

A watercolor illustration of a scorpion, rendered in shades of brown, orange, and purple. The scorpion is positioned diagonally across the page, with its pincers (pedipalps) at the top left and its tail (metasoma) extending towards the bottom right. The background is a light, textured beige color.

a cura di
Nicola Turi

Raccontare la guerra

I conflitti bellici e la modernità



MODERNA/COMPARATA

— 20 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Raccontare la guerra

I conflitti bellici e la modernità

a cura di
Nicola Turi

Firenze University Press
2017

Raccontare la guerra : i conflitti bellici e la modernità / a cura di
Nicola Turi. – Firenze : Firenze University Press, 2017.
(Moderna/Comparata ; 20)

<http://digital.casalini.it/9788864535166>

ISBN 978-88-6453-515-9 (print)

ISBN 978-88-6453-516-6 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-517-3 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con il contributo di:
Associazione “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”
Fondazione Dessì
Regione Sardegna
Fondazione Banco di Sardegna



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

PREMESSA	11
<i>Nicola Turi</i>	

LE GUERRE DEGLI ITALIANI: ROMANZI E DIARI DAL FRONTE

UNA LETTURA DI *TRINCEE* DI CARLO SALSA

Luigi Weber

1. Circoscrivere il campo	17
2. Trincee	20
3. Legami: il paesaggio, le famiglie, i combattenti	21
4. Un romanzo di sottrazioni	24
5. L'oasi (Milano)	30
6. Finalmente, a occhi aperti	31
7. Il ritorno	32

LA GUERRA DEL DUCA DI SANT'AQUILA. CARLO EMILIO GADDA

Elisabetta Bacchereti

«IL RICORDO DELLA GIOVINEZZA AVVENTUROSA E TUMULTUANTE»: *GIORNI DI GUERRA* DI GIOVANNI COMISSO

Andrea Gialloredo

1. Insorgenze, ricordi e malinconie di guerra	60
2. Un austriaco non fa Risorgimento (e nemmeno un Garibaldi)	66
3. Corpi al sole (e ai raggi di luna)	70

LA GUERRA IN DESSÍ: UN OGGETTO DALL'INCIDENZA OBLIQUA

Martina Romanelli

1. Breve premessa metodologica	79
2. Un «giudizio» dall'incidenza obliqua	80

LAJOLO E I FALÒ. GUERRA FREDDA LETTERARIA E MEMORIA DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE

Giovanni Di Malta

1. Lajolo falso e vero	99
2. Biografia del biografo	103
3. Lo sciacallo assurdo	106
4. I falò sul Vesuvio	110
5. Scacco a Don Camillo	116
6. Caballus in fabula	118
7. Il rogo d'Ulisse	121

ITALO CALVINO PRIMA E DOPO LA GUERRA: IL FASCISMO,
ARIOSTO E L'UOMO A CAVALLO*Beatrice Sica*

- | | |
|--|-----|
| 1. La vita, la letteratura, le immagini | 127 |
| 2. Antifascismo, antimilitarismo, ironia | 130 |
| 3. L'uomo a cavallo | 133 |
| 4. Alla prova del fuoco | 136 |
| 5. Raccontare la guerra partigiana | 138 |
| 6. Ariosto | 140 |
| 7. Il ritorno del cavaliere | 143 |
| 8. Un «inumano candore» | 147 |
| 9. Soldatini di carta | 150 |

«BASTAVA UNA MODESTA IMMISSIONE DI FANTASIA». LA 'GUERRA
PREFERIBILE' DI GUIDO MORSELLI*Federico Fastelli*

- | | |
|---|-----|
| 1. Livelli della finzione | 153 |
| 2. Nominalismo, attualismo, antihegelismo | 155 |
| 3. Il narratore e il dominio del romanzo | 159 |
| 4. La guerra | 161 |
| 5. Con i 'se' | 166 |

QUANDO PACO SI FECE PARTIGIANO. PER UNA RILETTURA DI *UNA
QUESTIONE PRIVATA* DI BEPPE FENOGLIO 167*Giovanna Caltagirone*UNA METAFORICA CHIAMATA ALLE ARMI. IL LINGUAGGIO
BELLICO-MILITARE PER RACCONTARE IL CANCRO 193*Oleksandra Rekut-Liberatore*

LE GUERRE DEGLI ITALIANI:

RIFLESSIONI IN FORMA DI SAGGIO, DI *REPORTAGE* E IN VERSI

LEOPARDI, LA GUERRA MODERNA E LA TENDENZA ALL'ESTREMO 207

*Raoul Bruni*ANALIZZARE, TESTIMONIARE: G.A. BORGESE DAL GIORNALISMO
POLITICO ALL'IMPEGNO DIPLOMATICO (1916-1918) 215*Stefano Magni*

- | | |
|--|-----|
| 1. La guerra delle idee (1916): raccontare lo scontro di culture | 216 |
| 2. Il mito esausto della Germania | 218 |
| 3. Il nazionalismo tedesco apparente e sommerso | 219 |
| 4. Il cristianesimo e la neutralità | 221 |
| 5. Le culture europee: vero baluardo contro l'imperialismo teutonico | 223 |
| 6. La sconfitta della Germania | 225 |
| 7. Il Patto di Roma e dintorni: il racconto della propria azione | |

diplomatica	227
8. Borgese e la linea politica del «Corriere»	229
9. Il racconto dietro le quinte: la collaborazione di Borgese con l'apparato statale	232
10. Il racconto del Patto di Roma: un tentativo collettivo di discolparsi	237
11. Il memoriale di Borgese sulla questione Jugoslava	238
12. Conclusione: Borgese tra nazionalismo e difesa delle nazionalità	240
 RETICENZE E OCCORRENZE BELLICHE NEL PRIMO ZANZOTTO	243
<i>Francesco Vasarri</i>	
 IL DRAMMA DELLA GUERRA E LA FUNZIONE SALVIFICA DELLA POESIA NEI TESTI DELL'ULTIMO LUZI	263
<i>Francesca Bartolini</i>	
 LA GUERRA È ALTROVE	
 CHINUA ACHEBE E IL CONFLITTO COLONIALE: UN CLASSICO DI GENERE	279
<i>Nicola Turi</i>	
 GOFFREDO PARISE E L'ESPERIENZA DELLA GUERRA: COME IL SENTIRE SI OPpone ALL'IDEOLOGIA	291
<i>Elisa Attanasio</i>	
 IL FUTURO È UN GROVIGLIO CHE GIRA IN TONDO. GUERRA, STORIA E IDENTITÀ IN <i>MENTRE L'INGHILTERRA DORME</i> DI DAVID LEAVITT	309
<i>Fiorenzo Iuliano</i>	
1. Earl's Court, District Line	311
2. Strade e stazioni: la città e il suo doppio	315
3. Cartografie nazionali e mappature erotiche	321
 ELICOTTERI E SIMULACRI. <i>TRAUERARBEIT</i> PER IL VIETNAM IN <i>DISPATCHES</i> DI MICHAEL HERR	
<i>Mauro Pala</i>	
1. L'Angelo della Storia sul Chinook	329
2. Dalla talking cure all'obsolescenza delle mappe	340
 NARRARE PER IMMAGINI	
 DALL'EPOS ALLA CRONACA. LA NARRAZIONE DELLA GUERRA TRA LETTERATURA, CINEMA E TELEVISIONE	
<i>Gianni Olla</i>	
1. Da Hugo a Tolstoj e oltre: le grandi battaglie dell'Ottocento	353
2. Memorie letterarie e «tempeste d'acciaio»: la Grande Guerra tra epopea del fante e raffigurazioni dell'orrore	360

- | | |
|--|-----|
| 3. Altre memorie. La Seconda guerra mondiale e la nascita del genere bellico. Propaganda e drammatizzazione della tragedia | 365 |
| 4. Le guerre contemporanee tra giornalismo e <i>reportage</i> televisivo | 374 |

STARS AND STRIPS: LA GUERRA NELL'OPERA DI WILL EISNER

Nicola Paladin

- | | |
|---|-----|
| 1. Introduzione | 379 |
| 2. The First Avenger... The Spirit e la Seconda Guerra Mondiale | 383 |
| 3. 'La sottile linea rossa' tra pedagogia e ironia nei fumetti di guerra di Will Eisner | 389 |
| 4. The 'Adolescents' Crusade': ormoni e machismo nei fumetti del Vietnam di Eisner | 396 |
| 5. Conclusioni | 401 |

LA GUERRA E IL TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

Flavia Crisanti

- | | |
|---|-----|
| 1. Quale teatro per quale guerra: due definizioni | 405 |
| 2. I due conflitti mondiali | 407 |
| 3. Ascanio Celestini e la guerra dei poveri | 410 |
| 4. Guerre di oggi, guerre di sempre | 416 |

LE GUERRE DEGLI ITALIANI: ROMANZI E DIARI DAL FRONTE

ITALO CALVINO PRIMA E DOPO LA GUERRA:
IL FASCISMO, ARIOSTO E L'UOMO A CAVALLO

Beatrice Sica

In primo luogo c'è l'immagine;
il significato viene dopo.
Italo Calvino¹

1. *La vita, la letteratura, le immagini*

È sempre arduo stabilire con esattezza che cosa della vita di uno scrittore entri nella sua opera, quali motivazioni, idee, esperienze, immagini che costellano la sua esistenza vengano trasferite sulla pagina scritta. Per quante dichiarazioni l'autore possa fornire, la formazione dei suoi universi fantastici – dove fantastici vale per tutti i suoi testi, anche quelli realistici² – è destinata a rimanere un affascinante mistero. Né possiamo fidarci della presunta sincerità di chi scrive: nell'arte, dove il vero e il falso non esistono più, cosa vuol dire essere sinceri?

Italo Calvino è uno scrittore che si è raccontato molto e poco al tempo stesso: mentre si è rivelato si è anche nascosto; e l'ha fatto evitando sempre accuratamente di lasciare tracce che potessero condurre critici e lettori troppo lontano, cioè troppo vicino a lui, alle sue emozioni più scoperte. Così anche i suoi processi creativi li ha raccontati come qualcosa di molto artigianale, magari casuale e spontaneo, ma mai inconscio: anche la germinazione delle primissime immagini che hanno dato vita alle sue storie l'ha sempre voluta tenere distinta da una genesi di tipo psicanalitico:

parto da un'immagine e la sviluppo fino alle estreme conseguenze. [...] Naturalmente sono un uomo del mio tempo, ho le mie opinioni, non pretendo di

¹ Italo Calvino, *La distanza e la tensione* (1960), in Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, 2012, p. 50.

