

Italo Calvino e...

Giornate di studio a cento anni
dalla nascita di Italo Calvino (1923-2023)

A cura di Epifanio Ajello e Luigi Montella

A large, elegant handwritten signature of 'Italo Calvino' in black ink, slanted upwards to the right, set against a solid yellow background.

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXVII • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università "Kore" di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano "Statale"), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNA-MARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano "Statale"), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa")

Comitato d'onore / *Honorary Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari "Aldo Moro"), RINO CAPUTO (Università di Roma "Tor Vergata"), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca' Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari "Aldo Moro"), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli "Federico II")

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (COORDINAMENTO), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, THOMAS PERSICO, ELEONORA RIMOLO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

Italo Calvino e...
Giornate di studio a cento anni
dalla nascita di Italo Calvino (1923-2023)

A cura di Epifanio Ajello e Luigi Montella

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXVII – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2024 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2024

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-976-1 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-977-8 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesia» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

<i>Premessa</i> , di Epifanio Ajello e Luigi Montella	15
LUIGI MONTELLA, <i>Il viaggio figurato: proiezioni futuristiche nei mutati tratti narrativi di Italo Calvino</i>	17
GIUSEPPE LANGELLA, <i>Dall'«uomo di fumo» ai «nostri antenati»: Calvino araldico e il 'Codice' di Palazzeschi</i>	37
GINO RUOZZI, <i>Calvino e i poemi cavallereschi</i>	51
ELISABETTA MONDELLO, <i>Calvino e la politica. Dalla militanza del partigiano Santiago alla passione civile del letterato</i>	63
DAVIDE SAVIO, <i>La foresta che si vendica. Calvino tra Engels e Fourier</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>«Far parlare ciò che non ha parola». Etnografie possibili nell'opera di Italo Calvino</i>	89
ALBERTO CARLI, <i>«Ruminerei le mie fiabe». Italo Calvino, la restituzione letteraria della demologia e i vampiri</i>	101
LORENZO CANOVA, <i>Nelle città del pensiero. Italo Calvino e Giorgio de Chirico tra pittura e scrittura</i>	111
EPIFANIO AJELLO, <i>Italo Calvino. Il racconto di un bottone, esercizio su un acrilico</i>	129

BRUNO FALCETTO, <i>Narrazioni del singolare. Sui raccontini-apologhi di Italo Calvino</i>	137
ALBERTO GRANESE, « <i>Cominciare e finire</i> ». <i>Calvino tra Benjamin, Auerbach e... Bachtin</i>	147
CLARA ALLASIA, « <i>Tutta una vita fa</i> »: <i>il lungo silenzio del signor Palomar</i>	161
GIUSEPPE LUPO, <i>Calvino e le macchine da scrivere</i>	177
GIOVANNI GENNA, <i>Calvino lettore di de Martino</i>	185
SILVIO PERRELLA, <i>Tre lettere per Italo Calvino</i>	197
ILARIA CROTTI, <i>Uccellacci e uccellini: immagini di animali in 'Marcovaldo'</i>	207
CLAUDIA MIGNONE, <i>Italo Calvino, Le 'Cosmicomiche' e la divulgazione dell'astronomia</i>	219
EMILIANO MORREALE, <i>Così lontano, così vicino. Calvino guarda il cinema</i>	231

Pubblichiamo, con questo volume, due giornate di studi su Italo Calvino, ideati e organizzati, insieme, dal Dipartimento di Scienze Umanistiche e della Formazione dell'Università del Molise e dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno, e tenutisi, rispettivamente, nelle singole Università, nei giorni 6 e 7 novembre 2023. Entrambi i convegni avevano per titolo A cento anni dalla nascita (1923-2023), Calvino e... Dove i tre punti sospensivi, come loro costume, hanno espletato l'incarico di disporre, con evidente pulsione comparativa, una serie di interventi tematici, appunto, tra Calvino e... la tessitura intrinseca della tradizione letteraria, in un connubio inscindibile con le complesse problematiche sociali e i sottili processi demologici, culminando in un intreccio sinergico tra la narrazione e le arti visive, che si dipana sul tessuto culturale della società, nonché sulle origini della letteratura calviniana, sulla lingua e la saggistica, su Calvino ed Edoardo Sanguineti, l'industria e l'antropologia, l'“altro”, gli animali, le stelle, il cinema, la musica, la Francia. Ad entrambe le giornate di studio ha portato i saluti della MOD, il Presidente Giuseppe Langella.

Emiliano Morreale

COSÌ LONTANO, COSÌ VICINO.
CALVINO GUARDA IL CINEMA

1.

La parabola di Italo Calvino è esemplare di quella che Oreste Del Buono battezzò “generazione di burro”, cresciuta sotto il fascismo e che era sui vent’anni all’epoca dell’entrata in guerra. Amore assoluto per il cinema (americano) negli anni della giovinezza, sostituito in breve da quello per la letteratura; distanza rispettosa e sospettosa negli anni del neorealismo e delle *nouvelle vague*; disincanto e recupero dei vecchi film in età matura; conforto angoscioso nelle opere del coetaneo Fellini: un percorso che troviamo in misura variabile in Del Buono stesso, Sciascia, Calvino, Baldini, Bufalino, Ginzburg, Zanzotto...

