LUCIA RE

CALVINO E IL CINEMA:
LA VOCE, LO SGUARDO, LA DISTANZA.

Uno degli scritti più suggestivi e relativamente meno noti di Calvino si intitola "Il silenzio e la città." Apparve nel volume di Giovanni Fanelli intitolato *Firenze perduta: L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*, edito da Franco Maria Ricci nel 1982. Devo la scoperta di questo testo al traduttore di Calvino, William Weaver, che lo lesse ad alta voce durante un convegno su Calvino al quale partecipammo insieme qualche anno fa all'Università della California a Davis. Ascoltandolo lo trovai stranamente commovente. Leggendolo poi accanto alle riproduzioni dei quadri di Borbottoni (un artista di cui non avevo mai sentito parlare prima), mi colpì il contrasto tra le immagini estremamente statiche (benché suggestive e delicatamente poetiche), e il senso di movimento, o meglio di visione in movimento, che scaturiva dal testo di Calvino. Il testo inizia così: "Il silenzio entrò nella città di primo pomeriggio. S'infilò per le porte turrette e merlate, occupò le logge arcate per arcata, s'incanalò per le strade a ridosso delle mura, s'addossò agli spalti, ricolmò gli scannafossi".¹ E' come se Calvino avesse letteralmente animato il silenzio del pittore, dando vita alle immagini e mettendole in movimento, pur mantenendo allo stesso tempo il senso di una mancanza assoluta di voci e di suoni. Leggendo il testo si ha l'impressione di guardare un breve film muto surrealista.

La passione di Calvino per le arti visive è ben nota. Nelle sue opere letterarie viene sempre privilegiato lo sguardo, l'atto di vedere, guardare, osservare, e la fenomenologia della visione in tutti i suoi aspetti. Ciò lo rende forse il più "visivo" di tutti gli scrittori italiani contemporanei. Lo stesso Calvino, nella lezione per l'università di Harvard sulla "Visibilità" che divenne poi uno dei *Six Memos for the Next Millennium* (noti nella versione italiana come *Lezioni americane*), fa notare che all'origine di ognuno dei suoi racconti c'è un'immagine visiva: un uomo tagliato a metà, un ragazzo che si arrampica su un albero, un'armatura vuota che si muove e parla. Ma l'ossessione visiva di Calvino non si limita alle immagini iniziali: anche l'organizzazione della narrazione, le simmetrie che la caratterizzano e perfino il suo svolgersi concettuale tendono ad essere ordinati visivamente (basti pen-

sare a *Il castello dei destini incrociati* o a *Le città invisibili*), come se le storie di Calvino fossero destinate prima di tutto a essere viste, visualizzate anziché “lette,” ascoltate e afferrate o comprese in altro modo. *Le cosmiche* e *Palomar* offrono esempi illuminanti di questa tecnica di narrare per immagini. La tecnica visiva di Calvino è basata sulla manipolazione della distanza. Tutti ricordano il modo spassionato e vagamente comico con cui il signor Palomar guarda il seno nudo della bagnante da una prospettiva estremamente ravvicinata, come se i suoi occhi, simili a una cinepresa, fossero in grado di effettuare un potente movimento di zoom. Come ha osservato Antonio Costa, la scansione narrativa di Calvino e le sue tecniche di inquadratura appaiono spesso spiccatamente cinematiche.² Il modo di guardare di Calvino è in effetti per molti versi analogo a quello del cinema, specialmente il cinema hollywoodiano degli anni '30 di cui Calvino si nutriva giornalmente da ragazzo a San Remo prima della seconda guerra mondiale. Calvino usciva di casa nel pomeriggio e (all'insaputa dei genitori) andava al cinema, a vedere due, a volte tre film quasi tutti i giorni. Secondo quanto Calvino ci racconta nel suo saggio del 1971, “Autobiografia di uno spettatore”, andare al cinema aveva il gusto di un piacere proibito.³ C'è da pensare che il cinema abbia contribuito in modo determinante a formare l'immaginazione di Calvino, forse più dei libri letti o degli amati fumetti del *Corriere dei piccoli*. Perciò non sorprende che il primo testo in assoluto pubblicato da Calvino sia stato probabilmente un pezzo sul cinema intitolato “Scene e schermi” siglato “I. c.” e apparso sul *Giornale di Imperia* il 7 luglio 1941,⁴ e che *Le città invisibili* fosse stato concepito inizialmente da Calvino come sceneggiatura per un film (che non fu mai realizzato).⁵