² Cfr. I. Calvino, *La ragione della mia irrequietezza stilistica* (1967), in Id., *Sono nato in America... cit.*, p. 133: «Non credo al realismo. La letteratura, come la matematica, è astrazione e formalizzazione. [...]; e quando scrivo qualcosa che può essere definito realistico, non faccio che servirmi d'uno di quei particolari metodi d'astrazione che la nostra epoca considera realistici».

essere una *tabula rasa* e, infine, tutto ciò che penso si riflette in ciò che scrivo; ma nulla è previsto in anticipo. In fondo, le mie narrazioni «fiabesche» – è *così che di solito vengono chiamate* – si situano a mezza strada fra il racconto filosofico e il racconto fantastico di tipo surrealista. Lo scrittore surrealista lascia parlare l'inconscio. Nel mio caso, l'inconscio (diciamo: il gioco spontaneo d'immagini) e la ragione (il giudizio intellettuale) rimandano continuamente l'uno all'altra³.

Piuttosto che a Freud, per descrivere le forme che prende la sua ispirazione Calvino preferisce ricorrere a Dante; in un'intervista con Sandra Petrignani si legge:

[S.P.] *Italo Calvino ricorda un bellissimo verso del «Purgatorio»: «Poi piove dentro l'alta fantasia...». La fantasia, dunque, è un posto in cui piove dentro, piovono immagini dal cielo. [...] E nella sua fantasia come piove, quanto, cosa?*

[I.C.] Piovono immagini e parole insieme. Mi baso su un processo misto. Spesso è un'immagine visiva prima che verbale a venirmi in mente. Però il momento decisivo è quello in cui mi metto a scrivere. Allora l'intenzione originale cambia, può anche trasformarsi del tutto, venire completamente dimenticata. Altre volte resiste. Per esempio: l'immagine iniziale era un uomo tagliato in due? [...] Era un'armatura vuota capace di muoversi per la forza di volontà, sorretta da nessun corpo? Su queste immagini figurali lavoro. Faccio tutti i casi possibili, mi chiedo cosa succederà⁴.

Anche quando – raramente – ha usato un linguaggio di tipo più psicoanalitico, Calvino ha sempre avuto cura di proporlo entro una cornice di forte consapevolezza e lucidità. Parlando per esempio di Pin, il bambino protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino lo ha descritto, è vero, come «un'immagine di regressione» dietro cui, con un'opportuna «chiave di trasposizioni», è possibile leggere la sua storia personale, la storia dell'autore tra i partigiani; ma Pin diventa subito, nello sguardo retrospettivo dello scrittore, il segno di un «modo “intellettuale” d'essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi mai, di difendersi dalle emozioni»⁵.

In questo quadro, a insistere troppo sul vissuto dell'autore si rischia, oltre che di cadere in trappole critiche da tempo superate, anche di fargli un torto: leggendo le sue storie perché scavare dove lui non ha voluto addentarsi o non ha visto la necessità di farlo? «Niente psicologia, per favore», si è schermito in un'intervista⁶. D'altra parte a seguire troppo da vicino le sue indicazioni si ri-

³ I. Calvino, *Mai soddisfatto delle definizioni* (1966), in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 122.

⁴ I. Calvino, *Di solito parto da un'immagine* (1985), in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 627.

⁵ I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, pp. 1199-1200.

⁶ I. Calvino, *La distanza e la tensione* cit., p. 48.

schia di rimanere imprigionati in un gioco ermeneutico apparentemente aperto al massimo grado ma di fatto chiuso:

Se un lettore vuole proporre e applicare una chiave [di lettura], benissimo: mi dà sempre soddisfazione vedere una cosa che ho scritto interpretata in chiavi diverse, specie se io non ci avevo pensato. Ogni nuova chiave che funziona senza forzare la serratura (cioè quella costruzione di figure e parole che è la sola che ho detto, la sola cosa che volevo dire) è una riprova che il racconto sta in piedi. Per scrivere un racconto io parto sempre da un'immagine – o meglio, da un rapporto tra immagini –, che cerco di sviluppare secondo la loro logica interna. La possibilità dei «significati» che il racconto può avere mi viene sempre in mente dopo e mi guardo bene dall'imporli al lettore⁷.

Dunque il lettore è apparentemente libero di muoversi, nulla lo trattiene. E però come orientarsi tra i significati possibili del racconto, come arrivare a una lettura non arbitraria del testo? Soltanto badando alla coerenza delle immagini, a come l'autore le ha organizzate nei loro rapporti interni? Ma chi decide quando una chiave forza la serratura? E non ci sarà ogni tanto bisogno anche di forzare la serratura?

Spesso Calvino si è presentato facendo ricorso alle interpretazioni suggerite dai critici, a quelle che più gli piacevano; di fatto ha continuato a nascondersi, a non sbilanciarsi. In un'intervista con Marie Craipeau si legge per esempio:

[I.C.] *Il cavaliere inesistente*, un cavaliere sotto Carlo Magno, di cui solo l'armatura cammina. Si cerca l'uomo, non c'è, c'è solo l'armatura. Vi hanno cercato un mucchio di significati.

[M.C.] *Eppure è semplicissimo. Persone come il cavaliere s'incontrano tutti i giorni...*

[I.C.] È vero. Succede ogni momento... Si tratta del problema di essere, di essere veramente...

[...] *Il visconte dimezzato*: un uomo tagliato in due. Si è parlato in proposito del bene e del male... [...] Ma *Il visconte* è qualcosa di più della lotta fra il bene e il male. (*Calvino si piega verso di me e quasi in confidenza dice*) è l'uomo alienato.

[M.C.] *L'uomo alienato? È il grande tema del nostro tempo.*

[I.C.] Vero? Le confesso che nei miei romanzi fantastici il significato qualche volta mi sfugge. Non lo dico certo ai critici: mi diverte troppo discutere certe interpretazioni. Ma io non sono un filosofo. [...] ciò a cui mi applico, ciò a cui tengo, sono certe verità fondamentali, molto semplici. Valori morali? Li può anche chiamare così. Fraternità, solidarietà fra gli uomini. Semplici, via. [...] Ci sono cose che non è necessario dire. Bisogna averne consapevolezza, ecco tutto⁸.

⁷ I. Calvino, *Nelle «Cosmicomiche» continuo il discorso dei romanzi fantastici* (1965), in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 115.

⁸ I. Calvino, *La distanza e la tensione* cit., pp. 49-50.

Anche qui il lettore è solo apparentemente aiutato: nel visconte dimezzato dobbiamo vedere l'uomo alienato oppure no? E il cavaliere inesistente rappresenta il problema dell'essere o anche altro? Calvino qui ripropone sornionamente delle interpretazioni già suggerite dai critici; al tempo stesso lascia aperto il significato delle sue immagini; e infine accenna anche a verità universali tanto fondamentali che non hanno neppure bisogno di essere dette. Come comportarsi dunque? Cosa scegliere?

Nella *Nota 1960* alla trilogia *I nostri antenati* Calvino definisce i suoi romanzi fantastici come «tre gradi d'approccio alla libertà», insistendo sul loro carattere aperto e sulla coerenza del sistema di immagini su cui sono costruiti⁹; inoltre invita i lettori a sentirsi liberi di interpretarli come vogliono: «siete padroni d'interpretare come volete queste tre storie, e non dovete sentirvi vincolati affatto dalla deposizione che [...] ho reso sulla loro genesi»¹⁰. Sentiamoci liberi una volta per tutte, dunque; ascoltiamo Calvino ma guardiamo anche altrove; azzardiamoci, se pare il caso, a sistemare diversamente i dati che lui stesso ci ha fornito nelle sue tante «deposizioni». Proviamo a vedere se tre chiavi bastano per aprire un'altra porta senza forzare la serratura: consideriamo insieme il peso di un'ideologia e di un regime politico – il fascismo –; la forza di un modello letterario – Ariosto e la tradizione cavalleresca –; e un'immagine precisa – quella dell'uomo a cavallo. Come si combinano questi tre elementi – fascismo, Ariosto, uomo a cavallo – nel percorso di Calvino? Quanto hanno contato nei suoi «gradi d'approccio alla libertà»?

2. Antifascismo, antimilitarismo, ironia

Calvino nasce il 15 ottobre 1923 a Santiago de las Vegas, vicino all'Avana, circa un anno dopo la marcia su Roma. In Italia arriva nel 1925, troppo piccolo per conservare di Cuba una memoria diretta¹¹, e trascorre l'infanzia e l'adolescenza a Sanremo, in Liguria, durante gli anni del regime fascista. Le prime immagini e i primi ricordi che restano impressi nella sua mente affondano le radici lì, in quel luogo e in quel tempo.

⁹ I. Calvino, *Nota 1960*, in Id., *Romanzi e racconti* cit., p. 1219: «tre gradi d'approccio alla libertà. E nello stesso tempo ho voluto che fossero tre storie, come si dice, "aperte", che innanzi tutto stiano in piedi come storie, per la logica del succedersi delle loro immagini, ma che comincino la loro vera vita nell'imprevedibile gioco d'interrogazioni e risposte suscitate nel lettore».

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. I. Calvino, *Autoritratto 1956* in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 17: «Di Cuba non ricordo nulla, purtroppo, perché nel 1925 ero già in Italia, a Sanremo, dove mio padre era tornato con mia madre a dirigere una stazione sperimentale di floricoltura. Della mia nascita d'oltreoceano non conservo che un dato anagrafico difficile a trasciversi, un bagaglio di memorie familiari, e il nome di battesimo, ispirato alla *pietas* degli emigrati verso i propri Lari e che in patria invece risuona bronzeo e carducciano».

Sanremo tra le due guerre era, nelle parole di Calvino, «una cittadina [...] piuttosto diversa dal resto dell'Italia, [...] popolata di vecchi inglesi, granduchi russi, gente eccentrica e cosmopolita. [...] A San Remo i quotidiani più letti erano quelli di Nizza, non quelli di Genova e di Milano. "L'Eclairneur" durante la guerra di Spagna teneva per Franco; "Le Petit Niçois" teneva per i repubblicani»¹². Insomma, la città si presentava come un mosaico di voci e figure molto più variegato rispetto all'immagine monolitica della politica e della società imposte dal regime mussoliniano.

Il primissimo ricordo di Calvino bambino «è un socialista bastonato dagli squadristi [...] col viso pesto e sanguinante, la cravatta a fiocco strappata» che entrò in casa chiedendo soccorso¹³. Ma si tratta di un'immagine di violenza isolata nella sua drammaticità. Lo scrittore ha precisato come la sua vita durante il regime, prima della guerra, non avesse in realtà niente di drammatico: «vivevo», ha scritto, «in un mondo agiato, sereno, avevo un'immagine del mondo variegata e ricca di sfumature contrastanti, ma non la coscienza di conflitti accaniti»¹⁴.

Cresciuto in un ambiente laico e anticonformista eccezionalmente controcorrente per l'Italia di allora¹⁵, Calvino si abitua a trovarsi «spesso in situazioni diverse dagli altri»¹⁶. La madre, di «tenace fede pacifista»¹⁷, ritarda il più possibile l'iscrizione del figlio all'Opera Nazionale Balilla perché non vuole che il bambino impari a usare le armi né, dovendo assistere alla messa della domenica, sia costretto ad «atti esteriori di devozione»¹⁸. Una volta iscritto senza possibilità di esonero, Calvino partecipa, come gli altri bambini, «alle adunate e alle sfilate dei balilla moschettieri e poi degli avanguardisti: senz'alcun piacere, [...] accettandole come una delle tante cose noiose della vita scolastica»¹⁹.