Quello di Calvino è forse il percorso più paradigmatico, anche perché riassunto e trasformato in racconto in uno dei testi più belli che uno scrittore italiano abbia dedicato al cinema, *Autobiografia di uno spettatore*, del 1974. Il cinema, dice Calvino lì e altrove, scompare dal mio orizzonte col ‘45 e con la Resistenza. Il suo posto viene preso dalla letteratura.¹

Il cinema tornerà però ad accompagnare, amplificare, acutizzare alcuni momenti di svolta nel percorso dello scrittore. In particolare, il suo riemergere periodico (spesso stimolato da circostanze esterne) ci aiuta a vedere le crepe nell’immagine olimpica e malinconica del Calvino in equilibrio sulla realtà, nel «pathos della distanza», per usare la formula di Cesare Cases riguardo al *Barone rampante* che Calvino fece propria,² ribadendo spesso, nell’immagine pubblica che dava di sé, tratti disincarnati ed eremitici.

¹ L. CLERICI, *Tra carta e pellicola*, in *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, a cura di L. Pellizzari, nuova ed. Artdigiland, Dublino 2015, pp. 132-45.

² C. CASES, *Calvino e il “pathos della distanza”*, poi in Id., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 160-166.

«La Resistenza mi ha messo al mondo», dunque,³ come uno scrittore dai tratti definiti: ma subito si notò che Calvino si distingueva, nel racconto della lotta partigiana, per uno sguardo obliquo, “stevensoniano” e “ariostesco”. In opposizione tacita, anche, con la letteratura e il cinema di quegli anni. Alcune parole su *Roma città aperta*, in una lettera a Marcello Venturi, sono eloquenti:

Ho letto i tuoi pezzi su «Rinascita». Sono piaciuti molto alla base, ma guarda che sono troppo melodrammatici. [...] Ti dico, io ho letto il racconto col cuore in gola, come ho visto col cuore in gola *Roma città aperta*; e non ti saprei dire se è brutto o bello, né il film né il racconto, sono cose che ti prendono per forza, ma tutti son buoni a prendere per forza, capisci? Basta far sgozzare madri e padri e far rivivere determinati stati d'animo, ma non è questo che vogliamo, capisci?⁴

La lettera è del 5 gennaio 1947, Calvino ha appena ultimato *Il sentiero dei nidi di ragno* e il film di Rossellini gli serve come esempio perfetto di “ciò che non vogliamo”: l'immediatezza di fatti e di emozioni, “il melodrammatico”. Degli altri film neorealisti non farà quasi parola, se non come termine di paragone un po' stizzito per la letteratura⁵ e in un brillante reportage dal set di *Riso amaro*, in cui è più che altro conquistato dall'avvenenza di Silvana Mangano («parola d'onore, la più bella ragazza che io abbia mai visto») e ironizza sul gesto del regista De Santis, di avviticchiarsi il ciuffo in mezzo al cranio («è lo stesso gesto che fa Cesare Pavese mentre scrive, che sia un segno distintivo della scuola realistica?»): ma nel complesso, vagando sul set, il cinema gli sembra «l'arte della fatica sprecata».⁶

Alla fine della stagione neorealista (sua e del cinema), inviato da «Cinema nuovo» come corrispondente dalla Mostra di Venezia, Calvino ne ricaverà a un anno di distanza un articolo, *La noia a Venezia* (25 agosto 1955) pieno di malinconia e in cui immagina un Aschenbach letterato sedotto pigramente del cinema:

Aschenbach è preso da un senso d'inferiorità, lui con le sue pagine così avere ed esangui, e gli viene un terribile desiderio di tutte le cose che il cinema

³ È la frase che dà il titolo all'intervista di Enzo Maizza, in «La discussione», 29 dicembre 1957, ora in I. CALVINO, *Sono nato in America... interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2022, pp. 33-34.

⁴ I. CALVINO, *Lettere*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, nuova ed. 2023, p. 111.

⁵ ID., *Letteratura, città aperta?*, in «Rinascita», aprile 1949, poi in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1488-91.

⁶ Ivi, pp. 1883-7.

è e dà, la realtà più immediata e l'idealizzazione più smaccata, una libertà d'espressione grande quanto il mondo visibile e una convenzione codificata all'estremo, la fama più altisonante e impudica, l'atmosfera di ricchezza onnipotente, e insieme il senso di lavorare per un mondo di povera gente, per le folle anonime che si si stiperanno nelle sale buie. Per tutto quel che il cinema è: tecnica e baraccone, volgarità e sapienza raffinata, avventura per chi lo fa e per chi lo vede.⁷

Il cinema è questo, e il suo diventare adulto nel neorealismo mette subito Calvino a disagio. Semmai, è attratto dall'ironia brancatiana di *Anni difficili* di Zampa⁸ e, già nel '53 le sue riflessioni sono quelle di un ex spettatore che rievoca la propria passione per il cinema d'anteguerra. Vorrebbe «una buona serie di drammi popolari e di farse popolari di produzione media», «una buona narrativa d'avventure e un buon cinema d'avventure». Certo, dietro c'è anche la pubblicazione recente di *Letteratura e vita nazionale* di Gramsci, che aveva innescato, anche tra i critici di cinema, un notevole dibattito. Ma c'è anche dell'altro, e Calvino lo ha confessato poche righe più su:

Forse sto invecchiando (*ha 29 anni, NdA*): vedo i film con lo stesso atteggiamento con cui leggo i manoscritti del mio ufficio in casa editrice. A pensarci bene è terribile: *come uno che se ne sta da solo e legge*. Ma questa è la fine del cinema. [...] Cinema vuol dire sedersi in mezzo a una platea di gente che sbuffa, ansima sghignazza, succhia caramelle, entra, esce, magari legge le didascalie forte come al tempo del muto; il cinema è questa gente, più una storia che succede sullo schermo.⁹

Forse è (sicuramente sarà, poco a poco) “la fine del cinema”. Più probabilmente, questo è anche e soprattutto il ritratto di un rapporto con il popolo, con l'Italia, che sta mutando. Calvino guarda un popolo che guarda un film, e in mezzo a questo pubblico non vede più se stesso. La sottile angoscia di queste righe tornerà spesso, ogni volta che Calvino, nel volgersi al cinema, intravedrà i segnali di contraddizioni, idiosincrasie, rimozioni che gli appartengono profondamente.

