

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

---

## *La magia degli oggetti e il ritmo narrativo nell'ultimo Calvino*

*The magic of objects and the narrative rhythm in Calvino's latest work*

JODY GAMBINO

---

### ABSTRACT

*Nelle seconda delle Lezioni americane, dedicata al tema della rapidità, Calvino mette in evidenza la funzione narrativa che la presenza di un oggetto "magico" fornisce al racconto. La comparsa di un oggetto, in altri termini, guida la narrazione e fornisce a essa un ritmo fondamentale affinché esista e si sviluppi. Questo espediente era stato già utilizzato, qualche anno prima, da Calvino stesso per il suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, i cui ingranaggi sono attivati proprio dall'oggetto letterario per eccellenza: il libro, nella sua materialità, che tesse i fili dell'opera e ne detta il ritmo narrativo.*

*In the second of his *Lezioni americane*, dedicated to the theme of rapidity, Calvino underlines the narrative function that a "magic" object gives to the storytelling. The epiphany of an object, in other terms, leads the narration and gives to it a fundamental rhythm for it to exist and develop. This expedient has already been used, some years before, by the same Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, whose mechanisms are activated by the quintessential literary object: the book, in its materiality, that weaves the threads of the work and dictates the narrative rhythm.*

KEYWORDS: *Calvino, rhythm, rapidity*

PAROLE CHIAVE: *Calvino, ritmo, rapidità*

---

### AUTORE

*Jody Gambino ha conseguito con lode la laurea in Lettere presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" con tesi in Letteratura italiana moderna e contemporanea sull'opera di Alberto Moravia, con relatore Prof. Raffaele Manica. Attualmente studia Letteratura italiana, Filologia moderna e Linguistica presso il medesimo ateneo. Si segnala il più recente contributo: «Amore o avidità di denaro?». Declinazioni dell'eros nei racconti de "La bella vita" di Alberto Moravia, in «Sinestesie online», XI, 40, 2023.*

*jodygambino@gmail.com*

Nelle pagine iniziali della *Vita*, Alfieri scrive che relativamente alla propria infanzia non ha che delle reminiscenze, pochissimi ricordi, ma un'unica memoria: uno zio paterno che, nell'atto di carezzarlo, gli offre dei confetti. Questo ricordo, infatti, torna alla mente dell'autore solo in età adulta quando, oramai in disuso rispetto alla moda del tempo, rivede un uomo che ha ai piedi gli stessi stivali dalla punta quadrata che lo zio era solito indossare. In altri termini, è un oggetto a permettere ad Alfieri di ricordare un episodio della propria infanzia e di rievocare addirittura «quelle sensazioni primitive»<sup>1</sup> che l'autore aveva provato nel ricevere le carezze e i confetti dello zio, dei quali riusciva perfino a ricordare il sapore mentre «si riaffacciavano vivissimamente ed in un subito nella fantasia»<sup>2</sup>. Questo meccanismo che vede l'attivazione della memoria involontaria e l'evocazione di eventi del passato, oramai rimossi dalla mente, grazie alla presenza di un oggetto particolare, verrà genericamente ricordato come *madeleine de Proust*. Dal sapore di quella *petite madeleine* inzuppata in una tazza di tè, invero, verranno fuori le oltre tremila pagine della *Recherche* proustiana relative al passato di Marcel – «tutta Combray e i suoi dintorni, tutto quello che vien prendendo forma e solidità, è sorto, città e giardini, dalla mia tazza di tè»<sup>3</sup> – così come, scrive Alfieri, «mi sono lasciata uscir di penna questa puerilità, come non inutile affatto a chi specula sul meccanismo delle nostre idee, e sull'affinità dei pensieri colle sensazioni»<sup>4</sup>. Queste particolari affinità tra i sensi e la memoria, che Proust renderà note come *intermittences du cœur*, come aveva già notato Benedetto Croce e, successivamente, Giacomo Debenedetti, le aveva già provate e descritte Alfieri all'interno di un'opera di più di cent'anni precedente.