I suoi compagni appartengono «quasi tutti alle vecchie famiglie medio-borghesi cittadine, figli di bravi professionisti antifascisti o comunque non fascisti»²⁰, e come lui sono «quasi tutti ostili al fascismo»²¹ ma accettano «forme esteriori

¹² Italo Calvino, *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* (1960), in Id., *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 149, 155.

¹³ Ivi, pp. 149-150.

¹⁴ Ivi, p. 155. Cfr. anche Italo Calvino, *I ritratti del Duce* (1983), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 2879-2880: «Il clima della violenza squadrista era pure registrato nei miei primissimi ricordi infantili [...] ma quando cominciai ad andare a scuola il mondo pareva tranquillo e assestato».

¹⁵ Cfr. I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* cit., pp. 151-152.

¹⁶ Ivi, p. 154.

¹⁷ Ivi, p. 152.

¹⁸ Ivi, p. 154.

¹⁹ Ivi, p. 156.

²⁰ Ivi, p. 158.

²¹ Ivi, p. 150.

di disciplina fascista [...] tanto per non aver grane»²². Così, crescendo nell'Italia mussoliniana ma ascoltando anche voci critiche verso il regime e frequentando persone che non vi si riconoscono, Calvino prima della guerra coltiva quello che più tardi definirà un «tranquillo antifascismo»²³: senza compiere azioni di protesta o di ribellione eclatanti²⁴, si limita a vedere nel credo fascista semplicemente «una via tra le tante, ma una via sbagliata, condotta da ignoranti e disonesti»²⁵:

fino a quando non scoppiò la Seconda guerra mondiale, il mondo mi appariva un arco di diverse gradazioni di moralità e di costume, non contrapposte ma messe l'una a fianco dell'altra; a un estremo stava il disadorno rigore antifascista o prefascista [...] e di lì via via si passava attraverso sfumature di indulgenza alle debolezze umane e pressapochismo e corruzione sempre più smaccate e corrive seguendo tutta la fiera delle vanità cattoliche, militaresche, conformistico-borghesi, fino ad arrivare all'altro estremo, quello della assoluta pacchianeria e ignoranza e fanfaronaggine che era il fascismo beato dei suoi trionfi, privo di scrupoli, sicuro di sé²⁶.

In questo quadro per Calvino avere uno spirito libero e indipendente, distinto dalla massa indottrinata dal regime, significa essenzialmente due cose: «rifiutarsi di amare le armi e la violenza»²⁷ e diventare «schernitori d'ogni retorica patriottica o militare»²⁸. In una società inquadrata militarmente fin dai primi anni di scuola, dove vigono «la proibizione d'ogni critica e d'ogni ironia»²⁹, distinguersi diventa «prima di tutto opposizione al culto della forza guerresca, una questione di stile, di “sense of humour”»³⁰. I miti totalizzanti della patria, della disciplina, dell'obbedienza al capo vengono allora irrisi e guardati con ironico distacco, per smascherare l'«ignoranza e fanfaronaggine» che stanno dietro alla retorica ufficiale.

Teniamo a mente questi due valori – antimilitarismo e ironia – che Calvino coltiva nell'infanzia e nella prima adolescenza come antidoti al fascismo; li ritroveremo più avanti.

²² Ivi, p. 160.

²³ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1198.

²⁴ Cfr. *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* cit., p. 156: «partecipavo alle adunate e alle sfilate dei balilla moschettieri e poi degli avanguardisti [...]. Il gusto di sottrarsi, di farsi sospendere da scuola per non essere andato all'adunata o per non aver messo la divisa nei giorni di precetto divenne più forte verso gli anni del liceo, ma anche allora era più che altro una bravata d'indisciplina studentesca».

²⁵ Ivi, p. 152.

²⁶ Ivi, p. 157.

²⁷ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* [1962], ora in *Id., Eremita a Parigi* cit., p. 169.

²⁸ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* cit., p. 159.

²⁹ I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., p. 2883.

³⁰ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1198.

3. *L'uomo a cavallo*

Crescere secondo principi antifascisti non sottrae Calvino all'insistenza della propaganda mussoliniana: come tutti gli altri bambini, infatti, anche lui è costretto, a scuola e fuori, ad assorbire gli slogan e le immagini proposti dal regime. Ma è proprio su questi che si esercita il sentimento antifascista del futuro scrittore: si diventa «schernitori d'ogni retorica patriottica o militare», infatti, imparando a irridere i contenuti della retorica patriottica o militare.

Tra le immagini cui nessuno in Italia, negli anni tra le due guerre, poteva sfuggire vi era, naturalmente, quella del Duce. I ritratti del dittatore, diffusi soprattutto attraverso fotografie e filmati, riempivano gli spazi pubblici e spesso entravano anche in quelli privati degli italiani fino a imprimersi a fondo nel loro immaginario³¹. Così gli atteggiamenti, le movenze, il viso, l'espressione di Mussolini costituivano un patrimonio comune, fino a diventare proverbiali nelle conversazioni. Anche i bambini li assorbivano, addirittura prima di imparare a parlare, attraverso le moine dei grandi; lo racconta lo stesso Calvino:

Tra i vezzeggiamenti che si usava fare ai bambini d'un anno o due, c'era a quel tempo l'abitudine di dire: «Fa' la faccia di Mussolini», e il bambino prontamente assumeva un'espressione accigliata e sporgeva le labbra corruciate. Insomma, il ritratto di Mussolini gli italiani della mia generazione cominciavano a portarlo dentro se stessi prima ancora di saperlo riconoscere sui muri [...]»³².

In casa Calvino non si dilettevano di simili vezzeggiamenti, anzi le pose enfatiche del dittatore venivano ridicolizzate o commentate con sdegno dai parenti dello scrittore³³; ma Calvino avrà visto altri bambini sollecitati dai grandi a «fare la faccia di Mussolini»; e comunque quella faccia la vedeva da solo ogni giorno a scuola:

³¹ Sono ovviamente moltissimi gli studi sull'argomento. Tra i tanti, anche se si concentra sull'immaginario che deriva dalla parola scritta e non dalle immagini visuali, è pieno di indicazioni utili il libro di Luisa Passerini, *Mussolini immaginario: storia di una biografia, 1915-1939*, Roma-Bari, Laterza, 1991; cfr. soprattutto il cap. 3.

³² I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., p. 2880.

³³ Cfr. ivi, pp. 2883-2884: «Ricordo d'aver [...] sentito raccontare in famiglia uno zio antifascista che l'aveva visto al cinema [...]. Ricordo come mio zio descriveva la mimica, i pugni puntati sui fianchi, a un certo punto il gesto di soffiarsi il naso con una mano. Ricordo l'esclamazione d'una zia: «Che volete? È un muratore!» Pochi giorni dopo vidi anch'io il film «Luce» col discorso, riconobbi le smorfie descritte dallo zio, anche il rapido strofinamento del naso. L'immagine di Mussolini mi arrivava dunque attraverso il filtro dei discorsi sarcastici degli adulti (alcuni adulti) che contrastavano col coro delle esaltazioni. Ma quel coro era espresso pubblicamente, mentre le riserve restavano confinate nelle conversazioni private e non scalfivano la facciata dell'unanimità che il Regime ostentava». Il discorso cui Calvino allude è il discorso di Mussolini pronunciato il 3 novembre 1932 ad Ancona.

Si può dire che i primi vent'anni della mia vita li ho passati con la faccia di Mussolini sempre in vista, in quanto il suo ritratto era appeso in tutte le aule scolastiche, così come in tutti gli uffici e locali pubblici. [...] Sono entrato in prima elementare nel 1929 e ho netto il ricordo dei ritratti di Mussolini di quell'epoca [...]. Lo ricordo [...] nella piccola litografia a colori appesa in classe [...] e in una fotografia in nero tra le ultime pagine dell'antiquato sillabario [...]³⁴.

Fuori dalle aule scolastiche l'immagine di Mussolini si poteva ancora vedere «nei ritratti, nelle statue, nei film “Luce” (i cinegiornali dell'epoca), nei giornali illustrati»³⁵. Erano immagini che, nota Calvino, comunicavano «una disciplina senza imprevisti»³⁶.

Per trasmettere questo senso di indiscutibile e incrollabile disciplina particolarmente incisivo risultava, tra tante tipologie, il ritratto del Duce a cavallo. Negli anni Trenta, questa immagine già emersa nel decennio precedente viene meticolosamente costruita per creare il mito dell'unico, invincibile condottiero in uniforme militare del popolo italiano, del nuovo cesare alla guida di un rinnovato impero. È un'immagine modellata spesso sugli esempi della statuaria romana e rinascimentale e di tipo marcatamente militare: Mussolini indossa la divisa dell'esercito, con il fez o l'elmo da guerra, e si erge imponente sul suo cavallo.

Calvino ricordava bene la figura del «Duce condottiero»: «Questo è il ritratto di Mussolini che si può considerare canonico e che ebbi sotto gli occhi per gran parte della mia vita scolastica, sportiva, premilitare, ecc.»³⁷. L'immagine di Mussolini a cavallo rimaneva particolarmente impressa nella mente di bambini e ragazzi, ben più delle varianti del Duce trebbiatore o aviatore. Come ha ricordato Paola Bernasconi:

The idea of the Duce as military leader (*condottiero*), with fairy tale overtones, is one of the many iconographic images generated during the ventennio, and it had great appeal in particular to the young. Mussolini was depicted on horseback, quite often a white horse, wearing a uniform and a fez with a white plume. It was an image that was widely circulated in photographs and illustrations, in school exercise books and textbooks³⁸.

Durante il ventennio tanti bambini in età scolare venivano invitati a fare disegni o a scrivere pensierini su Mussolini; in essi l'immagine del Duce cavaliere

³⁴ Ivi, p. 2878.

³⁵ Ivi, p. 2880.

³⁶ *Ibidem*: «i ritratti ufficiali del Duce s'identificavano con una disciplina senza imprevisti».

³⁷ Ivi, p. 2887. Parlando dei ritratti del «Duce condottiero», Calvino si riferisce in questo passo principalmente a quelli dove Mussolini indossa l'elmo, senza essere necessariamente a cavallo. Per quelli a cavallo menzionati direttamente dallo scrittore, cfr. *infra*.

³⁸ Cfr. Paola Bernasconi, *A fairy tale dictator: children's letters to the Duce*, in «Modern Italy», XVIII, 2 (2013), p. 136.

torna insistentemente. Ecco alcuni pensieroini trascritti dall'insegnante e scrittrici Dolores Mingozzi nel suo libro *Mussolini visto dai ragazzi* (1928):

Io a casa ho un ritratto di S. E. Benito Mussolini, a cavallo.

Mussolini [...] va sempre a cavallo.

Io ho visto Mussolini al cinematografo [...] saltò svelto a cavallo e via che se ne andò di corsa.