A cominciare dall'addio al PCI nel 1956, che lui racconta pubblicamente per parabola e allegoria (*La gran bonaccia delle Antille*) ma anche traslandolo curiosamente al cinema, in un paio di significative occasioni. Nel 1957 in-

⁷ Ora in I. CALVINO, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano 2023, pp. 96-7.

⁸ La recensione, scritta per «l'Unità» e non pubblicata, è ora ivi, pp. 58-60.

⁹ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., pp. 1888-90.

terviene su «Cinema nuovo» in un dibattito che segna la messa in crisi del realismo socialista in ambito cinematografico, ed è forse la prima discussione esplicita del Calvino di “prima” da parte del Calvino “di dopo”, partendo dal proprio viaggio in Unione Sovietica nel 1951:

Ho visto *La caduta di Berlino* a Mosca nel 1951. A me è piaciuto. Tornato in Italia ne ho parlato bene, forse ne ho anche scritto (*in realtà no*, NdA). Tutti quelli che l'avevano visto, compagni o no, mi davano addosso, e io lo difendevo. Per me il film era – ed è, non mi pare d'aver da cambiare opinione – un'illustrazione dei fatti della guerra con lo stile d'un carretto siciliano o d'un cartellone del teatro dei pupi [...]. Devo dire che non ho mai trovato nessuno che mi desse ragione. Soprattutto, mi si obiettava che il film non l'avevano fatto così ingenuo “apposta”, ma che l'avevano fatto “sul serio”, senza nessuna intenzione di trasfigurazione e di primitivismo. Il che è assurdo; ricordo che qualche critico lo presentava così, come un film fatto con intenzioni realistiche; ma questo è addirittura impensabile. [...] Sul film la penso ancora come prima [...], però con la piccola differenza che lo credo un film fondamentalmente reazionario, e reazionario credo il suo linguaggio, in quanto ispirato a un modo intellettualistico, paternalistico e folkloristico di considerare il “gusto popolare”. È stato proprio questo tipo di stilizzazione, forse, il vero corrispondente stilistico dello “stalinismo”, la vera involuzione della letteratura e dell'arte progressista non solo in Urss ma in tutta Europa.¹⁰

Ancora più interessanti, queste riflessioni, se le leggiamo insieme a un articolo speculare di poco più di un anno dopo, su un film che in Italia Calvino è tra i pochissimi a difendere, *L'infernale Quinlan* di Orson Welles. Calvino è perentorio: nessuno si è accorto che questo «è un film su Stalin». Questo romanzo noir «che non disdegna il convenzionale ma ci mette dentro carne e sangue» è l'allegoria di un «pessimo poliziotto ma ottimo detective» (come dire, commenta Calvino, «un pessimo governante ma pur sempre un rivoluzionario che vedeva giusto»: qualcosa, comunque, che il protagonista può dire «dopo che l'ha fatto fuori, finalmente»): «Orson Welles è il primo che finora abbia tentato di sgarbugliare il romanzo d'appendice nel quale è racchiusa la tragedia dei nostri tempi».¹¹ *L'infernale Quinlan* come certi apologhi politici del Calvino di allora, storie di pirati, di faide tra nobili scozzesi, o di congiurati

¹⁰ Id., *Sciolti dal giuramento*, in «Cinema nuovo», 120-121, 15 dicembre 1957, ora in Id., *Saggi 1945-1985* cit., pp. 1912-3.

¹¹ Id., *Due film e Stalin*, in «Cinema nuovo», 17, gennaio-febbraio 1957, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, pp. 1915-8.

che si accingono a far fuori Giulio Cesare?¹² Forse: ma con in più la capacità di raccontare attraverso “il melodramma”, a cui lo scrittore non potrà mai costituzionalmente giungere.

2.

All'epoca Calvino si accinge a scrivere il volume che chiude il trittico dei *Nostri antenati*. Ed ha appena completato *La speculazione edilizia*, al centro di un'ideale ciclo di racconti dell'inettitudine (da *La formica argentina*, 1951, a *La giornata di uno scrutatore*, 1963) in cui un protagonista si trova sempre più disadattato davanti alle sfide che l'Italia avviata verso il boom gli propone. La casa, il lavoro culturale, la politica sono altrettanti banchi di prova che confermano l'incapacità di personaggi i quali volenterosamente si vorrebbero integrare nel flusso della storia.