Al cinema Calvino vedeva tutto, compresi i film fascisti di quel periodo, ma i film che lasciarono le tracce più profonde, diventando per lui sinonimi del cinema stesso, furono i film hollywoodiani con le grandi stelle come Spencer Tracy, Clark Gable, Gary Cooper, William Powell e soprattutto gli indimenticabili corpi e visi di Jean Harlow, Marlene Dietrich, Barbara Stanwick e Jean Crawford. Dico “corpi e visi” perché naturalmente questi film erano doppiati in italiano. Calvino ha delle cose interessanti da dire nella sua “Autobiografia di uno spettatore” sugli effetti perturbanti del doppiaggio. Le voci italiane gli sembravano completamente e fastidiosamente estranee alle immagini sullo schermo, e come spettatore egli tendeva ad ignorarle facendo finta di non sentirle (in parte perché sapeva che il dialogo originale veniva spesso contraffatto dalla censura). Il fascino del cinema per Calvino aveva poco a che vedere con la voce e con le parole: era soprattutto un fascino visivo e in un certo senso il cinema per lui rimase per sem-

pre muto, un'esperienza essenzialmente di sguardi. La storia la si coglieva attraverso le immagini che si muovevano proiettate sullo schermo; della voce e del dialogo si poteva anche fare a meno. Le immagini in bianco e nero dei corpi e visi delle stelle di Hollywood, soprattutto le donne, erano in un certo senso anch'esse incorporee e astratte, puri segni sulla superficie dello schermo: "Anche la più carnale delle americane di allora, la biondo-platino Jean Harlow, era resa irreale dal biancore abbagliante della pelle. Nel bianco-e-nero la forza del bianco operava una trasfigurazione dei visi femminili, delle gambe, delle spalle e scollature, faceva di Marlene Dietrich non l'oggetto immediato del desiderio ma il desiderio stesso come essenza extra-terrestre"(p. 34). Attraverso la rimozione calviniana della voce, la normale distanza dello spettatore dallo schermo risulta perciò raddoppiata, moltiplicata al punto da far sembrare che le immagini emanino da corpi celesti e che il desiderio sia una sostanza purificata ed ineffabile.⁶

I primi film che Calvino vide da bambino erano film muti. Erano per la maggior parte film educativi attentamente selezionati dai genitori, che avevano un proiettore in casa. La madre di Calvino permetteva che si vedessero alcune comiche di Harold Lloyd e di Charlie Chaplin, ma al secondo preferiva il primo, perché a suo dire Charlot era troppo maleducato.⁷ In un'intervista del 1981 con Lietta Tornabuoni, Calvino ricorda di essere andato al cinema a vedere per la prima volta due film "parlati" accompagnato da sua madre. Si trattava di due pseudo-documentari, *Africa parla* e *Trader Horn*. Contenevano scene di violenza e di tortura "inflitta dai selvaggi agli esploratori" e la madre di Calvino, giudicando i film "nocivi al sistema nervoso", si alzò e portò via Calvino prima della fine.⁸ La prima esperienza calviniana del "parlato" cinematografico avvenne quindi sotto il segno del "primitivo," della violenza, e della proibizione materna. Il senso di disagio che Calvino sentì sempre nei confronti della parola e della voce è ben noto. A volte Calvino si trovava letteralmente a balbettare come un bambino in cerca delle parole da dire, mentre invece amava molto disegnare, scarabocchiare, fare diagrammi e schizzi (era un grande ammiratore di Saul Steinberg), e naturalmente scrivere. La parola orale, detta a voce alta, era invece addirittura repellente per Calvino. In un colloquio del 1973 con Ferdinando Camon (condotto per la maggior parte attraverso uno scambio epistolare), Calvino si esprime in termini espliciti e (per lui di solito così riservato) stranamente "forti" in proposito: "Ho sempre avuto un certo disgusto per la parola parlata . . . un disgusto fondamentale per la parola, per questa cosa che esce dalla bocca, informe, molle molle".⁹ E' interessante notare come per Calvino la parola parlata sia intimamente connessa con il corpo,

