CHIARA DE CAPRIO

CHE TUTTO SIA DIMEZZATO E STRAZIATO. FIGURE DI ANALOGIA E STRATEGIE DESCRITTIVO-NARRATIVE NEL *VISCONTE DIMEZZATO*

1. Premessa

A Terralba, prima del ritorno del visconte Medardo, nessuno sa che *ora* le sue due metà hanno esistenza autonoma: «da tempo era giunta la notizia» – racconta il nipote del Visconte – di «gravi ferite che egli aveva ricevute dai turchi» (VD: 377);[1] ma nessuno immagina che Medardo non solo tornerà dimezzato, ma che, per di più, la prima metà con cui interagire sarà quella malvagia: il Gramo. I Terralbesi sono, dunque, chiamati a comprendere gli effetti del dimidiamento fisico sull'indole del Gramo: quella natura crudele che si manifesta attraverso le sue azioni. Meglio ancora: a Terralba la malvagità del Gramo è dapprima presentita e intuita da alcuni, come il padre Aiolfo, via via è abdotta a partire dalle sue azioni, poi valutata tenendo conto delle possibili conseguenze innescate dalla sua condotta.[2] Insomma, a Terralba si è

1 A Matilde e Laura Emilia per le molte storie di Calvino lette insieme, ad Anna per la cura degli habitat naturali, e a tutte e tre per la ricerca della misura del "bene".
Il *Visconte dimezzato* è indicato con la sigla VD ed è citato da RR, vol. I: 367-444.

2 Si veda, dopo i primi racconti delle azioni del Gramo, la battuta lapidaria della balia Sebastiana che subito ne riconosce la malvagità: «La balia Sebastiana, quando le raccontarono

costretti ad una necessaria attività semiotica che sgombri il campo dai dubbi sull'indole del Gramo e minimizzi gli effetti delle sue azioni: la semiosi, dunque, riguarda presagi, indizi e manifestazioni della cattiveria.[3] In questa prospettiva il *Visconte dimezzato* è un esercizio ricco d'istruzioni, come lo sono i racconti fiabeschi:[4] istruzioni su come gli uomini imparano a riconoscere la malvagità, apprendono di cosa debbano aver timore, capiscono come possono, infine, dominare i loro sentimenti di paura, e neutralizzare le conseguenze di azioni malvage.

All'interno di questa forma fiabesca le sequenze nelle quali è descritto o narrato il riconoscimento della natura malvagia del Gramo da parte degli abitanti di Terralba presentano alcune costanti tematico-formali; per un verso, *a parte subiecti* (i Terralbesi), talune scelte lessicali creano un reticolo semantico incentrato sul 'vedere', 'riconoscere' e 'interpretare': insistono, per così dire, su tempi e modi dell'attività semiotica degli abitanti di Terralba; per altro verso, quando lo sguardo dei personaggi si focalizza sul Gramo, spesseggiano elementi che evidenziano i segni esteriori della mutazione del Visconte non solo attraverso la riattivazioni di immagini, stilemi e motivi della tradizione fiabesca e del racconto fantastico e *gothic*, ma pure mediante strategie che insistono, anche figuralmente, sul motivo della scissione sfruttando la compenetrazione fra umano e non-umano.[5]

Adottando questa prospettiva, attraverso l'analisi di tre sequenze iniziali (l'*incipit*; il ritorno del Gramo; la morte del padre di Medardo, Aiolfo), il contributo si concentra sulle tecniche di restituzione del Gramo e dei *settings* in cui appare: da un canto, è messo a fuoco come costanti tematiche e dispositivi formali siano intrecciati in modo da dare consistenza, sin dal primo capitolo, a un reticolo di immagini imperniate tanto sul dimidiamento quanto sulla ibridazione fra umano e non-umano; dall'altro, è mostrato come le scelte lessicali e le strategie retoriche con cui sono narrati gli incontri e gli scambi comunicativi fra il Malo e gli altri personaggi restituiscano un percorso fatto di presentimenti, abduzioni, interpretazioni in cui entra in gioco l'ibridazione e la commistione fra umano e natura.

---

la storia, disse: — Di Medardo è ritornata la metà cattiva. Chissà oggi il processo» (VD: 383). Al contrario, è più lento il processo con cui i Terralbesi comprendono che è tornata anche la metà buona di Medardo e che questa va egualmente temuta per la sua totalizzante e «asfissiante» volontà di far bene (Scarpa 2023: 125, cui si rimanda per una lettura del *Visconte*).

3 Seguo qui le distinzioni proposte in Eco 1997: 5-54. Sulla centralità del tema dell'interpretazione dei segni nel *Visconte* vd. Serra 2006: 168-170.