Il fallimento di Quinto Anfossi a governare e cavalcare la trasformazione mettendosi in società con un terragno impresario edile (ex partigiano...) viene accompagnata, in un declinare sempre più mesto, da un parallelo fallimento come sceneggiatore, dopo aver abbandonato la rivista che due suoi amici intellettuali vogliono metter su:

Sul finire dell'inverno Quinto trovò un lavoro al cinema, a Roma. Lasciò la redazione della rivista, litigando con Bensi e con Cerveteri. Il mondo romano era prodigo e spregiudicato; il produttore era uno che trovava le centinaia di milioni da un giorno all'altro; si viveva sempre in comitiva, i fogli da diecimila andavano come se fossero lirette, le sere si passavano in trattoria, poi a bere a casa dell'uno e dell'altro. A Quinto faceva male bere, ma finalmente era vita. Quattrini non ne aveva ancora visti molti, ma ormai era nel giro. [...] Ma gli bastò arrivar là, vedere lo spiazzo fangoso, ingombro, su cui cresceva lo squallido casone di cemento incompiuto, gli bastò sentire la madre elencare le questioni [...], gli bastò risentire la lenta cadenza di Caisotti che esprimeva ormai soltanto strafottenza e soperchieria nei riguardi di soci così disarmati e distratti, e si sentì subito cascar di dosso il piglio della rapida efficienza cinematografica, e non sapeva più da che parte incominciare.¹³

¹² Mi riferisco agli apologhi *La gran bonaccia delle Antille* (1957), *Monologo notturno di un nobile scozzese* (1958) *Una bella giornata di marzo* (1958), ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994, pp. 221-25, 234-41.

¹³ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. 876.

Poi il film si sposta a Cannes per gli esterni, e Quinto si muove tra lì e Roma:

Passava per *** in treno o in macchina, ma non si fermava perché non aveva tempo, e perché non ce la faceva a passare dal ritmo del cinema a quello dell'impresa Caisotti. Abituato a un'esistenza economicamente e mentalmente raccolta, questa vita dispendiosa in tutti i sensi lo sottoponeva a un continuo sforzo. [...] Ogni speranza di felicità era svanita, per Quinti: ecco che gli toccava una vita che sembrava la più felice, e lui restava triste. [...] A settembre il produttore italiano fallì, il film fu comprato da una nuova casa di un grande trafficante d'aree fabbricabili, che s'affrettò a finire il film in economia. Quinto non fu più chiamato; le sue mansioni di "assistente alla sceneggiatura" furono ritenute superflue. Credeva d'aver da prendere ancora dei quattrini, ma gli dimostrarono che secondo il contratto non gli spettava più niente.¹⁴

La speculazione edilizia e il cinema: i due simboli (uno negativo e uno positivo, nell'opinione comune) di quegli anni e ancor più di quelli a venire, stingono nel racconto di Calvino in un'aura comune di fallimento e di squalore. È quella in effetti la stagione di massimo coinvolgimento dei letterati italiani nel cinema, ed è una stagione di crisi e relativo silenzio per Calvino, che pubblica e scrive poco («Io forse non scrivo più e vivo bene lo stesso», scrive a Suso Cecchi D'Amico nel maggio del '61, e con Goffredo Parise, tre anni dopo, si dilunga sulla giustezza del silenzio):¹⁵ dei due libri del '63, *Marcovaldo* raccoglie in parte testi del periodo precedente, e quanto a *La giornata di uno scrutatore* l'autore, tra inquieto e sornione, dichiara che «il mio silenzio continua. In questo libro, do solo delle notizie sul mio silenzio».¹⁶ In compenso, come Anfossi, è coinvolto in una serie di progetti cinematografici che non vanno in porto o diventano altro: nel *Marco Polo* per il produttore Cristaldi (inutilizzabile per il cinema, ma bello come «un arazzo persiano» secondo Monicelli, primo interlocutore) ci sono ovviamente i germi delle *Città invisibili*; *Tikò e il pescecane* diventerà, per la regia di Folco Quilici, un film piuttosto diverso; il lavoro preliminare per adattare *L'avventura di due sposi* passerà attraverso revisioni successive prima di approdare come episodio del film *Boccaccio 70*, sempre per la regia di Monicelli.¹⁷

In questo ripensamento della propria posizione, in attesa di spiccare letteralmente il volo con la svolta cosmicomica, Calvino è in realtà, come mai

¹⁴ Ivi, pp. 880-1.

¹⁵ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., pp. 448 e 510.

¹⁶ Intervista di Andrea Barbato, in «L'Espresso», 10 marzo 1963, ora in I. CALVINO, *Sono nato in America...* cit., p. 99.

¹⁷ Cfr. i soggetti raccolti in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., 1994, pp. 509-603.

prima, attento osservatore del cinema, e di quello italiano in particolare. I film di Fellini, Antonioni, Visconti gli sono vicini, troppo vicini nei temi, nei tentativi di raccontare la nuova borghesia con un realismo problematico, e il suo atteggiamento sta ancora una volta tra l'irritato, l'agonistico e il perplesso. Ne danno testimonianza le risposte alle inchieste sul cinema che di frequente venivano sottoposte all'epoca agli scrittori: lì misura la propria distanza dai tre film fondamentali del '60 (*L'avventura*, *La dolce vita*, *Rocco e i suoi fratelli*), si dichiara nettamente «contrario ai film tratti da opere letterarie», torna sulla peculiare maniera di Antonioni di dar conto dei sentimenti,¹⁸ svicola sui migliori film dell'anno 1964, apprezza *I pugni in tasca* (dove «il naturalismo diventa "tour de force" stilistico»), pur preoccupato dalla sua tentazione di «perdere l'impassibilità».¹⁹ Il confronto costante col cinema torna nelle prime lettere a Chichita, dove si dà conto, più ancora che di letture, dell'incontro, nel giro di un anno e mezzo, con film come *L'eclisse*, *Jules e Jim*, *Mamma Roma*, *8 ½*, *Il disprezzo*, *Le mani sulla città*. E col film tratto da *L'avventura di un soldato*, guardando il quale Calvino è colto da un disagio che stiamo imparando a riconoscere, quello di chi sente che davanti allo schermo ci si può ritrovare davanti a qualcosa che anche lui cerca di ottenere con altri mezzi, o addirittura a parti impreviste di sé:

Non so dire se è bello o brutto. Mi faceva una strana sensazione, come se sullo schermo ci fossi io che mi avevano filmato senza che me ne accorgessi. È molto fedele al racconto ma vedendolo mi dimenticavo d'aver scritto il racconto e mi pareva si trattasse direttamente di me.²⁰

Sorprendere se stesso sullo schermo: non si potrebbe immaginare disagio più acuto per uno scrittore peraltro in un momento di acuta crisi, e questa oscena prossimità, questa crepa in ogni ambizione alla distanza, ben prima di Fellini è attivata da due spie: l'eroticismo e l'Italia.