I casi di Proust e Alfieri sono esemplari per comprendere appieno la potenza degli oggetti nella letteratura. Un oggetto, anche di poco pregio o privo di alcun valore estetico come una scarpa o un dolcetto, può aprire mondi lontani, dimenticati, ma ancor vivi in qualche angolo nascosto della memoria e che possono rinascere da un'istintiva associazione di sensazioni, da una semplice percezione. Oltre che fungere da perno narrativo e, di conseguenza, far sì che un racconto si avvii, un oggetto ha la capacità di scandire il ritmo della narrazione, di dettarne la tabella di marcia. A tal proposito, Italo Calvino scrive che «in una narrazione un oggetto è sempre un

---

<sup>1</sup> V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, ed. critica a cura di L. Fassò, 2 voll., Casa d'Alfieri, Asti 1951, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. I. La strada di Swann*, trad. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1978, p. 52.

<sup>4</sup> V. ALFIERI, *Vita cit.*, p. 12.

oggetto magico»<sup>5</sup> in quanto è dotato del potere di ritmare le vicende narrate e fornire la rapidità necessaria. La seconda delle sue *Lezioni americane*, infatti, Calvino la dedica proprio al tema della rapidità e, a titolo di esempio, riporta la leggenda dell'anello di Carlo Magno secondo la versione di Barbey d'Aurevilly, in cui l'incantesimo dell'anello fa sì che il sovrano si innamori di chi arriva a possederlo – una giovane fanciulla tedesca o l'arcivescovo Turpino – o del luogo in cui esso si trova – sotto la lingua del cadavere imbalsamato della fanciulla o sul fondo del lago di Costanza. L'anello magico, in altre parole, tesse i fili della leggenda e il lettore segue gli innamoramenti di Carlo Magno, su cui si basa il racconto, attraverso i vari spostamenti dell'anello magico. Secondo l'interpretazione di Calvino:

Il vero protagonista del racconto è, comunque, l'anello magico: perché sono i movimenti dell'anello che determinano quelli dei personaggi; e perché è l'anello che stabilisce i rapporti tra loro. Attorno all'oggetto magico si forma come un campo di forze che è il campo del racconto. Possiamo dire che l'oggetto magico è un segno riconoscibile che rende esplicito il collegamento tra persone o tra avvenimenti: una funzione narrativa [...] Diremmo che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili<sup>6</sup>.

Secondo Calvino, però, non sono tanto la trama e gli avvenimenti poco convenzionali – dall'infatuazione di un vecchio per una giovane alla necrofilia all'attrazione omosessuale nei confronti di un arcivescovo – ad affascinare e rendere così intrigante il racconto, quanto il ritmo e l'economia di dettagli che lo scrittore francese fornisce alla storia. La rapidità con cui vengono descritti i fatti fa sì che ciò che è stato taciuto dall'autore venga lasciato alla fantasia di chi legge e che tutti i particolari che non sono stati forniti permettano un'attività immaginifica senza eguali, tanto è vero che le versioni della medesima leggenda riportate da Petrarca, Sebastiano Erizzo, Giuseppe Betussi e da tutte le tradizioni medievali tedesche non possiedono la stessa potenza della versione di Barbey d'Aurevilly poiché quest'ultimo organizza il racconto in maniera tale da poterne percepire una melodia e, pertanto, scrive Calvino, come «nelle poesie e nelle canzoni le rime scandiscono il ritmo, così nelle narrazioni in prosa ci sono avvenimenti che rimano tra loro. La leggenda di Carlomagno ha un'efficacia narrativa perché è una successione d'avvenimenti che si rispondono come rime in una poesia»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 658.

<sup>6</sup> Ivi, p. 657-58.

<sup>7</sup> Ivi, p. 660.

Allo stesso modo, l'autore sottolinea come questo legame narrativo sia una presenza costante nella storia della letteratura e annovera tra gli esempi l'«interminabile serie di scambi di spade, scudi, elmi, cavalli, ognuno dotato di proprietà caratteristiche, cosicché l'intreccio potrebbe essere descritto attraverso i cambiamenti di proprietà di un certo numero d'oggetti dotati di certi poteri, che determinano le relazioni tra un certo numero di personaggi»<sup>8</sup> nell'*Orlando furioso* dell'Ariosto, l'elmo di Mambrino nel *Don Chisciotte* di Cervantes, gli oggetti recuperati dal naufragio nel *Robinson Crusoe* di Defoe. Questa lista potrebbe essere ampliata e altri innumerevoli esempi saltano subito agli occhi. Per citare un caso emblematico, si pensi ancora una volta a un gioiello ma, questa volta, in uno dei romanzi più importanti del Novecento italiano, *Menzogna e Sortilegio* di Elsa Morante, in cui un anello d'oro con incastonate due pietre di eguale grandezza, un diamante e un rubino, passa di mano in mano ai personaggi, si carica per ognuno di un particolare significato simbolico e si sobbarca il peso di tutta l'epopea narrata dalla Morante.

