso tra cielo e terra, un soldato diviso a metà per il lungo, un'armatura vuota che vive e si muove come un uomo vero».

L'intreccio tra l'una e l'altra Pamela conduce anche in altri territori, che, a partire da elementi comuni tra le due figure, ci permettono di comprendere meglio un altro aspetto dell'umorismo calviniano.

Osserviamo anzitutto che la Pàmela di Richardson è una giovane ragazza che, in ogni occasione, si pone in una relazione personale con i suoi interlocutori che non solo accoglie ma anzi evidenzia la coerenza con la relazione sociale. Ovvero, con le sue parole e con i suoi comportamenti mette l'interlocutore nella condizione di non temere in alcun modo che ella voglia arrogarsi ruoli che non le competono; è una posizione la sua programmaticamente umile, tale che tutti coloro che entrano a contatto con lei, prima o dopo, vedono depotenziata ogni forma di aggressività o di prepotenza, facendo emergere alla fine sempre la loro intrinseca bontà: così accade per il suo padrone e poi marito, così per la di lui sorella, lady Davers. In questo modo Pàmela determina cambiamento negli altri, cioè, narrativamente, crea l'azione drammatica. Il depotenziamento che Pàmela mette costantemente in atto appartiene al dramma serio, dove non c'è il benché minimo spazio per ironia, umorismo, parodia o qualsiasi altro motivo giocoso.

Anche la Pamela di Calvino è motore di azione nei confronti di entrambe le metà del Visconte, ma non di cambiamento, se non in conclusione del romanzo, e in modi affatto opposti. Anzitutto in Pamela non c'è traccia di umiltà perché non c'è mai alcuna manifestazione di consapevolezza di sé e della sua condizione sociale. Non c'è in lei la percezione della differenza di classi sociali e delle conseguenze che essa dovrebbe provocare.

Pamela, come già abbiamo ricordato, è naturalmente sapiente, non solo perché, unica a farlo, leggendo i segni che lascia il Gramo ne toglie l'aura di mistero e quasi di sacralità, ma anche perché sa mettere in crisi, unica a farlo, la bontà del Buono, togliendone l'aura di perfezione. Il suo è quindi un continuo, involontario smascheramento, che non può che generare umorismo. Così, a contatto con lei, ridicola diventa la cattiveria del Gramo; altrettanto ridicola diventa la bontà del Buono. Il cambiamento che, per causa sua, avviene è quello della riunificazione delle due metà, dell'acquisizione di consapevole complessità da parte del riunito Medardo. Anche la Pàmela di Richardson in fondo si era trovata a che fare con un nobile che dapprima si manifesta nelle vesti peggiori, di «gramo», ma che quindi, grazie a lei, si trasforma in «buono». Il confronto tra i due romanzi, dello scrittore inglese e di quello italiano, ci permette quindi di cogliere ulteriormente la complessità

dell'operazione compiuta da Calvino, del tutto estranea, per ovvie ragioni al suo predecessore. Il moralismo dell'uno si evolve nella moralità dell'altro. Dalla pesantezza dell'uno si arriva alla leggerezza dell'altro.

Ma è credo ravvisabile qui anche dell'altro, che va oltre il solo dato letterario e va a toccare questioni di ben altra portata storica. Entrambi i romanzi calviniani qui citati, anche a seguito di esplicite dichiarazioni dell'autore, sono entrati *in corpore vivo* del dibattito culturale degli anni '50, come riflessione ad esempio sul dimidiamento dell'intellettuale moderno (il *Visconte*) o sul ruolo dell'intellettuale nel mondo (il *Barone*).

Proprio la componente umoristica ci apre quindi alla comprensione di un intento polemico verso un'altra componente tipica dell'Italia di quegli anni: se il gioco parodistico con i romanzi di Richardson va visto anche come critica verso il moralismo che li caratterizza, lo stesso si può fare con la società italiana del tempo, caratterizzata da un moralismo, spesso ipocrita, che non lasciava esente neanche quella parte di società che si riconosceva nello schieramento di sinistra. Ben nota è la vicenda che vide coinvolti Palmiro Togliatti e Nilde Iotti, la cui *liaison* era vista con sospetto e con malumore²³ anche all'interno dello stesso partito. Potremmo anche azzardare a dire che quella relazione era letta non molto diversamente da quella che Pamela avvia con il signor B. nell'opera di Richardson, per la evidente inaccettabilità sociale di una relazione asimmetrica.

3.

La centralità della lettura negli episodi citati ci conduce tuttavia anche verso un'altra possibile interpretazione, legata alla funzione che la lettura ha nella formazione delle persone.