con la bocca e la lingua, e quindi con l'oralità in senso fisico che risale all'esperienza "primitiva" del poppante, e a quello che Freud chiama il piacere della "fase orale." Tale piacere secondo Freud diviene successivamente, nel distanziamento obbligatorio del bambino dal corpo materno (messo in vigore dalla madre stessa), oggetto di proibizione e censura e quindi di "disgusto."¹⁰ Il piacere orale viene distanziato, rimosso, e spostato su altri oggetti. Per quanto disgustosa, la voce sembra quindi mantenere per Calvino un aspetto perturbante. Per dare piacere, un film per Calvino deve comunque essere muto, o essere "reso" muto (il doppiaggio fascista serviva a legittimare questo desiderio di silenzio). Il cinema, che nella sua purezza originaria era in effetti muto, è una forma di spettacolo che (contrariamente al teatro, che non può fare a meno della voce) comunica essenzialmente per immagini. Nel prediligere nel cinema il silenzio, e la purezza visiva delle immagini, Calvino si avvicina a Pirandello (che in un famoso saggio deprecò l'invenzione del parlato) e a registi come Bergman, Antonioni e Bresson.

La qualità perturbante della voce e del parlato per Calvino, e il suo desiderio di non sentirli o di distanziarli, può avere anche una spiegazione politica. Come la letteratura americana, anche il cinema americano negli anni '30 rappresentava una dimensione quasi mitica di alterità, di apertura e di libertà per chi viveva nella realtà autarchica e soffocante dell'Italia fascista. Quelle voci italiane che doppiavano gli attori americani (cambiandone le parole secondo criteri dettati dal regime) rappresentavano quasi una fascistizzazione e quindi una corruzione del cinema americano. Anche i grandi film francesi degli anni '30 per Calvino erano associabili con il cinema americano in quanto "altri" rispetto al fascismo, e permettevano di fantasticare di una vita e un mondo diversi. Dei film italiani visti in quel periodo Calvino dice solo (nell' "Autobiografia di uno spettatore") che non valeva la pena di ricordarli. Tuttavia, in un brano suggestivo dello stesso saggio, Calvino ricorda come proprio quelle voci italiane, false e presumibilmente odiose, quando le udiva emergere dalle sale cinematografiche davanti a cui passava passeggiando di pomeriggio, lo attraessero come un canto delle sirene, invitandolo a entrare e ad abbandonarsi alla seduzione del cinema.

Quando andava di nascosto al cinema nel pomeriggio a San Remo, Calvino di solito si trovava solo nella sala buia, e metteva le gambe a cavalcioni della poltrona davanti alla sua. Tutti i suoi amici erano fuori a giocare a pallone o a fare su e giù per il corso nel rituale della passeggiata e del corteggiamento adolescenziale, fatto di occhiate e chiacchiere. Calvino preferiva il buio accogliente e la solitudine della sala cinematografica, e l'erotismo dello spettatore. Quest'erotismo dello spettatore venne a costituire

un aspetto primario della sensibilità di Calvino scrittore, contribuendo a dare forma e a controllare l'intera sua produzione letteraria e critica. La distanza necessaria di cui Calvino parla così spesso, e che è stata ripetutamente interpretata dai critici come sintomo del suo intellettualismo, della sua presunta freddezza e mancanza di passione, di un suo scontroso Cartesianesimo, è soprattutto da vedere invece come la distanza che separa lo spettatore dalle immagini sul grande schermo e che, non importa quanto le immagini possano apparire vicine attraverso lo zoom o i primi piani più estremi, non può mai essere colmata o chiusa. Essa deve essere sempre fermamente mantenuta perché sia possibile la visione. Il piacere dello spettatore dipende da questa distanza erotico-conoscitiva; la fermezza, la fissità, il rigore e la *consistency* della distanza – qualità inerenti alla scrittura di Calvino – ne sono componenti essenziali e funzionali.

La scrittura di Calvino duplica questo meccanismo spettatoriale cinematografico fedelmente, come in uno specchio: non solo la realtà è ritratta come uno spettacolo visto e visibile a distanza, ma la mancanza o eliminazione della distanza vengono rappresentati come offuscamento e dissoluzione della realtà stessa (e a volte come punto d'entrata in un'altra realtà, dove però si deve rapidamente ristabilire una qualche distanza prospettica).¹¹ La tecnica narrativa classica del punto di vista, in Calvino viene esaltata e raffinata in senso cinematografico. C'è sempre "colui che vede," uno scrutatore, uno spettatore di cui seguiamo lo sguardo nel (rin)tracciare il senso di una storia. Leggere Calvino è sempre come vedere un film: uno non può mai dimenticare che sta *guardando* (anche se sta leggendo), né Calvino vuole che lo dimentichiamo. Calvino aveva orrore delle narrative del flusso della coscienza, e soprattutto odiava lo stile della "école du regard", dove la distanza (e la differenza) tra soggetto e oggetto, colui che guarda e ciò che viene guardato, sono ambigui e confusi.