Questo procedimento messo in evidenza dal Calvino-critico delle *Lezioni americane* è stato attuato, qualche anno prima, dal Calvino-narratore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In questo romanzo, l'oggetto magico che permette lo svolgimento dei fatti o, per meglio dire, che non concede che la narrazione giunga a compimento, è il libro stesso. Il libro-oggetto, il libro nella sua materialità, funge da cimelio e scandisce la narrazione in quanto sono le sue continue interruzioni, a causa di diverse contingenze esterne – spesso si tratta di errori editoriali o tipografici – che danno inizio alla sfrenata ricerca del protagonista, il Lettore, che fremente di concludere la propria attività di lettura e, perciò, «per dieci volte comincia a leggere un libro che per vicissitudini estranee alla sua volontà non riesce a finire»<sup>9</sup>. Il Lettore passa, dunque, da una storia all'altra, si lega a una vicenda ma è sempre costretto a interromperla, si confronta con la Lettrice, Ludmilla, si impelaga in situazioni che spera lo mettano nella condizione di terminare la propria lettura, ma ogni sforzo è vano poiché non riesce ad andare oltre le prime pagine dei vari romanzi che comincia a leggere.

Calvino stesso, in quella che avrebbe dovuto essere la conferenza iniziale delle *Lezioni americane*, sul cominciare e sul finire dei romanzi, salvo poi essere scartata e sostituita con il tema della leggerezza, scrive che è vittima di un'ansia derivante dalla scrittura degli incipit e degli explicit:

Comunque, inizio e finale, anche se possiamo considerarli simmetrici su un piano teorico, non lo sono sul piano estetico. La storia della letteratura è ricca d'incipit memorabili, mentre i finali che presentino una vera originalità come forma e come

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 658.

<sup>9</sup> I. CALVINO, *Il libro, i libri*, in Id., *Saggi 1945-1985* cit., pp. 1856-57.

significato sono più rari, o almeno non si presentano alla memoria così facilmente. Questo è particolarmente vero per i romanzi: è come [se] nel momento dell'attacco il romanzo sentisse il bisogno di manifestare tutta la sua energia. L'inizio di un romanzo è l'ingresso in un mondo diverso, con caratteristiche fisiche, percettive, logiche tutte sue<sup>10</sup>.

Partendo da questo assunto, Calvino ha pensato di scrivere un romanzo composto da tanti incipit di romanzo e ne è venuto fuori *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, costruito su una struttura piuttosto complessa, tant'è che in molti si sono cimentati in definizioni particolari come, ad esempio, quelle di iper-romanzo e di metaromanzo, di letteratura potenziale e di letteratura combinatoria. Dunque, non addentrandoci nel decretare una definizione finale di questa opera, ci limitiamo a evidenziarne dei tratti che possano essere d'ausilio al fine di comprendere come l'oggetto magico, in questo caso il libro stesso, guidi il romanzo, ne definisca la struttura e, soprattutto, ne detti quel ritmo che, secondo Calvino, è necessario nella prosa così come nella poesia.

È patente, in primo luogo, che ciascuno dei vari incipit, che non possiedono nessuna soluzione di continuità e potrebbero essere dei racconti l'uno indipendente dall'altro, è introdotto dalle vicissitudini che conducono il protagonista a iniziare la lettura. Appena abbandona la dimensione reale, il Lettore si addentra in un racconto e ha inizio un nuovo capitolo del libro, che si interromperà a sua volta per via di qualche causa esterna e, successivamente, ci porterà nuovamente alle peripezie del protagonista e così via, in un meccanismo circolare fino a quando, nell'ultimo capitolo, Calvino premierà gli sforzi dei due Lettori dichiarandoli marito e moglie in nome della lettura.

La dimensione nella quale si muovono i due, potremmo dire, è pressoché analoga, quantunque la faccenda sia qui molto più approfondita e complessa, alle cornici del *Decameron* di Boccaccio<sup>11</sup>, in cui vediamo agire le sette nobildonne e i tre giovani

---

<sup>10</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi 1945-1985* cit., pp. 749-50.