Mussolini, quando è a cavallo è il più bel guerriero del mondo.

la cosa più bella fu: aver visto proprio con questi occhi e proprio da vicino, che quasi mi pestava i piedi col cavallo, il Duce. Era a cavallo, un bel cavallo nero, era vestito molto bene e quando passò davanti a noi bambini [...] fece un sorriso e noi lo salutammo alla romana.

Da tanto tempo desideravo vedere Mussolini. Finalmente [...] ebbi questa grande fortuna. Lo vidi infatti in piazza Malpighi, a cavallo.

Quanti Mussolini si vedono dappertutto! O solo il busto o a sedere che scrive, o a cavallo [...]»³⁹.

Anche lo scrittore Franco Ciarlantini nel suo libro *Mussolini immaginario* (1933) trascriveva alcuni pensieri dei più piccoli:

L'immagine fantastica che tanti si fanno di Mussolini entra, come la fiaba, nel sogno dei fanciulli. [...] L'immagine di Mussolini a cavallo ricorre continuamente.

Di bimbi, come il piccolo Luigi Arienti di Legnano, che scrivono di lui cose di questo genere, ce ne sono un'infinità:

«Nella mia fantasia vedo spesso il Duce a cavallo, colla testa alta, coll'occhio scrutatore in divisa di parata, passare in rivista le truppe che gridano: – A noi! – Egli guarda severo come per dire: – Ricordatevi che questo grido vi impegna a seguirmi dove io vi condurrò, o in pace o in guerra»⁴⁰.

Che le trascrizioni presentate da Mingozzi e Ciarlantini siano fedeli o meno, non importa veramente: esse sono indicative dell'indottrinamento a cui erano sottoposti i bambini attraverso la scuola, e di come l'immagine del Duce condottiero circolasse capillarmente a partire dalle classi elementari.

Italo Calvino non avrà avuto le stesse fantasie di Luigi Arienti o degli scolari di Dolores Mingozzi, ma certamente aveva visto anche lui molte immagini del Duce a cavallo. Se ne ricordava a distanza di decenni. Nel 1983 scrive:

A quell'epoca [intorno al 1932] l'iconografia mussoliniana aveva fatto un importante passo avanti nella glorificazione cesarea; tanto è vero che uno dei fran-

³⁹ Dolores Mingozzi, *Mussolini visto dai ragazzi*, con prefazione di Augusto Turati, Firenze, Società Editrice Toscana, 1928, pp. 21, 27, 30, 32, 43, 81, 88.

⁴⁰ Franco Ciarlantini, *Mussolini immaginario*, Milano, Sonzogno, 1933, pp. 162-163.

cobolli della serie [commemorativa del decennale della Rivoluzione fascista] rappresentava il monumento equestre del Duce allo stadio di Bologna, ispirato al Colleoni del Verrocchio, con sotto la parola d'ordine «Se avanzo seguitemi». [...] Il Duce-monumento equestre appariva di profilo. [...] Frequenti [erano] le immagini [di Mussolini] a cavallo, tra le quali va ricordata quella con la «spada dell'Islam» brandita verso il cielo⁴¹.

Accanto ai valori complementari dell'antimilitarismo e dell'ironia che costituivano la base del primo antifascismo di Calvino, bisogna dunque ricordare tra le memorie più forti della sua infanzia e adolescenza anche l'immagine di Mussolini a cavallo. L'antimilitarismo, l'ironia e la figura del cavaliere sono tutti elementi che entrano, rivisitati in modi e tempi diversi, nella narrativa calviniana dopo l'esperienza unica, sconvolgente e rivoluzionaria della guerra.

4. *Alla prova del fuoco*

Con l'avvicinarsi della guerra Calvino entra nell'adolescenza. Ciò che conta ora «non [è] più soltanto l'aspetto esteriore delle persone e degli ambienti»⁴². Alla «memoria visiva [...] della fanciullezza, quando le figure erano il canale principale del [...] contatto col mondo», cominciano ad accompagnarsi in maniera sempre più nitida «idee, ragionamenti, giudizi di valore»⁴³. La guerra accelera questo processo: impone di fare delle scelte, di schierarsi, di decidere da che parte stare. In tale mutato scenario i valori su cui Calvino aveva costruito la sua personalità e le immagini che aveva assorbito nell'infanzia e nella prima adolescenza subiscono anch'essi dei cambiamenti.

Il principale mutamento è una vera e propria scossa al «tranquillo antifascismo» in cui Calvino era cresciuto: le convinzioni antimilitariste e i modi ironici che aveva coltivato fino a quel momento si devono misurare con la violenza della lotta partigiana:

⁴¹ I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., pp. 2881, 2887. Per l'immagine della statua equestre del Duce allo stadio di Bologna e la sua storia si veda Nazario Sauro Onofri, *La storia dello Stadio, di un cavallo di bronzo e del suo cavaliere perduto*, in Nazario Sauro Onofri, Vera Ottaviani, *Dal Littoriale allo Stadio. Storia per immagini dell'impianto sportivo bolognese*, con scritti di M. Biolcati Rinaldi, F. Carpanelli, C. Morigi Govi, E. Riccòmini e D. Vitali [Bologna], Consorzio Cooperative Costruzioni, 1990, pp. 13-24, in particolare le pp. 15-6, 20-21, 23-24, e la relativa documentazione fotografica, in particolare le immagini alle pp. 50-51, 58, 89. Cfr. anche *Bologna e il suo stadio. Ottant'anni dal Littoriale al Dall'Ara*, con un testo di Giuseppe Quercioli, Bologna, Pendragon, 2006, in particolare le pp. 19-30, 34-36, 88-94 e 115, e Simona Storchi, *Mussolini as monument: the equestrian statue of the Duce at the Littoriale Stadium in Bologna*, in *The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians*, a cura di Christopher Duggan, Stephen Gundle e Giuliana Pieri, Manchester, Manchester University Press, 2013, pp. 193-208.

⁴² I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., p. 2889.

⁴³ Ivi, p. 2888.

Per molti di noi, fin da ragazzi, rifiutare la mentalità fascista voleva dire innanzitutto rifiutarsi di amare le armi e la violenza; l'inserimento nella lotta partigiana armata implicò, dunque, oltretutto, il superamento di forti blocchi psicologici dentro di noi. Ero venuto su con una mentalità che poteva condurmi più facilmente a fare l'obietto di coscienza che il partigiano; e a un tratto mi trovavo in mezzo alla lotta più cruenta⁴⁴.

Un altro mutamento importante riguarda sicuramente l'immagine di Mussolini a cavallo. Con la guerra, lungi dal rappresentare la solidità di «una disciplina senza imprevisti», la figura del Duce cavaliere mostra tutta la fragilità della costruzione propagandistica che l'aveva tenuta in piedi:

Di fronte alla realtà delle sconfitte militari, la messa in scena delle parate rivela la sua vanità anche a chi non aveva avuto occhi per accorgersene prima. La voce che corre dopo El Alamein (come subito correvano le voci propalandosi per l'Italia) che con le truppe italiane in ritirata nel deserto c'era il cavallo bianco che Mussolini voleva fosse tenuto pronto per il suo ingresso trionfale in Alessandria d'Egitto, segna la fine dell'iconografia del condottiero⁴⁵.

A El Alamein, travolto sul campo, l'esercito italiano si ritira: e il condottiero che in sella al suo cavallo bianco doveva guidarlo verso la vittoria dove è finito? L'immagine statuaria diffusa negli anni precedenti è come smembrata: c'è il cavallo ma non c'è il cavaliere. All'improvviso diventa chiaro a tutti che quel cavaliere non c'era mai stato veramente; ora appariva in tutta la sua inconsistenza: era solo un «cesare di cartapesta», come avrebbe detto il caricaturista e scrittore umorista Gec⁴⁶; un cesare di cartapesta che aveva messo in piedi, nelle parole di Calvino, un'«Italia di cartapesta»⁴⁷. Insomma, con la guerra Calvino da un lato ridefinisce i termini del suo antifascismo, dall'altro tocca con mano, come tutti gli italiani, quanto la figura del Duce condottiero fosse del tutto priva di sostanza: con la sconfitta di El Alamein quell'immagine segna irrimediabilmente un vuoto, rimanda a un'assenza; resta soltanto il cavallo bianco in ritirata con i soldati.

⁴⁴ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* cit., p. 169. Cfr. anche *Prefazione 1964* cit., pp. 1197-1198 (brano già in parte menzionato sopra): «Ero stato, prima d'andare coi partigiani, un giovane borghese sempre vissuto in famiglia; il mio tranquillo antifascismo era prima di tutto opposizione al culto della forza guerresca, una questione di stile, di "sense of humour", e tutt'a un tratto la coerenza con le mie opinioni mi portava in mezzo alla violenza partigiana, a misurarmi su quel metro. Fu un trauma, il primo...».

⁴⁵ I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., pp. 2889-2890.

⁴⁶ Gec (Enrico Gianeri), *Il Cesare di cartapesta. Mussolini nella caricatura*, Torino, Grandi Edizioni Vega, 1945.

⁴⁷ I. Calvino, *Lo scrittore di fronte alla realtà* [1951], in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 4: «ci volle che l'Italia di cartapesta in cui non riuscivamo a riconoscerci crollasse e ne scoprimmo un'altra, più cruda e dolorosa, ma più nostra e antica».

5. Raccontare la guerra partigiana

Come è stato notato, «la prima e spontanea manifestazione creativa del giovane Calvino si realizza nel disegno», non nella letteratura. I disegni e le caricature giovanili mostrano «un tratto secco e stilizzato che sa cogliere e fissare al volo un tic, un gesto, una fisionomia, e attraverso di essi un carattere» grazie anche alla «deformazione dell'ironia e dell'umorismo»⁴⁸. Così è anche di una caricatura di Mussolini a cavallo, non datata ma riferibile ai primi anni Quaranta⁴⁹, nella quale Calvino ritrae il Duce con l'elmo in testa e la tipica mascella protesa in avanti, ma a torso nudo, con pantaloni che sembrano brache di un pigiama e lo stivale sinistro che ha le pieghe di un calzettone: corpulento, eccessivamente pesante, il dittatore affonda il suo peso sul dorso senza sella del cavallo, che si tende per contrasto verso l'alto, con la zampa anteriore destra sollevata, la coda ritta e il muso che guarda in su, in un comico raddoppio della mascella mussoliniana⁵⁰.

L'immediato dopoguerra, però, vede Calvino impegnato non a coltivare i suoi talenti di caricaturista ma a definire il suo profilo di scrittore nel solco tracciato dalla Resistenza. Nella *Prefazione 1964* al *Sentiero dei nidi di ragno* l'autore descrive l'urgenza che aveva sentito di raccontare il «senso d'umanità ribollente e di spietatezza e di natura»⁵¹ che aveva trovato nell'esperienza della guerra partigiana e il desiderio, suo come di altri scrittori della sua generazione, di «creare una “letteratura della Resistenza” [...], scrivere “il romanzo della Resistenza”»⁵². In questo romanzo dovevano entrare, scrive Calvino,

tutte le mie riflessioni sulla violenza, da quando m'ero trovato a prendere le armi [...]. E contemporaneamente, le riflessioni sul giudizio morale verso le persone e sul senso storico delle azioni di ciascuno di noi⁵³.