4 Sulla rifunzionalizzazione di dispositivi propri del fiabesco e sulle costellazioni del *fantastico* nella produzione di Calvino e, in particolare, negli *Antenati*, cfr. Lavagetto 2002; Deidier 2004; Serra 2006: 156-195; De Caprio 2023: 17-23; Scarpa 2023: 125-129.

5 Sul primo aspetto cfr. Deidier 2004: 61-64; Serra 2006: 156-170; De Caprio 2023: 21-23; Scarpa 2023: 125-129; per l'ibridazione del confine fra umano e natura vd. Iovino 2019 e Iovino 2023.

2. Presagi e segni infausti: cicogne, rapaci e *corpi pennuti*

Il *Visconte dimezzato* si apre con un esordio in *medias res* affidato a quattro enunciati giustapposti paratatticamente, legati in una progressione tematica che predilige un andamento a salti, frequente in posizione d'apertura nei racconti fiabeschi. Il primo enunciato è una struttura presentativa che offre un setting spazio-temporale vago ma narrativamente tipico (una guerra contro i Turchi) e «intuibile» nei suoi elementi (Deidier 2004: 63); i tre successivi, oltre alla prima nominazione del Visconte, lo presentano nella più tipica delle posture adatte a ritrarre un cavaliere:

C'era una guerra contro i turchi. Il visconte Medardo di Terralba, mio zio, cavalcava per la pianura di Boemia diretto all'accampamento dei cristiani. Lo seguiva uno scudiero a nome Curzio.
Le cicogne volavano basse, in bianchi stormi, traversando l'aria opaca e ferma. (VD: 367, cap. 1)

A questa sequenza seguono tre momenti narrativo-descrittivi caratterizzati da due elementi: l'apparire di animali che si allontanano dai loro comportamenti abituali; una raccapricciante commistione di umano e non-umano. Il primo incontro con creature animali è, più esattamente, la visione di alcuni stormi di cicogne da parte di Medardo; suo malgrado, il Visconte è spinto a mettere da parte ciò che ha appreso sul significato beneaugurante del loro volo e, al di là dell'immagine di sé che intende proiettare, si accorge d'essere punto da un moto di inquietudine:

Il visconte Medardo aveva appreso che in quei paesi il volo delle cicogne è segno di fortuna; e voleva mostrarsi lieto. Ma si sentiva, suo malgrado, inquieto. (VD: 367, cap. 1)

Sul piano testuale il movimento da una lettura positiva del volo delle cicogne a una sua reinterpretazione che ne fa, invece, il correlativo di uno stato di turbamento è marcato dal *ma*; posto dopo il punto fermo, il connettivo fornisce la chiave tonale del capitolo, giacché a questa seguono altre tre immagini, relative a cicogne e fenicotteri, cespugli e resti di corpi e carcasse di animali, fondate su un movimento concettuale che, a partire da talune premesse, nega l'esito atteso:

– Cosa mai può richiamare i trampolieri sui campi di battaglia, Curzio? – chiese.
– Anch'essi mangiano carne umana, ormai, – rispose lo scudiero, – da quando la carestia ha inaridito le campagne e la siccità ha seccato i fiumi. Dove ci son cadaveri, le cicogne e i fenicotteri e le gru *hanno sostituto* i corvi e gli avvoltoi. […]
– E i corvi? E gli avvoltoi? – chiese. – E gli altri uccelli rapaci? Dove sono andati? – Era pallido, ma i suoi occhi scintillavano.
Lo scudiero era un soldato nerastro, baffuto, che non alzava mai lo sguardo. – A furia di mangiare i morti di peste, la peste ha preso anche loro, – e indicò con la lancia *certi neri cespugli*, che *a uno sguardo più attento si rivelavano non di frasche, ma di penne e stecchite zampe di rapace*.
– Ecco che non si sa chi sia morto prima, se l'uccello o l'uomo, e chi si sia buttato sull'altro per sbranarlo, – disse Curzio.
Per sfuggire alla peste che sterminava le popolazioni, famiglie intere s'erano incamminate per le cam-

pagne, e l'agonia le aveva colte lì. In groppi di carcasse, sparsi per la brulla pianura, *si vedevano corpi d'uomo e donna, nudi, sfigurati dai bubboni e, cosa dapprincipio inspiegabile, pennuti*: *come se da quelle loro macilente braccia e costole fossero cresciute nere penne e ali*. Erano le carogne d'avvoltoio mischiate ai loro resti. (VD: 367-368, cap. 1)