<sup>11</sup> A proposito del *Decameron* di Boccaccio, Calvino rifletterà relativamente alla struttura del libro e al meccanismo tra cornice e racconto in varie occasioni. In particolare, si veda I. CALVINO, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi 1945-1985*, p. 744: «Una indistinta vaghezza avvolge la cornice del *Decameron*: la scrittura del Boccaccio, così precisa nelle novelle, qui lascia tutto nell'indeterminato, i paesaggi sono dolcemente convenzionali, i personaggi dei dieci narratori non sono caratterizzati, nulla turba le loro giornate, non sappiamo nulla dei rapporti che li legano, non sappiamo di quali delle sette donne sono innamorati i tre uomini. Questa differenza di trattamento letterario sottolinea la differenza tra cornice e racconto. La cornice come la scena del teatro classico deve restare generica, immagine dello spazio ideale in cui prendono corpo le storie. Come si collegano alla cornice e tra loro le novelle del *Decameron*? Di solito il tessuto connettivo è morale: ogni narratore, prendendo la parola, si riattacca alla novella del narratore precedente con un breve commento morale che richiede un'ulteriore esemplificazione, e introduce il nuovo racconto; in alcuni casi il legame è semplicemente

della brigata fiorentina. Com'è noto, le vicende dei protagonisti vengono interrotte nel momento in cui uno di essi comincia a raccontare una novella. Con le parole dello stesso Calvino:

Spesso nella letteratura scritta, questa molteplicità infinita delle storie tramandate di bocca in bocca è resa attraverso una cornice, una storia in cui s'inseriscono le altre storie. Boccaccio fa incontrare una lieta brigata di giovani d'ambo i sessi in una villa fiorentina per sfuggire alla peste che devasta la città; e là ognuno racconta a turno una novella al giorno per dieci giorni. Gli sviluppi di questo modello caratterizzano l'evoluzione dell'arte di narrare nelle letterature dell'Occidente. Negli ultimi miei libri, questo modello tradizionale si è trasformato nell'invenzione di meccanismi generatori di storie che ho sentito il bisogno d'elaborare in disegni sempre più complicati, ramificati, sfaccettati, avvicinandomi a un'idea di iper-romanzo o romanzo elevato all'ennesima potenza. L'impresa di cercare di scrivere romanzi «apocrifi», cioè che immagino siano scritti da un autore che non sono io e che non esiste, l'ho portata fino in fondo nel mio libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore*<sup>12</sup>.

Calvino, come Boccaccio, scorge nel protagonista un escamotage che gli permette di cominciare o finire la narrazione e, proprio per questa ragione, si serve di un oggetto magico – il libro stesso – che funga da motore e faccia funzionare in maniera efficiente la macchina narrativa, con dinamismo e rapidità. D'altro canto, non è il primo caso in cui Calvino ricorre all'ausilio, per i suoi vertiginosi giochi narrativi, del romanzo nel romanzo e della cornice, dato che aveva già adottato quest'ultimo espediente letterario sette anni prima nelle *Città invisibili*, sebbene qui gli oggetti che Calvino elenca siano fissi, privi di dinamismo, immobilizzanti tanto che «raramente un evento straordinario viene a rompere la statica relazione fra oggetti immobili, e se ciò accade interviene subito qualcosa che lo fissa e raggela. [...] Per tutto il libro è tenacemente perseguito questo raggelamento degli eventi in oggetti»<sup>13</sup>.

Recensendo *Se una notte d'inverno un narratore*, Giovanni Raboni fa notare che una trovata particolare investe il protagonista, «ma che tipo di protagonista? In realtà lo scrittore, che con la scusa di descrivere le azioni gliene impone, gliene prescrive, lo usa come una semplice sporgenza, come un appiglio intorno al quale avvolgere e svolgere, lanciare e recuperare il filo della narrazione»<sup>14</sup> mentre il libro-

un'associazione d'idee: un dettaglio dell'ultima novella, un oggetto, una situazione risveglia nel narratore seguente il ricordo d'un'altra storia».

<sup>12</sup> I. CALVINO, *Il libro, i libri*, in ID., *Saggi 1945-1985* cit., p. 1856.

<sup>13</sup> P.V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* (Calvino, "Le città invisibili"), in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 444-45.

<sup>14</sup> G. RABONI, *Calvino racconta al lettore un romanzo di tutti i romanzi*, in "Tuttolibri" ("La Stampa"), V, 25, 30 giugno 1979, p. 9.

oggetto s'intreccia, s'interrompe, viene ricercato, perduto, sospeso, ma allo stesso tempo domina i meccanismi dell'opera e permette che essa esista grazie all'incantesimo di Italo Calvino.