Subito dopo aver pubblicato *Le cosmicomiche* e alla vigilia del trasferimento per Parigi, Calvino viene intervistato dai «Cahiers du cinéma». Ha appena scelto la propria via d'uscita, che proclama il trionfo dell'invenzione pura, dell'intelligenza creativa all'altezza dei tempi. E affida all'intervista la sua riflessione più ampia sul tema, riconducendo la vena più genuina del cinema

¹⁸ Rispettivamente in «Cinema nuovo», 149, gennaio-febbraio 1961 e in «Il Giorno», 29 aprile 1962, poi entrambi in Id., *Saggi 1945-1985* cit., pp. 1919-24, 1925-9.

¹⁹ Rispettivamente in «Cinema nuovo», 174, marzo-aprile 1965, e in «Rinascita», 9 aprile 1966, ora entrambi in Id., *Guardare* cit., pp. 141 e 142-3.

²⁰ Id., *Lettere a Chichita 1962-1963*, a cura di G. Calvino, Mondadori, Milano 2023, p. 64.

all'incrocio tra il racconto orale e la letteratura popolare ottocentesca, da un lato, e le forme di spettacolo precedenti (music-hall, circo, grand guignol) dall'altro, mentre ribadisce che «la letteratura è stata per il cinema cattiva maestra», e si mostra semmai interessato al film-saggio di Godard mentre rivendica, come influenza principale sul proprio lavoro, quella dei cartoni animati.²¹

A ciascuno la sua via d'uscita dalle difficoltà a raccontare l'Italia dopo il boom, verrebbe da dire: Fellini nei fantasmi junghiani e nella fantastoria; Antonioni all'estero; Pasolini nei miti; Calvino nello spazio cosmico prima dell'uomo.

3.

Tutto precipita in quel testo mirabile, spiazzante e illuminante che è l'*Autobiografia di uno spettatore*. Per la pubblicazione di quattro sceneggiature degli anni '60 da parte di Einaudi, Federico Fellini chiede che a scrivere l'introduzione sia Calvino. Lo blandisce, lo corteggia, lo convince. Il cinema lo interessa solo fino agli anni '50? Benissimo, dice Fellini: proprio quello che volevo.²² Il regista riminese si installa così senza preavviso al centro dei rapporti tra Calvino e il cinema: e dire che, semmai, fino allora sembrava Antonioni l'interlocutore privilegiato. Quell'Antonioni di cui Calvino aveva apprezzato pubblicamente *Le amiche* tratto dall'amico Cesare Pavese, con cui aveva corrisposto in occasione della pubblicazione delle sceneggiature per Einaudi e che lo aveva chiamato, con esiti sempre incerti, a collaborare all'episodio dei *Tre volti* con Soraya, a *Blow up* e al non realizzato *Tecnicamente dolce*.²³ Men-

²¹ «Cahiers du cinéma», 185, décembre 1966, ora in Id., *Saggi cit.*, pp. 153-36, e in traduzione italiana in Id., *Guardare cit.*, pp. 144-8.

²² Cfr. l'intervista di Goffredo Fofi a Esther Singer Calvino nel catalogo della rassegna cinematografica *Le parole dello schermo* (Cineteca di Bologna, 2006), poi in «Gli asini», 56, 2018, p. 82.

²³ La lettera aperta ad Antonioni per elogiare *Le amiche* è in «Notiziario Einaudi», novembre-dicembre 1955 (ora in Id., *Guardare cit.*, pp. 99-101). Le lettere in occasione della pubblicazione delle sceneggiature, dell'ottobre 1962, in Id., *Lettere cit.*, pp. 467; 469-70. Le note al progetto di *Blow Up* sono in una lettera del 29 settembre 1965, pp. 575-6 (ma Antonioni lo aveva cercato già nel '63, forse per fargli leggere *Deserto rosso*, cfr. Id., *Lettere a Chichita cit.*, p. 68). Delle collaborazioni con Antonioni dà conto Mario Barenghi in nota a Id., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 1260-1.

tre invece, quando Fellini si era mostrato interessato al *Cavaliere inesistente*, lo scrittore sperava semmai che a trarne un film fosse Ingmar Bergman...²⁴

Nel '74 Calvino è in un altro momento di passaggio. Ha alle spalle *Il castello dei destini incrociati*, un libro che «ha cominciato a odiare» e che porta a un punto di non-ritorno un filone combinatorio: se a metà degli anni '60 Calvino era nella condizione di voler «reimparare a raccontare», adesso è in quella di «reimparare a scrivere».²⁵ Passati i cinquant'anni, vive a Parigi dove recupera frammenti di vecchi film nei cineclub,²⁶ trova una residenza estiva a Roccamare e comincia la collaborazione al «Corriere della sera», provando testi autobiografici esitanti e densissimi: *Nell'opaco*, *Ricordo di una battaglia* e questo.