Come raccontare al meglio la lotta dei partigiani? In prima o terza persona, facendo leva su un senso del tragico o del comico? Calvino si è interrogato più volte sulla giusta chiave narrativa per parlare di quell'esperienza:

⁴⁸ *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli e Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2003, p. 46.

⁴⁹ È quanto almeno si ricava dall'*Album Calvino* cit., dove la caricatura non è datata con precisione ma è in tutto simile ad altre di quel periodo.

⁵⁰ Cfr. ivi, p. 46, dove la caricatura è riprodotta.

⁵¹ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1195.

⁵² Ivi, p. 1191.

⁵³ Ivi, pp. 1197-1198. Cfr. anche I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* cit., p. 168: «La guerra diventò presto lo scenario dei nostri giorni, il tema unico dei nostri pensieri. Nella politica, anzi nella storia, ci trovammo immersi pur senza alcuna opzione volontaria. Cosa significava per l'avvenire del mondo e per l'avvenire di ciascuno di noi l'esito di quel conflitto totale che insanguinava l'Europa? E quale doveva essere il comportamento di ciascuno di noi in quella vicenda così smisurata rispetto alle nostre volontà? Quale è il posto dell'uomo singolo nella storia? E la storia, ha un senso?».

Mi è sempre stato difficile raccontare in prima persona i miei ricordi di guerra partigiana. Potrei farlo secondo varie chiavi narrative tutte egualmente veritiere: dal rievocare la commozione degli affetti in gioco, dei rischi, delle ansie, delle decisioni, delle morti, al puntare invece sulla narrazione eroicomica delle incertezze, degli errori, dei disguidi, delle disavventure in cui incappava un giovane borghese, impreparato politicamente, privo di ogni esperienza di vita, vissuto in famiglia fino ad allora⁵⁴.

Nel *Sentiero dei nidi di ragno* Calvino non imbocca in realtà nessuna di queste due vie: sceglie infatti di affrontare il problema – come dice – «non di petto, ma di scorcio»⁵⁵, raccontando le cose attraverso gli occhi di Pin, passando – scrive – attraverso «un'immagine di regressione: un bambino»⁵⁶. Ma Pin era davvero una regressione? Non necessariamente, o non soltanto: in fondo offriva un punto di vista privilegiato, funzionava come «elemento d'osservazione diretta della realtà»⁵⁷. Inferiore ai grandi di cui non comprende le ragioni, Pin si sente superiore a loro rispetto al complesso mondo delle emozioni e dei sentimenti in gioco. Proprio come Calvino tra i partigiani:

Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. E la spregiudicatezza di Pin, per via della tanto vantata provenienza dal mondo della malavita, che lo fa sentire complice e quasi superiore verso ogni «fuori-legge», corrisponde al modo «intellettuale» d'essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi mai, di difendersi dalle emozioni... Così, data questa chiave di trasposizioni [...] la storia in cui il mio punto di vista personale era bandito ritornava ad essere la *mia* storia...⁵⁸.

Se il *Sentiero* dà voce, in maniera più o meno adeguata, all'antifascismo di Calvino maturato alla luce dell'esperienza partigiana, l'ironia e l'immagine dell'uomo a cavallo rimangono ancora fuori dall'universo letterario dell'autore. Era troppo presto per farceli entrare, soprattutto la figura del cavaliere. Perché mai rievocare, del resto, il Duce condottiero? Disarcionato dal popolo che aveva oppresso e trascinato in guerra, Mussolini era caduto rovinosamente dal suo cavallo. Anche il monumento allo stadio di Bologna, che Calvino ricordava di aver visto da bambino nei francobolli commemorativi del decennale, mostrava alla fine della guerra soltanto il cavallo senza cavaliere, anzi mostrava il cavallo

⁵⁴ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* cit., p. 163.

⁵⁵ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1191.

⁵⁶ Ivi, p. 1200.

⁵⁷ Ivi, p. 1194.

⁵⁸ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1199.

con gli stivali del cavaliere ancora attaccati ai fianchi, mentre il busto era stato divelto dalla folla il 26 luglio del 1943, il giorno dopo la caduta del fascismo, e la testa trascinata per le vie della città⁵⁹. Mussolini non era più in sella; le sue mascelle, che Calvino nella sua caricatura aveva umoristicamente raddoppiate in quelle del cavallo, si erano piegate nel volto sfigurato del cadavere di piazzale Loreto in una macabra smorfia. Si era chiusa una pagina della storia d'Italia. Cavalieri, condottieri, non se ne volevano più.

6. *Ariosto*

Se nella *Prefazione 1964* Calvino giudica Pin «un'immagine di regressione» è anche per il confronto con il romanzo di Fenoglio *Una questione privata*, pubblicato postumo l'anno precedente. Calvino ne parla nella stessa *Prefazione 1964*:

Una questione privata [...] è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, [...] e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché⁶⁰.

Fenoglio come Ariosto: nel romanzo c'è la follia amorosa di Milton-Orlando per la sua Fulvia-Angelica, con gli inseguimenti del partigiano alla ricerca di un prigioniero fascista da scambiare per salvare cavallerescamente il rivale in amore Giorgio; e poi ci sono i fascisti che a loro volta inseguono Milton, e alla fine lui da solo che insegue l'amore e la morte insieme. Armi e amori come in Ariosto, in una tensione narrativa che non viene mai meno; e insieme anche la Resistenza con i valori morali, il pathos e l'urgenza dell'esperienza partigiana. Insomma Fenoglio era riuscito a coniugare avventura ed epos, a saldare molto naturalmente un racconto di armi e amori all'epopea collettiva della Resistenza, affrontando le cose «di petto» come Calvino sentiva di non essere riuscito a fare: infatti, come scriveva, «Allo sguardo infantile e geloso di Pin, armi e donne ritornavano lontane e incomprensibili»⁶¹.

⁵⁹ Cfr. N. S. Onofri, *La storia dello Stadio, di un cavallo di bronzo e del suo cavaliere perduto* cit., pp. 21 e 23; *Bologna e il suo stadio. Ottant'anni dal Littoriale al Dall'Ara* cit., pp. 34-36; e Maurizio Avanzolini, *Sport, mattoni e cemento: Bologna e il suo Stadio*, in «L'Archiginnasio», CIV, 2009, p. 644.

⁶⁰ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1202.

⁶¹ Ivi, p. 1200.

Leggendo Fenoglio in chiave ariostesca Calvino ripensa al suo personale ariostismo, che nel *Sentiero* retrospettivamente gli pare ancora immaturo. Ma perché Ariosto? Era stato Pavese a mettere Calvino su questa pista, parlandone già a proposito del primo romanzo:

C'è qui dentro un sapore ariostesco. [...] la giornata di Pin ha una grande purezza; scontrosa sboccata maligna come trascorre, è tutta fresca, baldanzosa di scoperte, di gesta, di onore, proprio come la giornata di un Astolfo⁶².

Ariosto segna diversi momenti del percorso di Calvino⁶³. Dopo una presenza «“invisibile” o implicita»⁶⁴ negli anni Quaranta, negli anni Cinquanta agisce come stimolo per riflettere sul rapporto realtà/fantasia e sulle forme dell'impegno politico, etico, civile nella scrittura. In una lettera del 28 aprile 1950 Calvino scrive a Roberto Battaglia:

non ho avuto occasione di parlarti del tuo Ariosto, che mi ha molto interessato. Specialmente quanto riguarda i motivi della scelta dei miti cavallereschi da parte dell'Autore, la «razionalità» e la «popolarità» della sua invenzione, m'ha chiarito molte cose e suscitato molte idee sul rapporto «realtà-fantasia», che come puoi capire m'interessa molto⁶⁵.

⁶² Cesare Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 274-275.

⁶³ Sono numerosi i contributi critici che trattano del rapporto di Calvino con Ariosto. Tra quelli particolarmente utili per quanto riguarda il periodo considerato qui – gli anni Quaranta e Cinquanta – cfr. almeno Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, cap. V, pp. 96-151; Lene Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto*, in «Revue Romane», XXVI, 2, 1991, pp. 230-246; Bernhard Huss, *Il cavaliere intertestuale. Intertextuelle Relationen zwischen Italo Calvino und Ludovico Ariosto*, in «Romanische Forschungen», CXIII, 3, 2001, pp. 320-351; Margareth Hagen, *La seduzione del cavaliere inesistente*, in «Romans Forum», XVI, 2, 2002, pp. 875-885; Lucia Re, *Ariosto and Calvino: The Adventures of a Reader*, in *Ariosto Today. Contemporary Perspectives*, edited by Donald Beecher, Massimo Ciavolella, and Roberto Fedi, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2003, pp. 211-233; Paolo Grossi, *Italo Calvino lecteur du «Roland furieux»*, in *Italo Calvino narratore*, atti della giornata di studi, 19 novembre 2004, a cura di Paolo Grossi, «Quaderni dell'Hotel de Gallifet», Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2005, pp. 109-122; Martin McLaughlin, «C'è un furto con scasso in ogni vera lettura». *Calvino's Thefts from Ariosto*, in «Parole rubate-Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies», 7, giugno 2013, pp. 111-135. Non sembrano invece offrire spunti molto significativi due libri interamente dedicati a Calvino e Ariosto: Wiley Feinstein, *Humility's Deceit. Calvino Reading Ariosto Reading Calvino*, Bordighera Incorporated, West Lafayette, IN, 1995, e Maria Angela Cernigliaro Tsouroula, *Il «sapore ariostesco» in Calvino. Analisi di quattro periodi dell'attività letteraria di Italo Calvino, in cui si respira la presenza di Ludovico Ariosto*, Edizioni Progetto Cultura, s.l., 2011.

⁶⁴ L. Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto* cit., p. 230.

⁶⁵ Italo Calvino, *Lettera a Roberto Battaglia*, Torino, 28 aprile 1950, in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 276.

Roberto Battaglia, autore più tardi della *Storia della Resistenza italiana* pubblicata da Einaudi⁶⁶, aveva appena curato un'antologia di *Novelle del "Furioso"*⁶⁷ in cui si opponeva alla concezione crociana di Ariosto come «poeta dell'Armonia»⁶⁸. Mentre Croce vedeva Ariosto come un poeta «privo di profonde passioni intellettuali, religiose e politiche»⁶⁹, Battaglia rivendicava al *Furioso* una profonda carica etica e un forte impegno civile, anche se trattava «argomenti ben lontani dalla politica e dalla storia»⁷⁰. Si può dire che Calvino negli anni Cinquanta si sente o cerca di essere come l'Ariosto di Battaglia, che «per giungere alla realtà [...] ha bisogno della favola»⁷¹. Mentre il romanzo italiano gli sembra imboccare un «corso elegiaco-moderato-sociologico»,⁷² Calvino tenta con la trilogia fantastica dei *Nostri antenati* di restare fedele «a quel piglio, a quella carica, a quell'energia» che avevano animato il romanzo italiano nel periodo neorealista⁷³: pur trattando argomenti lontani dalla politica e dalla storia, cerca di scrivere animato ancora dalla stessa passione civile dei suoi esordi.