Nel *Visconte* il Buono vuole a tutti i costi proporre a Pamela la *Liberata* del Tasso, opera (e con essa anche il suo autore) pressoché ignorata da Calvino, che invece, come è noto, nutriva una profonda passione per Ariosto. Far sì che il Buono legga proprio quel poema a Pamela quindi anzitutto vuol evidenziare certo un intento – ancora una volta – polemico contro Tasso, o contro una possibile interpretazione del Tasso, come abbiamo già osservato. Ma ci conduce verso anche un'altra considerazione di tipo pedagogico. Il Buono in realtà infatti non si cura per niente dell'efficacia della sua azione: legge e basta quella che nelle sue intenzioni è una lettura edificante, cioè una di quelle letture che, *mutatis mutandis*, fa anche Pamela. Calvino, descrivendo il Buono tutto immerso nella

²³ Cfr. Aldo Agosti, *Palmiro Togliatti*, Torino, UTET, 1996, pp. 319-321; Gianni Corbi, *Nilde*, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 50 ss. L'incontro con Nilde Iotti avviene nel 1946.

lettura, Pamela che si spidocchia e che si diverte a stuzzicarlo, attraverso lo strumento umoristico, fa risaltare in modo chiaro gli opposti valoriali, tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere: quindi, in questo caso, tra una educazione moralistica, imposta, anche se con i migliori intenti, ed il suo contrario.

Più complesso, da questo punto di vista, si presenta l'episodio del *Barone*, di cui protagonista primo è Gian dei Brughi, brigante ridotto all'ombra di se stesso. Costui viene rappresentato come un uomo che, incapace ormai di vivere, non più riconosciuto come brigante né più in grado egli stesso di riconoscersi come tale, si getta nella lettura, qui della *Clarissa*, ma anche di tutta un'altra serie di libri di evasione:

[...] a Gian dei Brughi era presa una tal furia di letture, che divorava romanzi si romanzi e, stando tutto il giorno nascosto a leggere, in una giornata madava giù certi tomi che mio fratello ci aveva messo una settimana [...]²⁴

Ma questi libri non dovevano però essere noiosi né per donnicciole:

Mio fratello era nell'età in cui si comincia a prendere piacere alle letture più sostanziose, ma era costretto ad andarci piano, da quando Gian dei Brughi gli portò indietro *Le avventure di Telemaco* avvertendolo che se un'altra volta gli dava un libro così noioso, lui gli segava l'albero di sotto.

[...] Mio fratello provò a passargli romanzetti d'amore: e il brigante arrivava furioso chiedendo se l'aveva preso per una donnicciola²⁵.

Gian dei Brughi si immerge completamente in questa avventura della lettura, si chiude al mondo, anche se il suo mondo era un tempo quello delle malefatte. Vive dunque «isolato», «inattivo», addirittura «imminchionito», suscitando «risentimenti» tra tutti coloro che un tempo erano stati suoi complici.

Il ritratto che ne viene fuori è un ritratto grottesco, di un uomo incapace di contenere una malsana passione per la lettura, che non lo conduce da nessuna parte, che anzi lo separa sempre di più dalla vita. Grottesco, all'insegna di un brutto che suscita un riso sommesso, come accade già nella descrizione delle espressioni del viso: l'attenzione di Calvino si concentra sugli «occhi strabuzzati» e sulla «bocca sputacchiante», cioè verso occhi e

²⁴ *BR*, p. 643.

²⁵ *BR*, p. 643.

bocca, segni chiari di un modo di essere della bruttezza grottesca²⁶. Qui, come capita anche in altri racconti, Calvino mette insieme le due facce del grottesco, quella allegra e quella angosciante²⁷. Non è tuttavia la pesantezza del corpo a creare l'umorismo, che, come si è visto ha qui ben altra origine. Calvino, infatti, in tutta la sua ricerca umoristica, elimina ogni forma di corporeità, così come ogni forma di aggressività²⁸.

Come la lettura che il Buono vuole imporre a Pamela, anche questa lettura, quella di cui fa indigestione Gian dei Brughi, è inutile, vuota. Di questa inutilità ci rende avvertiti nel *Barone* nella scelta anzitutto dei romanzi di Richardson, ma anche costruendo una scena della lettura che umoristicamente, di nuovo, ci fa rendere consapevoli del contrario.

L'unico a trarne vantaggio, almeno apparentemente, è Cosimo in persona, che, mentre Gian dei Brughi si diletta con i romanzi di Richardson, si mette a leggere le vite di Plutarco²⁹; ma, soprattutto

a furia di maneggiar volumi, di giudicarli e compararli, di doverne conoscere sempre di più e di nuovi, tra le letture per Gian dei Brughi e il crescente bisogno di letture sue, a Cosimo venne una tale passione per le lettere e per tutto lo scibile umano che non gli bastavano le ore dall'alba al tramonto per quel che avrebbe voluto leggere, e continuava anche a buio a lume di lanterna³⁰.