Stephen Heath ha persuasivamente mostrato che la distanza strutturale inerente alla fenomenologia spettatoriale del cinema è legata alla scopofilia, e quindi alla paura della castrazione (cfr. "Difference", 51-112). Nel caso di Calvino questo meccanismo è ulteriormente complicato dalla femminizzazione e rimozione della voce: benché il canto delle sirene quando emerge dalla sala cinematografica sia infinitamente seducente, le sirene rappresentano pur sempre un pericolo mortale e devono essere messe a tacere e allontanate. L'immaginazione di Calvino e il suo modo di essere e scrivere da spettatore sembrano quindi essere radicati nell'economia voyeuristica del cinema narrativo di tipo hollywoodiano e nel principio del piacere visivo dello schermo (basato sulla logica della scopofilia) identificati da alcune

teoriche femministe del cinema, e soprattutto da Laura Mulvey (Vedi “Visual Pleasure and Narrative Cinema” e “Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema” in *Visual and Other Pleasures*). Voyeuristica, ma anche narcisistica e feticistica, poiché queste tre dimensioni sono sempre congiunte. Narciso che si innamora dell’immagine riflessa su cui proietta il proprio desiderio è un mito archetipo del cinema, e la morte a cui Narciso va incontro per non aver mantenuto la distanza necessaria dall’immagine feticizzata conferma l’ineluttabile logica della fenomenologia spettatoriale. Come quella di Calvino, la fissazione di Narciso per e nell’immagine riduce a silenzio la voce femminile. Ipnotizzato dall’immagine di se stesso, Narciso diventa sordo alla voce di Eco come Calvino lo è a quella delle sirene una volta che è seduto nel cinema e guarda lo schermo ignorando il parlato. Come la ninfa Eco, che si dice fosse capace soltanto di ripetere, deformandole, le parole altrui, le voci dei doppiatori nel saggio autobiografico di Calvino tradiscono l’originale e non devono essere ascoltate. All’origine del sospetto, della paura e persino dell’odio di Calvino per la parola parlata (tradizionalmente associata alla ingannevole seduzione femminile), è la paura del tradimento e dell’incoato e primitivo. La mollezza e mancanza di forma della parola (“informe, molle molle”) ne fanno in effetti una sineddoche della femminilità. Solo la parola scritta e le immagini che essa costruisce e mette in moto sono dure, affidabili, e precise.

Il narcisismo di Calvino permea tutti i suoi testi creativi e critici anche quando (ed è quasi sempre) egli rifiuta di parlare di sé, di dire “io”, rifiuta cioè la dimensione autobiografica e introspettiva. Ciò che egli ci dà è però in effetti sempre un riflesso abbagliante e affascinante di se stesso e del suo immaginario come proiettato su un grande schermo o in uno specchio. In questo senso il titolo del saggio “Autobiografia di uno spettatore” (che avrebbe dovuto essere un saggio su Fellini, ma che di Fellini dice molto poco) è ridondante. Autobiografia e condizione di spettatore sono la stessa cosa per Calvino. Come lettori di Calvino ci troviamo sempre quindi nella posizione di voyeurs: guardiamo “Calvino” che guarda un’immagine riflessa di sé. Dico “noi” ma per una donna si tratta pur sempre di una posizione piuttosto difficile da assumere: una lettrice di Calvino è sempre in qualche modo fuori posto, o meglio “spiazzata” dal lettore ideale di Calvino, il quale (con la parziale eccezione di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, in cui con palese sforzo Calvino cerca di creare un ruolo e uno spazio anche per una lettrice), è sempre implicitamente di sesso maschile.