Nel saggio *Il midollo del leone* (1955) Calvino spiega le forme nuove – fiaba e avventura cavalleresca – del suo impegno:

⁶⁶ Roberto Battaglia, *Storia della Resistenza italiana. 8 settembre 1943-25 aprile 1945*, Torino, Einaudi, 1953.

⁶⁷ Cfr. Ludovico Ariosto, *Novelle del "Furioso"*, a cura di Roberto Battaglia, Milano, Universale Economica, 1950.

⁶⁸ Cfr. Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1929, pp. 27 e 28.

⁶⁹ Ivi, p. 12.

⁷⁰ Roberto Battaglia, *Prefazione* a [Ludovico] Ariosto, *Novelle del "Furioso"* cit., pp. 9, 11: «Il Furioso, pur trattando argomenti ben lontani dalla politica e dalla storia, pur cantando "le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori – le cortesie, l'audaci imprese..." del tempo "che passaro i Mori – d'Africa il mare..." ha avuto il dono o il privilegio di urtare in ogni epoca i nervi dei reazionari d'ogni specie e d'ogni colore. [...] Si tratta [...] d'un esempio [...] del fatto che ogni poesia è viva solo in quanto ha partecipato e partecipa tuttora alla lotta reale che conducono gli uomini nel corso della loro storia [...] quello che a noi sembra il fatto decisivo della sua arte: il fatto ossia che l'Ariosto, nei punti più alti, non si vale solo della propria esperienza individuale, ma tien conto d'un'elaborazione più vasta, affonda nuovamente le sue radici nel movimento e nella fantasia popolare da cui era scaturita la civiltà del Rinascimento, s'espande verso una comune e più larga umanità».

⁷¹ Roberto Battaglia, *L'Ariosto e la critica idealistica*, in «Rinascita», 7, 1950, p. 147. Cfr. anche P. Grossi, *Italo Calvino lecteur du Roland furieux* cit., p. 111, da cui traggio la notizia di questo articolo su «Rinascita». E infine cfr. Stefano Verdino, *Ariosto in Calvino*, in «Nuova Corrente», XXXIV, 100, 1987, p. 257: «Il suo [= di Calvino] Ariosto [...] spazza via l'interpretazione del poeta dell'armonia (così vincente per gran parte del Novecento)».

⁷² I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1201.

⁷³ I. Calvino, *Pavese, Carlo Levi, Robbe-Grillet, Butor, Vittorini...* [1959], in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 39: «La tensione che la realtà storica ci aveva trasmesso andò presto afflosciandosi. [...] Di quel nostro primo raccontare potevamo cercar di salvare la fedeltà alla realtà storica, afflosciandoci in essa, o la fedeltà a quel piglio, a quella carica, a quell'energia. Con i romanzi fantastici ho cercato di tener vivo appunto il piglio, l'energia, lo spirito, cioè – credo – la cosa più importante». Cfr. anche I. Calvino, *Mai soddisfatto delle definizioni* cit., p. 121: «credo che il mio neorealismo abbia trovato il suo vero sviluppo solo più tardi, nel romanzo fantastico».

La letteratura che vorremmo veder nascere dovrebbe esprimere nella acuta intelligenza del negativo che ci circonda la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri negli antichi cantari [...]. I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate⁷⁴.

Come ha scritto Petersen, in questa fase «fiaba e avventura cavalleresca vengono viste come un'unica struttura»⁷⁵. Anche qui determinante era stato probabilmente il giudizio di Pavese, che oltre al «sapore ariostesco» aveva avvertito nel *Sentiero* anche una «voce di fiaba di chi fantastica “come faceva da bambino”»⁷⁶. In ogni caso, che prenda le forme della fiaba o dell'avventura cavalleresca e sia oggettivata nell'immagine del bambino o del cavaliere, la tensione che Calvino insegue negli anni Cinquanta non è – ci tiene a precisare – «un residuo di culto vitalistico o energetico», di quel culto con cui il Duce ancora all'inizio nel decennio precedente mobilitava le masse; è invece come la forza spavalda e disinteressata che aveva mosso i partigiani, «una attitudine a superare i pericoli e le difficoltà di slancio, [...] un piglio talora un po' gradasso e truculento ma sempre animato da generosità, ansioso di far propria ogni causa generosa»⁷⁷.

7. Il ritorno del cavaliere

Per lo scrittore che voglia essere scopertamente ariostesco, quale migliore immagine di quella di un paladino a cavallo che affronta delle peripezie? Così, come ha scritto Petersen, «Nel 1952, con *Il visconte dimezzato*, ha fatto il suo ingresso nella narrativa di Calvino la figura del cavaliere, immagine emblematica di un rapporto intertestuale coll'Ariosto»⁷⁸. Ma per Calvino la figura del ca-

⁷⁴ Italo Calvino, *Il midollo del leone* [1955], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 23.

⁷⁵ L. Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto* cit., p. 231.

⁷⁶ Cesare Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 276. Cfr. anche Italo Calvino, *Prefazione 1964*, p. 1196: «Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io, che fino ad allora non me n'ero reso conto, da quel momento in poi lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione». In questo quadro non va dimenticato il volume delle *Fiabe italiane* curate da Calvino e uscito nel 1956 per i tipi di Einaudi.

⁷⁷ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* cit., p. 170.

⁷⁸ L. Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto* cit., p. 231. Su *Italo Calvino e i cavalieri fantastici* è uscito un libro di Chiara Lacirignola (Bari, Stilo Editrice, 2010), che però non offre elementi rilevanti ai fini del nostro discorso.

valiere non rimandava soltanto all'autore del *Furioso*. Cresciuto con il ritratto di Mussolini davanti agli occhi per tutti i primi vent'anni della sua vita, con la memoria viva del Duce condottiero, delle parate, della retorica patriottica e militare del «fascismo beato dei suoi trionfi, privo di scrupoli, sicuro di sé», Calvino fa molta attenzione a non riproporre nella sua narrativa un cavaliere tutto d'un pezzo; invece, lo taglia in due, lo smembra, lo fa scomparire, lo rende invisibile, lo ridicolizza nei modi più vari, abbassandolo ironicamente come aveva già fatto con la caricatura di Mussolini, che mentre alzava il mento e protendeva in alto le mascelle insieme al suo cavallo, calava sulla sella per il peso del suo corpo mezzo nudo, vestito solo di brache e stivali-calzettoni.

Tutto il *Visconte dimezzato* è intessuto fin dal primo capitolo di una miriade di particolari che restituiscono un'immagine comica dell'esercito e della vita militare, dipingendo una realtà paradossale dove l'inefficienza e l'inadeguatezza di mezzi contrastano con un iperbolico senso dell'eroismo. Ecco solo alcuni particolari di questa comicità paradossale: all'accampamento il rancio per il soldato viene cotto «sul bronzo delle spingarde e dei cannoni», così «arroventato dal gran sparare della giornata» che non c'è bisogno di mettere le pentole sul fuoco; «scarseggia la polvere da sparo», ma gli artiglieri cercano di riciclare quella già usata passando al setaccio «la terra dove si son svolte le battaglie», perché «n'è tanto impregnata che, volendo, si può recuperare qualche carica»; i fanti stanno di fronte alle loro tende con i piedi immersi «in tinozze d'acqua tiepida» ma sempre pronti a scattare agli ordini: «Soliti com'erano a improvvisi allarmi notte e giorno, anche nell'ora del pediluvio tenevano l'elmo in testa e la picca stretta in pugno»⁷⁹. Insomma c'è un'evidente sproporzione tra fini e mezzi – come era stata quella che gli italiani avevano scoperto a proprie spese trascinati in guerra dal regime fascista – e Calvino si diverte a colpire l'immagine idealizzata dell'eroismo della vita militare. È un abbassamento ironico che trova il culmine nel ritratto del cavaliere-eroe, come si vede qui nella figura del visconte protagonista e nelle situazioni che lo riguardano più da vicino.

Alla fine del primo capitolo Medardo di Terralba viene introdotto nella tenda piena di scartoffie dell'imperatore che «studiava sulle carte geografiche i piani di future battaglie»:

– Un cavaliere appena giunto dall'Italia, maestà, – lo presentarono, – il visconte di Terralba, d'una delle più nobili famiglie del Genovesato.

– Sia nominato subito tenente.

Mio zio batté gli speroni scattando sull'attenti, mentre l'imperatore faceva un ampio gesto regale e tutte le carte geografiche s'avvolgevano su se stesse e rotolavano giù⁸⁰.

⁷⁹ Italo Calvino, *Il visconte dimezzato* [1952], in Id., *Romanzi e racconti* cit., p. 370.

⁸⁰ Ivi, p. 371.

È troppo rapida la nomina di questo cavaliere italiano, di cui neanche vengono verificate le capacità militari; i titoli vengono distribuiti fin troppo generosamente in questo accampamento di cristiani. Roba soltanto medievale? Lo scatto sull'attenti con cui Medardo risponde alla nomina a tenente segnala di no: non è possibile scattare sull'attenti con le armature che indossavano i paladini; gli speroni si battono sui fianchi del cavallo, non a terra: quello di Medardo in verità è un movimento che solo le moderne uniformi permettono, tipico di quella disciplina militare che tutti gli italiani cresciuti durante il fascismo conoscevano bene.

All'inizio del cap. 2 inizia la battaglia:

La battaglia cominciò puntualmente alle dieci del mattino. Dall'alto della sella, il luogotenente Medardo contemplava l'ampiezza dello schieramento cristiano, pronto per l'attacco, e protendeva il viso al vento di Boemia, che sollevava odor di pula come da un'aia polverosa⁸¹.

È un *incipit* che prometterebbe bene: in ordine vengono espressi puntualità, dominio visuale del campo, ampiezza di mezzi, piglio militare; ma improvvisamente nella subordinata relativa che chiude il secondo periodo il tono si abbassa: il vento di Boemia verso cui Medardo protende il viso, solleva «odor di pula come da un'aia polverosa». È un campo di battaglia o lo spiazzo di una casa colonica quello davanti al nostro cavaliere?

Più avanti inizia la battaglia; Medardo si slancia eroicamente:

A spada sguainata, si trovò a galoppare per la piana, gli occhi allo stendardo imperiale che spariva e riappariva tra il fumo, mentre le cannonate amiche ruotavano nel cielo sopra il suo capo, e le nemiche già aprivano breccie nella fronte cristiana e improvvisi ombrelli di terriccio. Pensava: Vedrò i turchi! Vedrò i turchi! Nulla piace agli uomini quanto avere dei nemici e vedere se sono proprio come ci s'immagina⁸².