D'altronde tutto il romanzo è all'insegna della lettura e dei libri, che segnano alcuni passaggi fondamentali della crescita di Cosimo, dalle prime letture fatte con l'abate Fauchelafleur, fino alla maturità. L'episodio qui considerato dunque si inserisce in una serie, tutta segnata da una ben precisa coordinata: la lettura non è di per sé un valore, ma lo assume solo in ragione di una ben precisa volontà e di un ben preciso obiettivo. La stessa serialità si legge anche con l'episodio del *Visconte*; dall'insieme di questi episodi ad emergere è quello scontro tra essere e dover essere, tra realtà e idealità che è uno dei fattori che generano il riso:

²⁶ Umberto Eco, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007, p. 147: «gli occhi strabuzzati «interessano il grottesco perché sono testimonianze di una tensione puramente corporea. Ma per il grottesco, la parte più importante del volto è la bocca. Essa domina. Un volto grottesco si riduce, in sostanza, a una bocca spalancata e tutto il resto non serve che da cornice per questa bocca».

²⁷ Cfr. Bruno Falchetto, *Sorriso, riso smorfia. Il comico nello stile di Calvino*, in *Calvino e il comico*, cit., pp. 43-81 (46).

²⁸ Cfr. Bruno Falchetto, *Sorriso...*, cit., p. 47: «Il comico calviniano è *ridotto* innanzi tutto perché prende avvio da una doppia elisione: da un lato [...] quella della corporeità e della carnosità, e dall'altro quella dell'aggressività polemica della satira».

²⁹ *BR*, p. 644.

³⁰ *BR*, p. 644.

[...] la prima condizione per la comicità ed il riso che ne discende consisterà nel fatto che colui che ride ha una certa idea su ciò che è giusto, morale, retto o, piuttosto, un certo inconsapevole istinto di ciò che, dal punto di vista delle esigenze morali, o anche soltanto della sola, sana natura umana, viene inteso come retto e giusto. [...] Seconda condizione perché nasca il riso è l'osservare che nel mondo che ci circonda c'è qualcosa che contraddice a questo senso del giusto insito in noi e non gli corrisponde. Detto in breve, il riso nasce dall'osservare alcuni difetti nel mondo in cui l'uomo vive e agisce. La contraddizione tra questi due principi è la condizione essenziale, il terreno fondamentale per l'insorgere del comico e del riso che da esso nasce³¹.

La serialità porta con sé anche dell'altro, cioè la possibilità e la necessità insieme, come insegna Bateson³², di rileggere gli episodi precedenti alla luce della battuta o della scena umoristica.

4.

Ritorniamo dunque all'inizio e alla sequenza dei tre episodi, partendo dall'ultimo, quello del capitolo XXIV del *Barone*. Può risultare fin banale osservare l'interesse di Calvino per gli animali, fin dai titoli delle sue opere di quegli anni: dall'esordio del *Sentiero dei nidi di ragno*, ai racconti di *Ultimo viene il corvo*. A questo proposito vien fin troppo facile osservare l'evidente autoironia di Calvino: nei racconti che, come abbiamo visto, Calvino fa scrivere a Cosimo, c'è la serie di *Il verso del merlo*, *Il picchio che bussa*, *I Dialoghi dei Gufi*. E sempre Cosimo poi si diletta di stampare *La Gazzetta delle Gazze*, oltre ad un *Monitore dei Bipedì*, che sono pur animali anch'essi, specie se così definiti. L'umorismo che si rivolge a se stesso trova dunque negli animali un mezzo significativo: essi sono lo strumento che crea disordine nell'ordine apparente delle cose. Negli episodi che abbiamo citato ciò avviene in modi diversi, creando situazioni diverse, ma accomunate da questa capacità che potremmo definire di «scomposizione»; d'altronde Pirandello stesso attribuisce questa qualità all'umorismo: «L'arte in generale», scrive, «*compone*;

³¹ Vladimir Propp, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 166-167.

³² «La battuta umoristica costringe a una rivalutazione di precedenti segnali che attribuiamo a certi messaggi in modo particolare (ad esempio letterale o fantastico)»: G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976, p. 246.

l'umorismo *decompone*»³³. E sappiamo che per molti versi la lettura che Calvino dà dell'umorismo risente della lezione pirandelliana³⁴.