La sala cinematografica è il luogo primario per un rito di iniziazione – l’iniziazione alla condizione di spettatore – in cui si pongono le basi per un’e-

laborazione mitica, quella dello spettatore voyeurista-narcisista, con la sua distanza necessaria dallo schermo. Nessuno ha descritto questo tipo di distanza meglio di Roland Barthes in "En sortant du cinéma", un saggio sulla propria esperienza di *cinéphile* scritto solo quattro anni dopo "L'autobiografia di uno spettatore" di Calvino. Secondo Barthes, una volta che il senso della "obbligatoria" distanza critica e ideologica dal film che si sta guardando viene messo tra parentesi, si può cominciare ad avere del cinema un'esperienza diversa di "doppia seduzione" che eccede e sorpassa il film, e che ha a che vedere con la situazione, la condizione stessa dello spettatore in quanto tale, seduto nel buio del cinematografo. Il primo aspetto di questa seduzione deriva dal fascino dello schermo, dove il corpo narcisistico s'immagina riflesso e si perde. L'altro è la feticizzazione non dell'immagine sullo schermo ma di ciò che lo circonda e lo distanzia – l'oscurità, il fascio di luce del proiettore, l'insegna luminosa che indica l'uscita. "Ciò di cui mi servo per prendere le distanze rispetto all'immagine, ecco, in fin dei conti, ciò che mi affascina: sono ipnotizzato da una distanza e questa distanza non è critica (intellettuale); è, se così si può dire, una distanza amorosa".¹² Secondo la fenomenologia dello spettatore cinematografico di Barthes, lo spettatore nella sala cinematografica non regredisce a una condizione rassicurante di oscurità intrauterina che gli permette di vivere indisturbato le proprie fantasie. Al contrario, egli deriva piacere dalla distanza stessa che lo separa dalle immagini sullo schermo, e dalla coscienza di essere in un cinematografo. La poetica della distanza cinematografica di Calvino vive dello stesso erotismo. Invece di essere il sintomo di una lontananza puramente intellettuale e critica (la fredda razionalità che tanti critici gli rimproverano), la distanza di Calvino è come quella di Barthes, una distanza amorosa.

Non bisogna credere però che Calvino amasse tutto il cinema. E' vero invece che egli amò molto "andare al cinema", l'esperienza del cinema. Calvino mantenne sempre un rapporto dilettantesco e amatoriale con il cinema, scrivendo occasionalmente recensioni e persino alcuni trattamenti e abbozzi di sceneggiature. Contrariamente a molti altri scrittori suoi contemporanei non entrò però mai professionalmente nel mondo del cinema. Questa condizione amatoriale fu proprio quella che gli permise di continuare ad amare il cinema: anche in questo sentì che era necessario mantenere una distanza, la distanza necessaria a nutrire il desiderio. Ciononostante, Calvino aveva delle preferenze e dei gusti precisi in materia di cinema. Abbiamo già visto che cosa pensava dei film usciti durante l'era fascista. Benché il suo fosse uno sguardo cinematografico e la sua narrativa esplo-

rasse strategie analoghe a quelle cinematografiche, Calvino non ebbe una relazione facile col mondo del cinema dopo la seconda guerra mondiale, e con il tipo di spettatore “costruito” e sfruttato da tale cinema. Un articolo pubblicato su *Cinema Nuovo* (II, 10, 1 maggio 1953), intitolato “Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa” è particolarmente rivelatore. Calvino fa riferimento all’esperienza “di massa” che andare al cinema era diventato in quegli anni: andare al cinema voleva dire “sedersi in mezzo a una platea di gente che sbuffa, ansima, sghignazza, succhia caramelle, ti disturba, entra, esce, magari legge le didascalie forte come al tempo del muto; il cinema è questa gente, più una storia che succede sullo schermo”.¹³ Per quanto Calvino desideri sembrare interessato a questo tipo di esperienza di massa e ai film che la costruiscono e la sfruttano (come quelli di Steno e Monicelli e quelli di Luigi Zampa a cui fa riferimento l’articolo) è chiaro che il modello spettatoriale di Calvino è molto diverso ed è essenzialmente ancora quello delle sue prime esperienze a San Remo nel cinema vuoto in cui lui stava solo a “leggere” le immagini sullo schermo: “Forse sto invecchiando: vedo i film con lo stesso atteggiamento con cui leggo i manoscritti del mio ufficio in casa editrice. A pensarci è una cosa terribile: *come uno che se ne sta solo e legge*”(ibid., p. 1889). Il cinema per Calvino è sempre stato, come la letteratura, un oggetto (per quanto amoroso e visivo), di *lettura*, e quindi un’esperienza essenzialmente solitaria e silenziosa. Il fatto che molti dei registi e sceneggiatori neorealisti fossero suoi amici, gente con cui parlava e andava spesso in trattoria, gli rendeva difficile guardare e amare i loro film. Il senso di meraviglia e di distanza amorosa non c’erano più, minati dalla familiarità.¹⁴