Alle richieste di Fellini, risponderà con un testo di una ventina di pagine, e di Fellini si parla solo nelle ultime tre. E non è il Fellini dei testi presentati in volume, ma quello del film più recente, uscito pochi mesi prima: *Amarcord*.

Nei mesi precedenti all'estate in cui scrive l'*Autobiografia di uno spettatore*, alcuni testi sembrano indicare un sentiero che si biforca davanti a Calvino. O meglio, il sentiero percorribile è solo uno: l'altro è una minaccia d'ignoto e di rimosso, uno sterpaio. Il primo percorso è verso il racconto purovisibilista, in cui la moralità, un po' più allergica che in passato, è tutta nella descrizione, emerge nel testo su una mostra di Giulio Paolini, primissimo incunabolo di quel che sarà *Palomar*.²⁷ Ma, negli stessi giorni in cui scrive l'*Autobiografia*, c'è anche l'apparizione della *Storia* di Elsa Morante, che Calvino cerca di leggere a modo suo, in termini di «romanzesco» e di «enciclopedia»,²⁸ esorcizzando, giustificando quel modo di narrare così scandalosamente lontano dalla propria pratica letteraria (a cominciare dal piangere, che a Morante importava assai – «fa piangere?», chiedeva subito ai lettori del manoscritto –, e che inorridisce Calvino).

²⁴ Id., *Lettere*, cit., p. 438.

²⁵ D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli Milano 2023, p. 500.

²⁶ Nel testo *Eremita a Parigi* (1975) Calvino si scopre collezionista soprattutto di «cose impalpabili come le immagini dei vecchi film, collezione di ricordi, di ombre bianche e nere in modo particolare» (Id., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 109-10). «I fotogrammi e i ricordi sono posti, dunque, sullo stesso piano come le figurine incollate insieme nell'unico album della memoria» (M. RIZZARELLI, *Sguardi dall'opaco. Studi su Calvino e la visibilità*, Bonanno, Acireale 2008, p. 113).

²⁷ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., pp. 1983-90.

²⁸ Cfr. la lettera alla scrittrice del 6 agosto 1974, in Id., *Lettere* cit., pp. 816-7, e la recensione del volume, uscita su «L'Espresso» in settembre e poi raccolta in Id., *Una pietra sopra*, ora in Id., *Saggi 1945-1985* cit., pp. 342-345.

Quel che riesce a fare con Morante (spiegare, tradurre nel proprio linguaggio, esorcizzare), però, Calvino non riesce a farlo con Fellini: che è più pienamente suo coetaneo, maschio, e che, regista anziché scrittore, lo aggredisce su un terreno in cui lui è meno corazzato: perché ci ha meno teorizzato su, e più ancora perché è il luogo rimosso del proprio amore d'infanzia, della propria negata autobiografia.

E allora lo scrittore si arrende. Si arrende all'autobiografia (per la prima e ultima volta la parola campeggia in un suo titolo), e soprattutto al fatto che questa autobiografia gli riporti, a lui che si vuole disincarnato giocatore di tarocchi, eremita a Parigi e membro dell'Oulipo, l'immagine (inquieta e sessuata) di un *italiano*; di più: di un *meridionale*, nel senso più ampio. Lo stregone Fellini gli fa apparire davanti un fascista in calzoncini corti, e il Calvino nato tutto armato dalla testa della Resistenza appare a se stesso anche covato nel cuore del fascismo, come nei racconti dell'*Entrata in guerra* ma senza lo sfumato bassaniano e l'implicita coscienza che quello era un passaggio destinato a bruciare sull'altare della lotta partigiana.

Certo, il cinema di cui Calvino fa l'elegia era anzitutto senso, razionalità, forma (e nel saggio liquida definitivamente anche la commedia all'italiana, per lo più «detestabile», cui preferisce lo «spazio astratto» e la «deformazione parodistica» dello spaghetti western).²⁹ È il cinema hollywoodiano limpidissimo degli anni '30, quando «solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà di un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza».³⁰ Calvino ribadisce:

Cos'era stato dunque allora il cinema, in questo contesto, per me? Direi: la distanza. Rispondeva a un bisogno di distanza, di dilatazione dei confini del reale, di veder aprirsi intorno delle dimensioni incommensurabili, astratte come entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretta stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti.³¹

La descrizione è però turbata da continue inquietudini (la pioggia nei film che dà l'angoscia, quando si sente che fuori piove davvero: piccola immagine potentissima),³² da un erotismo sempre strisciante nelle sue pagine, ma qui dilagante, e dall'emergere di ricordi minuziosissimi, mai così minimi e così intensi.

²⁹ Id., *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 42-3.

³⁰ Ivi, p. 27.

³¹ Ivi, p. 42.

³² Ivi, p. 30.