Anche qui c'è lo stesso schema osservato sopra, soltanto con più movimento: Medardo galoppa a spada sguainata, c'è lo stendardo imperiale a guidare le schiere, il fumo della battaglia, le cannonate per l'aria. Improvvisamente però il tono si abbassa: il visconte pensa con entusiasmo infantile (l'esclamazione è ripetuta due volte) che vedrà i turchi; ed ecco che il narratore riflette su come piace all'uomo crearsi dei nemici. Medardo rimarrà deluso; il paragrafo seguente specifica: «Li vide, i turchi. Ne arrivavano due proprio lì. [...] Visti due turchi era come averli visti tutti. Erano militari pure loro»⁸³. Alla fine gli uomini sono tutti uguali. Perché crearsi dei nemici e andare a combatterli?

⁸¹ Ivi, p. 372.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 373.

Ma Medardo ormai si è arruolato, deve combattere. Il suo slancio al galoppo però dura poco. I fanti turchi, infatti, con le loro scimitarre, si piazzano sotto le pance dei cavalli e li squartano:

Il cavallo di Medardo si fermò a gambe larghe. – Che fai? – disse il visconte. Curzio sopraggiunse indicando in basso: – Guardi un po' lì –. Aveva tutte le coratelle di già in terra. Il povero animale guardò in su, al padrone, poi abbassò il capo come volesse brucare gli intestini, ma era solo un sfoggio d'eroismo: svenne e poi morì. Medardo di Terralba era appiedato⁸⁴.

Il visconte ha appena fatto in tempo a uccidere un turco che la sua cavalcatura, con la pancia squartata, si accascia e muore, tirando giù per terra anche il cavaliere, che rimane appiedato. Così per prima cosa Calvino toglie al cavaliere il cavallo. «Entusiasta e inesperto»⁸⁵, Medardo si getta ugualmente nella mischia, spingendosi incautamente fino alla bocca di un cannone nemico; ma qui riceve una palla in pieno petto che divide il suo corpo esattamente a metà: e così abbiamo un cavaliere non solo senza cavallo, ma anche dimezzato.

Una volta che le due metà del visconte fanno ritorno separatamente a Terralba, vediamo il Buono cavalcare un umile asino e il Gramo su una cavalcatura che sarebbe regolare se non fosse per alcuni interventi apportati dal bastaio Pietrochiodo; al cap. 5 si legge:

In quel tempo mio zio girava sempre a cavallo: s'era fatto costruire dal bastaio Pietrochiodo una sella speciale a una cui staffa egli poteva assicurarsi con cinghie, mentre all'altra era fissato un contrappeso. A fianco della sella era agganciata una spada e una stampella⁸⁶.

Ma che cavaliere è un cavaliere che gira con spada e stampella insieme? «Lo Zoppo, il Monco, l'Orbo, lo Sfiancato»⁸⁷ sono solo alcuni degli appellativi che gli ugonotti usano per riferirsi a Medardo. Invece di un visconte che cavalca con incedere sicuro e posa statuaria, come vuole la tradizione militare della cavalleria, abbiamo un mezzo uomo che si tiene in sella soltanto grazie a un congegno di cinghie e a un contrappeso. E la naturalezza linguistica con cui il congegno diventa parte della sua figura – «affibbiato alla sella», «si sfiabiò» – rende il comico di questa figura ancora più sottile. Al cap. 6 si legge:

Affibbiato alla sella del suo cavallo saltatore, Medardo di Terralba saliva e scendeva di buon'ora per le balze, e si sporgeva a valle scrutando con occhio di rapace.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p. 374.

⁸⁶ Ivi, p. 388.

⁸⁷ Ivi, p. 400.

[...] Medardo galoppava per la riva. Si fermò, si sfiabbiò, scese di sella⁸⁸.

Nell'elogio che il Gramo e il Buono fanno dell'essere dimeziato, Calvino ci dice che essere tutti d'un pezzo non è mai veramente possibile, o comunque è una condizione che permette di vedere soltanto la superficie delle cose. In fondo non era un vero uomo quel cavaliere intero che si era presentato baldanzosamente all'imperatore ed era scattato sull'attenti. Ridotto a metà, ha imparato molte cose. Dice il Gramo:

Così si potesse dimezzare ogni cosa intera, [...] così ognuno potesse uscire dalla sua ottusa e ignorante interezza. Ero intero [...]; credevo di veder tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te stesso [...] capirai cose al di là della comune intelligenza dei cervelli interi. Avrai perso metà di te e del mondo, ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa. E tu pure vorrai che tutto sia dimezzato e straziato a tua immagine, perché bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani⁸⁹.

A questo elogio del Gramo fa eco quello del Buono:

questo è il bene dell'essere dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo [...]. Non io solo [...] sono un essere spaccato e divelto, ma [...] tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo⁹⁰:

Bisognava allora fare a brani quel cavaliere originario che era tutto d'un pezzo, tagliarlo a metà per imparare di nuovo a cercare e a vedere bellezza, sapienza e giustizia. Alla fine le due metà del visconte si ricompongono: il finale non è un *happy ending*, ma questo a noi non importa: quale che sia il significato che vogliamo dare alla storia del *Visconte dimezzato*, a noi interessa la figura dell'uomo a cavallo, che doveva essere ulteriormente smembrata fino a scomparire del tutto.

8. Un «inumano candore»

Il terzo romanzo della trilogia calviniana, *Il cavaliere inesistente*, presenta tratti esplicitamente ariosteschi: all'inizio della storia vediamo i paladini di Carlomagno tutti schierati sotto le mura di Parigi. La figura che fa da *trait d'union* con il *Visconte dimezzato* è Rambaldo. Meno ingenuo forse di Medardo ma animato dalla stessa giovanile baldanza presto delusa, Rambaldo fa il suo in-

⁸⁸ Ivi, pp. 404, 406.

⁸⁹ Ivi, p. 403.

⁹⁰ Ivi, pp. 421-422.

gresso in battaglia senza riuscire nemmeno lui a rimanere in sella troppo a lungo, in una scena che si apre cinematograficamente ed è più finemente elaborata di quella del visconte di Terralba:

Sprona, sprona, ma il cavallo non si muove. Lo tira per il morso, il muso ricade giù. Lo scuote di sugli arcioni. Traballa come fosse un cavalletto di legno. Allora smonta. Solleva la musiera di ferro e vede l'occhio bianco: era morto. Un colpo di spada saracina, penetrata tra piastra e piastra della gualdrappa, l'aveva colpito al cuore. Sarebbe stramazza al suolo già da un pezzo se gli involucri di ferro di cui aveva cinti zampe e fianchi non l'avessero tenuto rigido e come radicato in quel punto. In Rambaldo il dolore per quel valoroso destriero morto in piedi dopo averlo fedelmente servito fin lì, vinse per un momento la furia: gettò le braccia al collo del cavallo fermo come una statua e lo baciò sul muso freddo. Poi si riscosse, s'asciugò le lacrime e, appiedato, corse via⁹¹.

Ecco un altro cavaliere appiedato. Ma il cavallo di Rambaldo non scivola a terra privo di sensi come quello di Medardo: rimane invece ritto sulle zampe anche da morto, grazie all'armatura. Così il cavaliere è costretto a scendere dalla sua cavalcatura rigida come una statua, dal suo quasi-monumento, e dopo un pianto da sketch eroicomico, non può che correre via appiedato.

Non sono soltanto i cavalli a rimanere in piedi grazie all'armatura; anche gli uomini si ritrovano nella stessa condizione. All'inizio del primo capitolo, quando Carlomagno passa in rivista i cavalieri schierati sotto le mura di Parigi, questi stanno impettiti in sella ma non sono vigili, anzi sonnecchiano intontiti dalla calura nelle loro armature dove si bolle «come in pentole tenute a fuoco lento»⁹². Non c'è niente di eroico in queste figure: è solo l'armatura che regge «impettiti in sella tutti a un modo»⁹³.

L'armatura è un elemento determinante per questi paladini; l'apparenza del cavaliere qui conta molto più della sostanza: è l'apparenza che tiene in piedi tutta questa macchina militare di uomini e cavalli. Tale rovesciamento, tale squilibrio tra apparenza e sostanza, trova la sua più alta rappresentazione – la sua personificazione, si vorrebbe poter dire – nella figura di Agilulfo, il cavaliere inesistente che dà il titolo all'opera. Il lettore fa la sua conoscenza quando Carlomagno, durante la rivista militare con cui si apre il romanzo, gli arriva davanti e questi, a differenza di tutti gli altri cavalieri, non alza la celata:

– E perché non alzate la celata e non mostrate il vostro viso? [...]

La voce uscì netta dal barbazzale. – Perché io non esisto, sire. [...]

⁹¹ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente* [1959], in Id., *Romanzi e racconti* cit., pp. 988-999.

⁹² Ivi, p. 955.

⁹³ *Ibidem*.

- [...] E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?
- Con la forza di volontà, – disse Agilulfo, – e la fede nella nostra santa causa!⁹⁴

A questo cavaliere speciale non serve più neanche il corpo per svolgere i suoi compiti: bastano fede nella causa e forza di volontà. Ma è così che funziona il mondo? Questo esempio di «disciplina senza imprevisti», questo modello di virtù così irraggiungibile, in verità non esiste, è un'illusione. Non a caso Agilulfo resta sempre staccato dalla vita degli altri uomini: con il suo richiamare tutti alla disciplina, ispezionare i reparti, sgridare i sottoposti, infliggere punizioni, distribuire mansioni, fare reprimende ai «collegli ufficiali paladini»⁹⁵, Agilulfo suscita solo malcontento: «era certo un modello di soldato; ma a tutti loro era antipatico»⁹⁶. Gli uomini sono creature imperfette; i cavalieri, i soldati, sono uomini anche loro. Non esistono i super-uomini.

Possiamo leggere anche questa come una variante dell'immagine di partenza dell'uomo a cavallo: dopo averlo tagliato a metà con Medardo, Calvino lo fa scomparire del tutto con Agilulfo. Ma se il cavaliere è senza corpo, di lui cosa rimane? L'armatura, appunto. Quella di Agilulfo è «tutta bianca; solo una righina nera correva torno torno ai bordi; per il resto era candida [...], sormontata sull'elmo da un pennacchio di chissà che razza orientale di gallo, cangiante d'ogni colore dell'iride»⁹⁷. Qui è come se Calvino riprendesse in mano la matita tornando al «tratto secco e stilizzato» dei disegni e delle caricature giovanili: l'armatura è tracciata da un sottile contorno scuro; non ci sono altri segni, ombreggiature, per il resto è tutta candida. Anche la tavolozza è importante: domina incontrastato il bianco; soltanto nel pennacchio dell'elmo sono visibili i colori dell'iride. Manca il nero, insomma, ridotto al mero segno grafico che ferma i contorni della figura del cavaliere. Nell'economia del romanzo il bianco candido si presta a un gioco metaforico che funziona da sé: il cavaliere senza macchia è una forma ideale impossibile da raggiungere, tanto è vero che quando alla fine la «candida intatta impeccabile armatura»⁹⁸ di Agilulfo è indossata dal giovane Rambaldo in battaglia, diventa subito «tutta incrostata di terra, spruzzata di sangue nemico, costellata d'ammaccature, bugni, sgraffi, slabbri»⁹⁹. È più brutta, forse, a vedersi, ma certo più umana: ha perso, scrive Calvino, «il suo inumano candore»¹⁰⁰.