Contrariamente a molti scrittori italiani della sua generazione per cui la narrativa neorealista e il cinema andavano naturalmente insieme, e che si muovevano con agio dall’una all’altro, Calvino scrisse un solo trattamento cinematografico di impianto neorealista (mai realizzato) ed era un critico cinematografico reticente e spesso annoiato (uno dei suoi articoli scritti dal festival di Venezia si intitola “La noia a Venezia”). Pochissimi dei suoi testi sono stati adattati per il grande schermo, e con risultati che lasciano spesso a desiderare.¹⁵ Il cinema per Calvino rimase essenzialmente il cinema narrativo di Hollywood degli anni ‘30 che vide da adolescente e da giovane prima della guerra. Calvino apprezzava anche a quell’epoca il cinema francese e Jean Gabin era un suo idolo. Quasi tutto quello che venne dopo, dal neorealismo alla *nouvelle vague* gli sembrò (con l’eccezione dei Western all’italiana di Sergio Leone, e di alcuni film di Nanni Moretti e di pochi altri) vuoto e insignificante. Particolarmente sgradito gli fu *A bout de souffle* di Godard.

Quando alla fine degli anni '60 e negli anni '70 a Parigi Calvino ricominciò ad andare al cinema quasi tutti i giorni, fu per vedere finalmente i film hollywoodiani degli anni '20 e '30 in versione originale e, soprattutto, per ricordare e rivivere da lontano l'esperienza di spettatore della sua adolescenza. "Distanza" è di nuovo la parola chiave. Secondo quanto Calvino ci dice in "Autobiografia di uno spettatore", i film di Hollywood lo affascinarono in parte perché dispiegavano sullo schermo un mondo strano ed irreale di immagini in bianco e nero, corpi, visi, storie, situazioni e personaggi che non avrebbero potuto essere più lontani dalla sua vita giornaliera a San Remo. Il cinema hollywoodiano aveva rappresentato per Calvino il primo incontro con forme di straniamento e defamiliarizzazione, che, trasformate in nuove strategie narrative e rappresentative, sarebbero poi diventate caratteristiche della sua opera.¹⁶ Con la precisione maniacale che avrebbe poi caratterizzato il suo modo di scrivere, Calvino si impadronì del linguaggio del cinema hollywoodiano. Non solo imparò tutti i nomi degli attori e delle attrici, dei registi, dei produttori, e degli studios, ma si lasciò affascinare da quello che in effetti era il sistema semiotico astratto e convenzionale del cinema hollywoodiano, la codificazione rigorosa dei ruoli, dei generi, delle situazioni e delle connotazioni visive che, benché costituissero un sistema chiuso, permettevano infinite permutazioni.¹⁷ L'esperienza fondatrice dell'andare al cinema segnò quindi l'inizio della sua ossessione per le permutazioni semiotiche, un'ossessione che eventualmente lo portò a opere combinatorie come *Il castello dei destini incrociati* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. La rivisitazione dei film di Hollywood a Parigi contribuì a comprendere e a razionalizzare a posteriori la struttura combinatoria di quel cinema, ormai divenuto classico, che lo aveva così sedotto, e a attivare l'immaginazione semiotica del Calvino degli ultimi anni '60 e degli anni '70 e '80.

I musical di Fred Astaire e Ginger Rogers erano tra i preferiti di Calvino. Come disse nell'intervista del 1981 con Lietta Tornabuoni, egli trovava che fossero meccanismi perfetti e formalmente conchiusi di grande rigore e bellezza, mentre Fred Astaire era addirittura oggetto di adorazione da parte di Calvino: "le sue straordinarie doti di ballerino lo facevano appartenere a un mondo superumano, ma come personaggio umano aveva humor e grazia" (Pellizzari, cit., p. 131). Come danzatore Fred Astaire è un esempio di qualità sempre ammirate da Calvino (che Pavese aveva battezzato "scoiattolo della penna"): leggerezza, agilità, rapidità. L'incapacità di Calvino di creare un personaggio femminile di qualche profondità o interesse, e in fondo l'indifferenza di Calvino nei confronti del personaggio in generale e