Mai così precisamente ci ha raccontato un progresso dal versante della perdita. «Ciò che il cinema dà adesso non è più la distanza: è il senso irreversibile che tutto ci è vicino, ci è stretto, ci è addosso».³³ a questo punto, data per persa la possibilità della distanza, con un ribaltamento abbastanza tipico del Calvino narratore la scelta finale è di accettare Fellini, ossia farsi ingoiare nello schermo, accettare di essere lì (di essere, forse, sempre stato lì): «Il film di Fellini è cinema rovesciato, macchina da proiezione che ingoia la platea e macchina da presa che volta le spalle al set, ma sempre i due poli sono interdipendenti».³⁴

Vale la pena leggere per intero la conclusione del saggio-racconto, non solo perché sono tra le righe più belle mai dedicate al cinema, ma anche perché la resa di Calvino vi è senza condizioni, la visione si fa massimalista, anzi apocalittica, e la prosa stessa si gonfia con toni di una retorica musicale, contorta e martellante, a tratti addirittura cacofonica, che ha pochi riscontri simili nell'autore, come se i fantasmi fossero sfuggiti di mano al signor Palomar:

Per questo Fellini riesce a disturbare fino in fondo: perché ci obbliga ad ammettere che ciò che più vorremmo allontanare ci è intrinsecamente vicino. Come nell'analisi della nevrosi, passato e presente mescolano le loro prospettive; come nello scatenarsi dell'attacco isterico s'esteriorizzano in spettacolo. Fellini fa del cinema la sintomatologia dell'isterismo italiano, quel particolare isterismo familiare che prima di lui veniva rappresentato come un fenomeno soprattutto meridionale. [...] Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lì, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premonizioni della morte di raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita.³⁵

Apocalisse, autobiografia, prossimità, Italia, eros. Tanti rimossi si ripresentano in un colpo solo, evocati dal suo coetaneo stregone. E che l'inciampo sia generazionale lo dimostra, *a contrario*, l'astio per il mai nominato Bernardo Bertolucci del *Conformista* («il più prestigioso dei nostri giovani cineasti», lo indica con una perifrasi nel testo),³⁶ a cui imputa, con un soggettivismo anche qui piuttosto inedito, il fatto di aver messo in scena il fascismo in un modo che lui non riconosce, mentre paradossalmente Fellini, pur in una rappresentazione caricaturale e grottesca, non sbaglia un accento, «mette sempre

³³ Ivi, p. 43.

³⁴ Ivi, pp. 44-45.

³⁵ Ivi, p. 49.

³⁶ Ivi, p. 47.

le divise giuste e il clima psicologico giusto».³⁷ Per lo stesso motivo, qualche mese prima, rifiuta di cedere i diritti del *Sentiero dei nidi di ragno* a un giovane regista teatrale, Giorgio Viscardi. Dopo aver letto il trattamento si accorge che il problema è proprio quello: «Nei film sul fascismo o la resistenza quello che più mi disturba è quando l'ambientazione "storica" (ma per me quella della mia esperienza) non convince, non corrisponde alla realtà; e questo avviene regolarmente nei film dei giovani registi che non hanno vissuto quel periodo».³⁸

4.

Di lì a poco, Calvino si muoverà verso un libro di pseudo-libri, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e un anno dopo lo scritto su Fellini appare per la prima volta sul «Corriere» il personaggio del signor Palomar, alcune delle cui storie confluiranno in volume nel 1983. Il modello di visione di Calvino è sempre più influenzato dalle arti figurative³⁹ e la letteratura si nutre di letteratura. Eppure si tratta, anche, di un movimento compensativo. Lo scrittore confessa:

Mi domando se la ragione per cui, in *Se una notte d'inverno*, il lettore di romanzi è diventato un personaggio non sia da cercare nella televisione o nel cinema. Il libro visto dal di fuori è forse anch'esso un effetto dell'epoca audiovisiva. Per dirla tuta, c'è nella mia vita un concorrente terribile del libro: il cinema, che è una delle mie passioni. In linea generale, tra il film e il romanzo c'è una concorrenza pericolosa, perché la forma narrativa del film viene in gran parte dal romanzo. E il pericolo è proprio di credere all'omogeneità film-romanzo. Ecco perché tanti scrittori pubblicano romanzi che sono solo film. Io penso che smarriscono la strada. È importantissimo salvaguardare la specificità del lavoro letterario nei confronti del cinema, non confondere le parole e le immagini pur facendo vedere con le parole. La scrittura è una diversa sintassi dell'immaginario.⁴⁰

In effetti il primo "romanzo nel romanzo" che troviamo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, più che il racconto di un romanzo è, con ogni evidenza, l'*ekphrasis* di un film, o addirittura *di un romanzo che appare in un film*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Lettera a Giorgio Viscardi dell'8 aprile 1974, da leggersi in I. CALVINO, *Lettere cit.*, p. 806.

³⁹ Cfr. M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, nuova ed. Einaudi, Torino 2006.

⁴⁰ Intervista di Pierre Boncenne, in «Lire», 68, aprile 1981, poi in I. CALVINO, *Sono nato in America...* cit., pp. 440-1.

mentale. È paradossale, ma Calvino ha ragione: la sua metanarratività nasce come in un film. Questo è l'attacco:

Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del libro, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. [...] C'è qualcuno che sta guardando oltre i vetri appannati, apre la porta a vetri del bar, tutto è nebbioso, anche dentro, come visto da occhi di miope, oppure occhi irritati da granelli di carbone. Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo. È una sera piovosa; l'uomo entra nel bar; si sbottona il soprabito umido; una nuvola di vapore l'avvolge; un fischio parte lungo i binari a perdita d'occhio lucidi di pioggia. Un fischio come di locomotiva e un getto di vapore si levano dalla macchina del caffè che il vecchio barista mette sotto pressione come lanciasse un segnale, o almeno così sembra dalla successione delle frasi del primo capoverso, in cui i giocatori ai tavoli richiudono il ventaglio delle carte contro il petto e si voltano verso il nuovo venuto con una tripla torsione del collo, delle spalle e delle sedie, mentre gli avventori al banco sollevano le tazzine e soffiano sulla superficie del caffè a labbra e occhi socchiusi, o sorbono il colmo del boccali fi birra con un'attenzione esagerata a non farli traboccare. Il gatto inarca il dorso, la cassiera chiude il registratore di cassa che fa dlin. Tutti questi segni conven-gono nell'informare che si tratta di una piccola stazione di provincia, dove chi arriva è subito notato.⁴¹