In una struttura sintattico-testuale fondata sulla coordinazione e la successione di coppie e serie ternarie, sia aggettivali sia sostantivali (per le coppie, *macilente braccia e costole*; *nere penne e ali*; per le serie ternarie, *nudi, sfigurati dai bubboni* […], *pennuti*), prendono forma tre immagini che veicolano contrasti concettuali: costruite sfruttando la forza di un movimento di pensiero e visione che costringe a rivedere un'aspettativa o una prima impressione. Ovvero: là dove ci si aspetterebbe di vedere corvi e avvoltoi, ci sono cicogne e fenicotteri, abituatisi anch'essi a nutrirsi di carne umana; i cespugli, che si immaginerebbero fatti di rami e frasche, sono un miscuglio di penne e zampe di rapaci; uomini, donne e uccelli, stecchiti dalla peste, si offrono alla vista come un groviglio di carni umane e animali.

Sul piano delle tecniche narrative, l'uso del verbo *vedere* nella forma con *si* impersonale («si vedevano corpi d'uomo e donna») restituisce una postazione visiva simile a quella di chi si trovi in un punto da cui è possibile osservare la pianura nella sua ampiezza; inoltre, l'organizzazione sintattica del passo rende iconicamente il progressivo processo interpretativo dell'immagine che si offre a chi, come Medardo e il suo scudiero, la attraversi a piedi o a cavallo.[6] Infatti, fra la prima incerta percezione di «corpi […] pennuti» e la corretta decodificazione dello stimolo visivo (le carogne sono mischiate ai resti di esseri umani) vi è una similitudine introdotta da *come se*, ovvero un dispositivo che offre una prima approssimazione dell'entità che funge da comparato.[7] In effetti, è il comparante a gettare luce sull'*inspiegabile* comparato e a offrire, attraverso l'immagine dei corpi macilenti dotati di ali d'uccello, un correlativo che restituisca il moto di sorpresa e raccapriccio dinanzi agli sfiguramenti disumani provocati dalla pestilenza: qui, insomma, in una figura ibrida e a metà fra umano e non-umano Medardo già vede ciò che lui stesso patirà.

3. Il ritorno del Visconte

Avvenuto il dimezzamento del Visconte, nel terzo capitolo si narra del ritorno della metà malvagia: e di qui degli eventi che le sue azioni provocano, sino all'arrivo anche della metà buona e la risoluzione finale con il ricongiungimento delle due parti. Se si guarda alle strategie adottate per descrivere il Gramo o narrarne malefatte e tranelli,

6 Dunque, in relazione alla distinzione voce / punto di vista, in questo passo la voce è del nipote del Visconte, mentre il punto di vista è di Medardo; per simili giochi fra voce (di Biagio) e focalizzazione (di Cosimo) nel *Barone rampante* cfr. Bozzola 2023.

7 Cfr. Bozzola 2023: 43, cui si rimanda per casi simili e impieghi di comparazioni imperfette nel *Barone rampante*.

si possono evidenziare due aspetti: da un canto, al pari di altri personaggi, il Gramo è descritto anche mediante similitudini con comparanti i cui referenti sono elementi dell'universo animale e vegetale; dall'altro, sfruttando la tecnica dello straniamento, la focalizzazione sul Gramo tiene conto del punto di vista non solo del nipote (personaggio che funge da voce narrante), ma anche della prospettiva di creature del mondo naturale, oppure di altri personaggi il cui sguardo restituisce una rappresentazione che rafforza gli elementi perturbanti della sua figura. In alcuni casi, i dispositivi narrativi e descrittivi ottengono spesso anche un secondo effetto: evidenziare processi di umanizzazione che riguardano piante e animali, partecipi – per così dire – del turbamento che investe la comunità di Terralba.[8]

Si prenda la scena relativa all'arrivo della metà malvagia; già qui si scorgono strategie fondate sull'ibridazione fra umano e non-umano, così come scelte lessicali tese a suggerire al lettore un processo di animazione della natura: più precisamente, «parole che, propriamente, selezionerebbero referenti animati sono messe in relazione, analogicamente, con referenti non animati e segnatamente vegetali» (Bozzola 2023: 36). Leggiamo il passo:

> Ed ecco la lettiga veniva posata a terra, e in mezzo all'ombra nera si vide il brillìo d'una pupilla. […] Stette a *guardarci*, NOI *in cerchio attorno a* LUI, senza che nessuno dicesse parola; ma forse con quel *SUO occhio fisso non* CI *guardava affatto*, voleva soltanto *allontanar*CI *da sé*.
> *Un'alzata di vento venne su dal mare e un ramo rotto in cima a un fico mandò un gemito*. Il mantello di mio zio ondeggiò, e il vento lo gonfiava, lo tendeva *come una vela* e *si sarebbe detto* che gli attraversasse il corpo, anzi, che questo corpo non ci fosse affatto, *e il mantello fosse vuoto come quello d'un fantasma*. Poi, *guardando meglio*, vedemmo che aderiva *come a un'asta di bandiera*, e quest'asta era la spalla, il braccio, il fianco, la gamba, tutto quello che di lui poggiava sulla gruccia: e il resto non c'era. *Le capre* osservavano il visconte col loro sguardo fisso e inespressivo, girate ognuna in una posizione diversa ma tutte serrate, con i dorsi disposti in uno strano disegno d'angoli retti. *I maiali*, più sensibili e pronti, *strillarono* e fuggirono urtandosi tra loro con le pance, *e allora neppure noi potemmo più nascondere d'esser spaventati*. – Figlio mio! – *gridò la balia Sebastiana* e alzò le braccia. – Meschinetto! (VD: 377-378, cap. III)

Il brano si apre segnando una distanza, marcata da due elementi. Da un canto, vi è il gioco dei pronomi personali che segnalano la continuità referenziale dei sostituti anaforici che rinviano al Gramo e quelli che hanno come referente i Terralbesi: «NOI attorno a LUI; poi, con valore negativo, «con quel *SUO occhio fisso non* CI *guardava affatto*» e «allontanarCI da SÉ». Dall'altro, emerge il diverso valore che l'atto del guardare ha per il Gramo e per quanti lo attendono: dal cerchio del «noi attorno a lui»,

8 Su similitudini, comparazioni e metafore nella produzione di Calvino cfr. Mengaldo 1991 e ora Colussi 2023, che segnala come gli *Antenati* non siano fra i testi più ricchi di figure di analogia; per il saggismo cfr. Bozzola – De Caprio 2021, cap. V. Cfr. Bozzola 2023 per un'analisi del *Barone rampante* tesa a interpretare le figure di analogia che determinano l'animazione della natura oppure l'assimilazione del personaggio-uomo ad elementi del mondo naturale.

infatti, il Visconte prende le distanze non solo con il silenzio, ma anche con uno sguardo che non mette a fuoco quanto ha dinanzi, ma è anzi intransitivo; insomma, il contrario di quanto fanno gli abitanti di Terralba, costretti a superare lo iato fra lo stimolo visivo che ricevono e ciò che hanno imparato a riconoscere come entità dotate di sembianze umane.

In effetti, subito dopo l'apparizione di Medardo si leva su dal mare «un'alzata di vento», e l'immagine del Visconte si rivela fantasmatica; se in un primo momento il mantello è paragonato ad una vela gonfiata dal vento attraverso una similitudine introdotta da *come* («lo tendeva come una vela»), il secondo tentativo di descrizione introdotto da *si sarebbe detto* inanella tre frasi che focalizzano l'attenzione del lettore sui tentativi di lettura dell'immagine del Gramo: dapprima, è mostrato lo smarrimento dovuto all'impossibilità di ricondurre ciò che si percepisce a un'immagine nota e a una precedente esperienza visiva; poi è fatto emergere il dubbio di chi ha l'impressione che il mantello sia vuoto «come quello di un fantasma» e, dunque, fa agire lo stimolo visivo e i segnali sensoriali anche come detonatori di paura e visioni fantastiche («e si sarebbe detto che gli attraversasse il corpo, anzi, che questo corpo non ci fosse affatto, e il mantello fosse vuoto come quello d'un fantasma»).[9]

Insomma, come nel passo relativo a cadaveri e carcasse, anche in questo brano è adottata la tecnica dell'«identificazione progressiva» dell'entità su cui si posa l'attenzione (Bozzola 2023: 43); ovvero: un graduale illimpidimento della visione e, dunque, una restituzione via via meno confusa della figura discesa dalla lettiga. Qui il passaggio da una elaborazione visiva ancora approssimativa ad una più nitida è affidato a una seconda sequenza al ralenti che scandisce le diverse fasi della messa a fuoco e conduce solo alla fine ad una più esatta costruzione dell'immagine del corpo dimezzato del Visconte. Aperta dalla congiunzione temporale *poi*, la sequenza insiste sulla necessità degli astanti di rendere più acuta la loro visione: il nesso temporale è seguito da una struttura del tipo "gerundiva + principale" nella quale sia il verbo della gerundiva sia quello della principale rimandano al campo semantico del vedere («guardando meglio, vedemmo»); ma l'elaborazione visiva non è ancora soddisfacente e la figura entrata nel campo visivo è descritta mediante un'altra similitudine: «aderiva come a un'asta di bandiera»; infine, questa stessa similitudine è, per così dire, rovesciata, e il comparante diviene il perno di un ultimo movimento di precisazione con cui è finalmente svelata la nuova forma del Visconte: «e quest'asta era la spalla, il braccio, il fianco, la gamba, tutto quello che di lui poggiava sulla gruccia: e il resto non c'era».