in particolare degli aspetti psicosessuali e fisici del desiderio e dell'erotismo sono legati alla superficialità cronica del cinema hollywoodiano (rappresentata in modo emblematico seppure elegantissimo dai musicals di Fred Astaire e Ginger Rogers) e alla tendenza di quel cinema a sublimare e purificare la sessualità. Quando Hollywood dovette piegarsi ai requisiti "moralì" del codice Hays nel 1934, Fred Astaire non ebbe affatto bisogno di cambiare stile; la sua eleganza un po' asettica era già a prova di censore, e fu lui a promuovere e elevare Ginger Rogers (dal ruolo un po' troppo terrestre di Anytime Annie in *42nd Street*) a quello di sua eterna e eterea partner romantica. Come Calvino nota in "Autobiografia di uno spettatore", le donne erano dei fantasmi erotici extraterrestri nei film hollywoodiani, benché per ironia, intelligenza, risolutezza e competitività, le donne incarnate da Katherine Hepburn e soprattutto da Myrna Loy fossero perturbanti ed attraenti per il giovane Calvino, e divenissero una specie di ideale erotico che aveva il vantaggio di essere enormemente distante, rimosso in modo quasi assoluto dalla realtà delle donne in Italia in era fascista.¹⁸

UCLA

NOTE

¹ Il testo si trova ora in Calvino, *Romanzi e racconti*, 390-396.

² Cfr. "Il senso della vista", in *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, 21-35. Costa sostiene che *Palomar* in particolare è una ricapitolazione della storia delle tecniche cinematografiche a partire addirittura da antecedenti storici come la cronofotografia di Etienne-Jules Marey. Quest'ultima ossevazione è particolarmente interessante perché fa pensare a un possibile legame tra Calvino e il futurismo.

³ Il saggio fu pubblicato come prefazione al libro di Federico Fellini, *Quattro Film*, e si trova ora in *Romanzi e racconti*, 27-49.

⁴ Il pezzo, che è una recensione dei film *San Giovanni decollato* e *Alessandro, sei grande*, è stato attribuito a Calvino da Pietro Ferrua. Cfr. Mondello 28. Una bibliografia parziale di scritti di Calvino sul cinema si trova in Pellizzari, *L'avventura*, cit., 145-77.

⁵ La sceneggiatura, intitolata *Marco Polo* si può ora leggere nel terzo volume dei *Romanzi e Racconti* di Calvino, 509-586. Nel suggerire quanto di profondamente cinematografico ci sia nell'immaginario di Calvino, non intendo però suggerire che per lui la letteratura fosse meno importante. A questo proposito cfr. il mio "Calvino and the Value of Literature".

⁶ Sul tema della distanza nella storia del rapporto di Calvino col cinema, cfr. Michele Canosa, "La distanza" in Pellizzari, 49-67. Canosa traccia una cronaca delle variazioni del tema della distanza negli scritti di Calvino sul cinema ma ne trascura il ruolo strutturante nella poetica calviniana, e gli aspetti che hanno a che vedere con i rapporti di genere e la distanziamento del femminile.

⁷ Ciononostante o proprio per questo Calvino ebbe una grande ammirazione per Chaplin, come si può dedurre dalla sua recensione entusiastica di *Monsieur Verdoux*,

"Charlot e i finti tonti", pubblicata con il titolo "Charlot ha perso la pazienza" in *Partito e massa*, aprile 1948, 47, e ora in *Saggi*, vol. 2, 1879-1882. In un articolo pubblicato sull'*Unità* il 31 maggio 1953, Calvino paragona inoltre Chaplin a Picasso: "Chaplin e Picasso, i due più fantasiosi innamorati della vita che il nostro secolo conosca, ci insegnano la fiducia nella vittoria dell'intelligenza e della generosità umana" (*Saggi*, 2163).

⁸ L'intervista uscì su *La Stampa*, 23 agosto 1981, a p. 3, ed è riprodotta in Pellizzari, 123-134.

⁹ Il colloquio apparve in Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche* e poi in Calvino, *Saggi*, vol. 2, 2773-2796. La frase citata è a p. 2776.

¹⁰ Mi riferisco in particolare ai *Tre saggi sulla teoria della sessualità*, del 1905.

¹¹ In questo senso è da vedere per esempio il brano sulla "decostruzione" della scacchiera attraverso un ravvicinamento prospettico progressivo e un tuffo nella porosità della materia lignea in *Le città invisibili*.

¹² Il saggio di Barthes ("En sortant du cinéma") uscì su *Communications* e se ne ebbe una traduzione italiana qualche anno dopo.