Gli stereotipi così ironicamente evidenziati nel brano sono più quelli del cinema che della letteratura: anzi, proprio del cinema anni '30 che Calvino amava, con frammenti di montaggio tipici del muto che ancora resistono (lo stacco locomotiva/ macchina del caffè). Di più: il set di riporta addirittura origini del cinema, alla stazione de La Ciotat in cui arriva il treno ripreso dai fratelli Lumière. Allo stesso modo, Antonio Costa ha notato che il racconto con cui si apre *Palomar*, *Lettura di un'onda*, è esattamente uno di quegli esperimenti che Jules – Etienne Marey faceva col suo «fucile fotografico» per catturare il movimento, un istante prima dell'arrivo del cinematografo.⁴² Come in molti scrittori di quella generazione, l'andare indietro della memoria diventa anche un fissarsi su alcune singole immagini, sulla contemplazione di un fotogramma, o comunque sull'immagine e non sul racconto.

⁴¹ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994, p. 620.

⁴² A. COSTA, *Il senso della vista*, in *L'avventura di uno spettatore* cit., pp. 48-50.

Nell'intervista dell'81 sopra citata, però, Calvino dice anche *televisione*: un terzo ingombrante incomodo si è insinuato, tra cinema e letteratura. La «vicinanza assoluta» che Fellini gli ha fatto balenare davanti agli occhi non è una strada percorribile, anche perché nel frattempo le immagini si moltiplicano, e il rimedio omeopatico felliniano appare sempre più difficile.

Proviamo allora a prolungare e accentuare questa contrapposizione. Da un lato, se ci si pensa, le virtù propugnate nelle *Lezioni americane* sono esattamente le caratteristiche di ciò che Calvino ragazzo amava nel cinema hollywoodiano degli anni '30: leggerezza, rapidità, visibilità, esattezza, *consistency* (compiutezza, coerenza interna). L'eccezione è la *molteplicità*, che è forse, cronologicamente, l'aspirazione che arriva per ultima nella produzione dell'autore.

La molteplicità, d'altronde, è infida. Non è solo la complessità ordinabile o creabile col gioco combinatorio della letteratura, ma anche una zavorra infernale, un rumore di fondo indiscernibile di informazioni e immagini. Il 3 gennaio del 1984, su «la Repubblica», Calvino pubblica un racconto, *L'ultimo canale*: una specie di anti – *Palomar*, la confessione in prima persona di un folle alla Poe che, «condizionato dal bisogno compulsivo di cambiare continuamente canale, [...] impazzisce e pretende di cambiare il mondo a colpi di telecomando». ⁴³ Il protagonista chiarisce subito: potrebbe sembrare che lui non riesca a tenere ferma l'attenzione per più di qualche secondo, ma in realtà il suo zapping furioso, immobile davanti al teleschermo, esprime esattamente il contrario:

Io sono convinto che un senso negli avvenimenti del mondo ci sia, che una storia coerente e motivata in tutta la sua serie di cause e d'effetti si stia svolgendo in questo momento, non irraggiungibile dalla nostra possibilità di verifica, e che essa contenga la chiave per comprendere e giudicare tutto il resto.⁴⁴

(A staccarlo dal contesto, potrebbe essere il passo di una «lezione americana», magari proprio la molteplicità: invece è il delirio di un pazzo). Mentre il video è «ingombro di immagini superflue e intercambiabili», il narratore si convince che qualcosa di unico «dev'essere cominciato e certo ne ho perduto l'inizio e se non m'affretto rischio di perderne pure la fine».

Il vero programma sta percorrendo le bande dell'etere su una banda di frequenza che io non conosco, forse si perderà nello spazio senza che io possa

⁴³ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III cit., p. 308. Per un'attenta lettura del racconto si veda R. DONNARUMMA, *Contro la televisione. 'L'ultimo canale' di Italo Calvino*, in *Una vernice di fiction. Gli scrittori e la televisione*, a cura di S. Rimini, Duetredue, Lentini 2017, pp. 19-40.

⁴⁴ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III cit., p. 306.

intercettarlo: c'è una stazione sconosciuta che sta trasmettendo una storia che mi riguarda, la *mia* storia, l'unica storia che può spiegarmi chi sono, da dove vengo e dove sto andando. Il solo rapporto che posso stabilire in questo momento con la mia storia è un rapporto negativo: rifiutare le altre storie, scartare tutte le immagini menzognere che mi propongono.⁴⁵

Di lì a pochissimo, nelle *Lezioni americane*, Calvino si riconoscerà figlio di una rudimentale «civiltà delle immagini», e al fondo della sua immaginazione, dirà, c'è un «cinema mentale»;⁴⁶ ma le pagine più allarmate di quelle conferenze riguardano una “peste” che sembra invadere il linguaggio e le immagini:

Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondo alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura [...].⁴⁷ Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini: i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine. [...] Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura.⁴⁸

Il rischio paradossale, dice Calvino, è di perdere proprio la facoltà di pensare per immagini, di attivare quel “cinema mentale” che nella mente dell'uomo c'è sempre stato e che rischia di scomparire. Il cinema del passato, la sua capacità di dar forma alla molteplicità, di tenerle insieme in una forma, appaiono sotto il segno della disperazione.

⁴⁵ Ivi, p. 307.

⁴⁶ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., p. 699.

⁴⁷ Ivi, p. 707.

⁴⁸ Ivi, pp. 678-9.