Gli animali in questa operazione sono coinvolti non come essi stessi soggetti di una capacità propria di azione, non sono gli animali della favola, e quindi quanto di meno umoristico si possa pensare, ma strumenti nelle mani degli uomini, sia sul versante dell'azione (animali che agiscono istigati dagli uomini) sia sul versante dell'interpretazione (animali le cui azioni vengono lette dagli uomini). Non a caso proprio nella raccolta di racconti di *Ultimo viene il corvo* c'è un racconto dal titolo *Il bosco degli animali*, uscito una prima volta nel 1948³⁵, in cui gli animali, dispersi nel bosco a seguito dei rastrellamenti tedeschi, diventano l'oggetto magico di trasformazione: in negativo per un soldato tedesco che non si capacita di come tanti animali si trovino in quel bosco quasi incantato, e che voleva rubarli; in positivo per Giuà Dei Fichi che, «tiratore schiappino» diventa involontariamente eroe, «festeggiato come il più grande partigiano e cacciatore del paese»³⁶. Un racconto sulla «magia» del bosco; come «magico» è ciò che avviene nel *Visconte* e in qualche modo anche nel *Barone*: lì, nel bosco, grazie agli animali, agli umoristici «rovesciamenti» materiali e metaforici che essi provocano, si decostruiscono vecchi valori e se ne generano di nuovi. Così nel *Visconte* la ingenua pedagogia del Buono si fa pedanteria; altrettanto l'ingenua passione per la lettura di Gian Dei Brughi si fa fuga dal mondo, da un mondo che è il suo mondo e che la lettura – quella lettura - non è affatto in grado di restituire. Rimane solo un surrogato, per cui per Gian, come anche per il Buono, la lettura si esaurisce in sé e non lascia nulla. Gli animali, involontari disturbatori dello *status quo*, diventano quindi lo strumento del disvelamento del velo di ipocrisia.

5.

«L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua».

Così, di nuovo, Pirandello³⁷. Così fa anche Calvino, che si traduce in scelte che riguardano anzitutto il lessico. In entrambi gli episodi, Calvino fa ricorso ad un lessico

³³ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908, p. 183.

³⁴ Cfr. Franco Zangrilli, *La linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, Ravenna, Longo, 1990, p. 39.

³⁵ Ora in *Romanzi e racconti*, I, pp. 280-287.

³⁶ Ivi, p. 287.

³⁷ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 54.

comico che contraddice la situazione apparentemente alta. Nel caso del *Visconte*, la scena di per sé è potenzialmente aulica, in quanto si sta consumando un atto educativo, mediante un testo epico e quindi di stile tragico, come la *Liberata*. Calvino qui sceglie un sostantivo come «pungiculo», un predicato come «spidocchiarsi», un attributo come «cicciose» riferito alle gambe di Pamela, che creano un effetto antinomico rispetto al contesto, e quindi generano umorismo. Lo stesso accade anche nel *Barone*: qui possono svolgere la medesima funzione un attributo come «rammollito», un sostantivo come «gridolino», entrambi riferiti a Gian dei Brughi.

Tuttavia ben più interessante risulta andare a verificare altri aspetti stilistici.

Partiamo dal *Visconte*. Nel passo considerato ad attirare l'attenzione è il ripetersi del verbo «annoarsi», a breve distanza, in queste due proposizioni relative: «che a star sempre nel bosco s'annoava» e «che non seguiva il filo e s'annoava», entrambe con soggetto Pamela. Si tratta quindi di due proposizioni identiche per costruzione e con il medesimo verbo. In più però esse, allo stesso modo, nascondono una ben precisa struttura metrica, cioè un endecasillabo.

Endecasillabi, oltre che altre forme metriche, sono facilmente identificabili in entrambi i romanzi, per una sorta di gioco messo consapevolmente in atto da Calvino. Ciò che conta è il loro uso nel contesto: Calvino in questo passo, con questi inserti metrici e con altre strategie stilistiche (si noti l'insistenza degli imperfetti, che creano un effetto cantilenante) segnala uno scarto tra materia e forma, che contribuisce al tono umoristico del passo e del romanzo nel suo insieme.

Lo stesso accade nel *Barone*: anche qui sono ben visibili endecasillabi come il seguente: «diede un gridolino di raccapriccio», che ha in comune con quelli del *Visconte* il fatto di appartenere a una proposizione in funzione parentetica, come spesso fa Calvino.

Qui, credo, sta il nodo: sia sul piano linguistico che su quello narrativo e ideologico, l'umorismo calviniano ha la funzione di «disturbare» il lettore, cioè di costringerlo a leggere le sue storie senza mai accomodarsi tranquillo in poltrona. Calvino lo stuzzica di continuo, ne suscita la curiosità, ne saggia la capacità di attenzione, lo provoca, tenta di mandargli per aria le pagine. Dissemina la narrazione di indizi, che consegna ad un lettore che diventa suo complice, compagno divertito di un gioco bellissimo e sempre entusiasmante che è la lettura.