¹³ L'articolo si trova ora riprodotto in *Saggi*, cit., 1888-1890.

¹⁴ Nello stesso articolo del 1953, "Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa," Calvino osserva: "io trovo che vedere i film ha perso molto del suo carattere meraviglioso, adesso che quelli che li fanno sono i nostri amici . . . e mi diverto di meno." Si veda anche l'intervista già citata del 1981 con Lietta Tornabuoni in Pellizzari, *L'avventura di uno spettatore*, 133, dove Calvino riconosce (pur con la sua usuale reticenza) l'impatto fondamentale della sue prime esperienze come spettatore: "I gusti dell'adolescenza sono stati spazzati via . . . Però, chissà: non so. Quando sono entrato a far parte del mondo della carta stampata, il cinema fatto da persone che potevo conoscere non mi faceva più tanta impressione. *Non c'era più il sentimento di distanza, di mistero mitico, di dilatazione dei confini del reale*" (corsivo mio).

¹⁵ Carlo di Carlo è autore di due film per la televisione, uno basato su *T con zero* e uno su "L'avventura di un lettore" da *Gli amori difficili*. C'è anche un adattamento televisivo del 1970 di *Marcovaldo* con la regia di Giuseppe Bennati. Altri tre racconti da *Gli amori difficili* sono stati trasformati in episodi di film: "L'avventura di due sposi" è diventato un episodio di *Boccaccio '70* di Monicelli (1961) e "L'avventura di un soldato" un episodio di *L'amore difficile* di Nino Manfredi (1962). Francesco Maselli ha fatto un film a 16mm per la televisione basato su "L'avventura di un fotografo" (1982). C'è anche un adattamento parzialmente animato di *Il cavaliere inesistente*, realizzato da Pino Zac nel 1969. Per una filmografia calviniana, cfr. Pellizzari, *L'avventura*, cit., 121-130. Nello stesso volume è da vedere l'esilarante e borgesiano articolo di Pellizzari, "Se una notte d'inverno un produttore", sui film che si sarebbe potuto trarre dai libri di Calvino. "Furto in una pasticceria" uno dei primissimi racconti di Calvino, è servito di ispirazione più o meno diretta a ben tre film molto belli: *Isoliti ignoti* di Mario Monicelli, *Crackers* di Louis Malle, e *Palookaville* di Alan Taylor.

¹⁶ Sulle tecniche di straniamento in Calvino, cfr. il mio *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*.

¹⁷ Nell'articolo già citato del 1953, "Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa," prima della nascita della semiotica in Italia, Calvino (che però aveva già letto Propp) discute i film hollywoodiano in termini che sono proto-semiotici: "Il mio cinema ideale . . . resta quello americano dell'anteguerra, col suo catalogo di divi-personaggi, di convenzioni-situazioni . . . quei film mi divertivo a vederli, e mi divertivo ancora di più a rifletterci sopra, a smontarli, a demolirli . . . anche quelli brutti erano interessanti e istruttivi. [Quel cinema] . . . aveva creato un suo linguaggio – e una sua retorica – autonomi."

¹⁸ I film hollywoodiani tuttavia facevano naturalmente parte, una parte fondamentale, dell'immaginario delle donne italiane sotto il fascismo.

OPERE CITATE

- AA.VV. *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*. A cura di Lorenzo Pellizzari. Bergamo: Lubrina Editore, 1990.
- Barthes, Roland. "En sortant du cinéma". *Communications* 23 (1975). Trad. italiana in AA.VV. *Leggere il cinema*. Milano: Mondadori, 1978.
- Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*. A cura di Mario Barengli e Bruno Falcetto. Mondadori: Milano, 1994.
- . "Charlot ha perso la pazienza". In *Id.Saggi*. A cura. di Mario Barengli. Milano: Mondadori 1995, vol. 2, 1879-1882.
- Camon, Ferdinando *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*. Milano: Garzanti, 1973.
- Federico Fellini. *Quattro Film*. Einaudi: Torino 1974.
- Heath, Stephen. "Difference". *Screen* 19, 3 (1978): 51-112.
- Mondello, Elisabetta. *Italo Calvino*, Edizioni Studio Tesi: Pordenone, 1990
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Re, Lucia. "Calvino and the Value of Literature". *MLN* 113 (1998): 121-137.
- . *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford: Stanford UP, 1990.