Sarà solo per giocare meglio sulla metafora del bianco candido e del cavaliere senza macchia che Calvino ha tolto il nero dalla sua tavolozza? Chissà, forse que-

⁹⁴ Ivi, pp. 957-958.

⁹⁵ Ivi, p. 959.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 957.

⁹⁸ Ivi, p. 1058.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Ivi, p. 1059.

sto cavaliere non è stato sempre bianco. Tra i numerosi titoli nobiliari di Agilulfo vi è quello di «cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez». L'onomastica calviniana è mossa generalmente da ragioni di puro divertimento fonico¹⁰¹, ma *se limpia* in spagnolo non vuol dire «si pulisce»? E Fez, oltre a essere la città del Marocco, non era anche il copricapo tipico dell'uniforme fascista e dell'abbigliamento dei Balilla? Si può essere inumani con un'armatura tutta bianca o una camicia tutta nera; ma importante era per Calvino lavare il nero d'origine.

9. *Soldatini di carta*

Proiettando le sue storie in un universo cavalleresco modellato sull'*Orlando furioso*, Calvino riesce a compiere quella «narrazione eroicomica delle incertezze, degli errori, dei disguidi, delle disavventure» di «un giovane borghese, impreparato politicamente, privo di ogni esperienza di vita», che sentiva come uno dei possibili modi di raccontare anche i suoi ricordi della guerra partigiana, un modo alternativo a quello di «rievocare la commozione degli affetti in gioco, dei rischi, delle ansie, delle decisioni, delle morti»¹⁰². È sempre la stessa storia, dunque, che Calvino ci racconta? In un certo senso sì: «Le storie che m'interessano di raccontare sono sempre storie di ricerca d'una completezza umana, d'una integrazione, da raggiungere attraverso prove pratiche e morali insieme»¹⁰³. È la sua storia di giovane partigiano cresciuto troppo in fretta che aveva dovuto prendere le armi e aveva scoperto all'improvviso che la guerra, come dice nel *Cavaliere inesistente*, «un po' è macello un po' è tran-tran e non c'è troppo da guardar per il sottile»¹⁰⁴.

Anche nella scelta di ambientare le sue storie in un mondo cavalleresco modellato su Ariosto, Calvino non si era probabilmente dimenticato di quanto aveva scritto Pavese a proposito del *Sentiero*:

Guai se Calvino avesse fatto personaggi. Un sicuro istinto gli ha fatto ridurre le sue figure, non diremo a macchiette che suona offensivo, ma a maschere, a «incontri», a burattini. Tutti hanno un ticchio, nel *Sentiero*. Tutti hanno una faccia precisa, come altrettanti soldatini di carta da fogli diversi. Non fanno un gesto che non sia veduto con nitore, con parola corposa e insieme minuta, come appunto nel mondo cavalleresco, dove il gesto è tutto ma insieme va sperduto tra i tanti¹⁰⁵.

¹⁰¹ Sulla scelta dei nomi propri nel *Cavaliere inesistente*, cfr. le lettere di Italo Calvino alla traduttrice rumena Despina Mladoveanu (Torino, 8 giugno 1964) e a Kitty Alenius (Torino, 17 maggio 1965), che aveva svolto a Stoccolma una tesi su Ariosto e Calvino, pubblicate in I. Calvino, *Lettere 1940-1985* cit., rispettivamente alle pp. 814-817 e p. 869.

¹⁰² Cfr. n. 54.

¹⁰³ I. Calvino, *Autoritratto 1956* cit., p. 20.

¹⁰⁴ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente* cit., p. 1002.

¹⁰⁵ C. Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 275.

Così Calvino approfondendo l'osservazione di Pavese crea un mondo cavalleresco dove i cavalieri sono «altrettanti soldatini di carta da fogli diversi»; ma creandolo disarciona prima di tutto i cavalieri, perché l'uomo a cavallo che aveva riempito i ricordi della sua infanzia non rimanga in sella neanche nella fantasia e sia smascherato il vuoto che si nascondeva dietro a quel fanfaronesco apparato militare. Come dice Torrismondo a Rambaldo: «Insegne, gradi, pompe, nomi... Tutta una parata. Gli scudi con le imprese e i motti dei paladini non sono di ferro: sono carta, che la puoi passare da parte a parte con un dito»¹⁰⁶. Ecco, Calvino pone una distanza tra sé e la Storia raccontando le imprese dei paladini; ma si premura anche di bucare da parte a parte l'immagine del cavaliere: un modo di «distanziarsi senza per questo abbandonare la lotta»¹⁰⁷.

Abbracciando il modello ariostesco, Calvino non soltanto tenta di conservare la spinta all'azione che aveva animato la sua scrittura resistenziale, ma riacquista anche e torna a esercitare in pieno quel piglio caricaturale e quel «sense of humour» che già gli appartenevano durante il regime mussoliniano quando si opponeva al culto fascista della forza guerresca, e che poi tra i partigiani erano diventati «un misto di fierezza guerriera e di autoironia sulla propria fierezza guerriera»¹⁰⁸. Nell'esegesi della trilogia la critica ha quasi sempre indicato nell'uomo dimidiato o alienato degli anni Cinquanta il bersaglio dell'ironia calviniana; e Calvino, come dicevamo all'inizio, ha sornionamente seguito queste indicazioni nelle interviste. Ma se si considerano insieme i ricordi d'infanzia, l'antifascismo dell'autore, il ruolo di Ariosto e il trattamento del cavaliere secondo le connessioni indicate qui, diventa evidente che Calvino esercita implicitamente la sua ironia anche verso i miti del recente passato fascista, di quegli anni Trenta e Quaranta in cui era cresciuto con le fanfare del regime che strumentalizzava i valori dell'onore militare per la propaganda di guerra. John R. Woodhouse è stato tra i pochi che lo hanno notato. In un libro del 1968 scrive:

It is my purpose [...] to show, mainly by examining *Il cavaliere inesistente* and *Il visconte dimezzato*, not only the obvious, that Calvino reflects the humorous trends of these last twenty years, but also that his imagination is stimulated by his own experiences and that the things which he finds funny are very often the things which other people find sacred, and in particular, certain pompous façades. [...]

Basically Calvino, whether or not he openly admits it, is tearing the mask away from what seem to him to be old popular illusions which men have nourished for centuries, or which have from time to time been reinducted in them by a variety of propagandists. I mean such illusions as patriotism, faith in a benign

¹⁰⁶ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente* cit., p. 1006.

¹⁰⁷ Cfr. I. Calvino, *La distanza e la tensione* cit., p. 47-48: «La distanza, ecco quello che conta. Bisogna distanziarsi senza per questo abbandonare la lotta. Occorre distanza e anche tensione».

¹⁰⁸ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* cit., p. 170.

religion, honour, chivalry, the glory which seems to surround war, and other misconceptions, which have clung to men and which they are still very often conditioned to accept almost as innate and eternal values.

In Calvino's case, as in that of most liberal-minded Italians, certain of these illusions would carry more bitter undertones, if only because Mussolini used them to such effect in order to stir up waves of popular emotion under Fascism [...] ¹⁰⁹.

Seguendo il modello di Ariosto e della sua ironia e immaginando visconti dimezzati e cavalieri inesistenti, Calvino negli anni Cinquanta vuole smascherare i miti dell'onore militare, della gloria, del patriottismo che in ogni epoca rischia di disumanizzare l'uomo e renderlo schiavo di illusioni totalizzanti e totalitarie. Pin-Astolfo, Medardo tagliato in due e poi ricomposto, e Rambaldo che infine indossa e macchia l'armatura di Agilulfo, sono anch'essi «tre gradi d'approccio alla libertà»: d'approccio e di riconquista.

¹⁰⁹ John R. Woodhouse, *Italo Calvino: A Reappraisal and An Appreciation of the Trilogy*, Hull, University of Hull, 1968, pp. 13-14. Cfr. anche Italo Calvino, *Lettera a John R. Woodhouse* (Parigi, 16 settembre 1968), in I. Calvino, *Lettere 1940-1985* cit., pp. 1011-1012: «Caro Mr. Woodhouse, [...] Lei [...] riesce a far entrare tutto in un discorso unitario, basato sempre su citazioni e dati di fatto. Certo, l'autore in questi casi è sempre il primo a stupirsi vedendo stabilire relazioni tra cose che ha scritto a distanza di anni e dimenticato. Ma dà sempre soddisfazione vedere che sono rimasto Fedele a certi motivi di fondo. Così ho seguito i capitoli che Lei dedica alla polemica contro la vanagloria militare (mi ha molto divertito il confronto con [...] Mussolini [...]). Non si può dire che questi siano temi personali: corrispondono a scelte che ho compiuto tra atteggiamenti già presenti nel quadro culturale in cui muovevo i miei primi passi, scelte morali prima che letterarie, e che ora mi sembrano ovvie, dato che sono comuni a una parte della mia generazione e della letteratura contemporanea. Ma le Sue citazioni testimoniano che l'elaborazione di ciascuno di questi punti mi ha impegnato a fondo; insomma risulta dal Suo studio un'impressione di serietà di quella che è stata la ricerca *morale* della generazione uscita dal fascismo e dalla guerra, e questo mi pare un ottimo risultato del Suo studio».

Raccontare la guerra

I conflitti bellici e la modernità

La guerra è evento, tema, *topos* che più di ogni altro induce la *fiction* – stimolando, si direbbe, istanze superegoiche di fedeltà storica – a premere sui propri confini, inibire lo spazio dell'invenzione e confondersi con forme di scrittura non finzionali (memorialistica, diario, *reportage*...). Ma in che modo e in che misura la sua rappresentazione letteraria (e teatrale, cinematografica, a fumetti...) è mutata – in quanto a tono e strategie, a grado di deformazione del reale noto e condiviso – nello spazio di un secolo che ha visto trasformate anche le strategie belliche, la copertura mediatica e di conseguenza l'immaginario collettivo legato ai conflitti? Il volume pensato e curato da Nicola Turi, mentre approfondisce in relazione al tema singoli percorsi d'autore noti e meno noti, italiani e non (da Leopardi a Zanzotto, da Gadda a Calvino, da Salsa a Dessì, da Luzi e Fenoglio fino a Leavitt, Eisner e Celestini), stimola ed elabora una riflessione profonda sullo smarrimento e la naturale attrazione del gesto artistico (di volta in volta all'insegna dell'ironia feroce, della disperata incredulità, dell'elegiaca testimonianza) per il male, il dolore, il marziale stravolgimento del contesto umano, sociale e politico.

Nicola Turi

è ricercatore di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università di Cagliari. È autore di varie monografie (*L'identità negata. Il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, 2003; *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, 2007; *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, 2011; *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera*, 2014) e di numerosi altri saggi su autori italiani e stranieri del Novecento.

In copertina: Giuseppe Dessì,
Lotta di cavalieri, acquerello, anni
'50 (Fondazione Giuseppe Dessì
– Villacidro).