In aggiunta, al silenzio del Visconte fa da contraltare una movimentazione acustica della scena; affidata a lessemi che designano vocalizzazioni di dolore, sorpresa,

9 Per il ruolo delle immagini pregresse e l'importanza dell'«esperienza visiva» nei processi di elaborazione dei segnali sensoriali e nel «riconoscimento di oggetti», cfr. Masland 2021.

sgomento ecc. (*gemito*; *i maiali strillarono*; *gridò la balia Sebastiana*) essa traduce in gemiti, strilli e grida gli stati d'animo che investono non solo gli abitanti di Terralba, ma anche piante e animali. Nella chiusa è la balia Sebastiana ad esprimere un sentimento di dolore e smarrimento con un'espressione tipica dei racconti e delle rappresentazioni della tradizione popolare («Figlio mio! – gridò la balia Sebastiana e alzò le braccia. – Meschinetto!»); ma la percezione di qualcosa di sinistro è anticipata dall'umanizzazione del rumore prodotto da un ramo investito dal vento («un ramo rotto in cima a un fico mandò un gemito»). Come in alcune scene del *Barone rampante*, tutto il contesto (il silenzio del Gramo, il vento, il mantello vuoto) fa sì che il sostantivo *gemito* restituisca anche «la partecipazione empatica dell'albero» allo sgomento degli abitanti di Terralba, al di là del «valore figurato corrente» tramite il quale con il lessema *gemito* si designano lo stridio e lo scricchiolio di rami gravati da pesi o percossi dal vento (Bozzola 2023: 37, cui si rimanda per un impiego analogo del verbo *gemere* nel *Barone rampante*).

4. La morte di Aiolfo

Anche in relazione ad altri personaggi si riconoscono strategie che ora suggeriscono la prossimità dell'uomo all'universo naturale, ora puntano a mostrare come l'incalzare dell'*agency* malvagia del Gramo sfiguri sia uomini, sia animali e piante. In questo contesto narrativo, metafore e similitudini sono uno dei «risvolti retorici» di una modalità di rappresentazione dell'umano che sfrutta il riferimento al mondo animale anche per mettere in luce talune caratteristiche fisiche o morali del personaggio-uomo (Bozzola 2023: 40).

Questa osservazione si può sviluppare riconoscendo due impieghi delle similitudini. In alcuni casi, sotto il profilo della motivazione, le similitudini con comparanti animali e vegetali colgono caratteristiche fisiche, posture del corpo, modi di muoversi. Ad esempio, il dottor Trelawney è descritto mediante due similitudini nelle quali il comparato è una porzione del corpo, mentre il comparante è un elemento vegetale o un animale: «aveva un viso rugoso come una castagna secca» (VD: 386, cap. v); le gambe […] sembravano più lunghe, sproporzionate come quelle d'un grillo, anche per via dei lunghi passi che faceva» (ivi). In altri casi, invece, il reticolo di immagini in cui umano e naturale si compenetrano serve a mettere a fuoco aspetti del carattere del personaggio e a offrirne una rappresentazione icastica. È questo il caso di Aiolfo, il padre di Medardo:

> Mancava solo il padre di Medardo, il vecchio visconte Aiolfo, mio nonno, che da tempo non scendeva più neanche nella corte. Stanco delle faccende del mondo, aveva rinunciato alle prerogative del titolo a favore dell'unico suo figliolo maschio, prima ch'egli partisse per la guerra. Ora la sua passione per gli uccelli, che allevava dentro il castello in una grande voliera, s'era andata facendo più esclusiva: il vecchio s'era portato in quell'uccelliera anche il suo letto, e ci s'era rinchiuso, e non ne usciva né di giorno né di notte. Gli porgevano i pasti assieme al becchime pei volatili attraverso le inferriate dell'uccelliera, e Aiolfo divideva ogni cosa con quelle creature. E passava le ore accarezzando sul dor-

so i fagiani, le tortore, in attesa del ritorno dalla guerra di suo figlio. (VD: 376-377, cap. III)

Sin dalle prime frasi si coglie la compenetrazione fra l'uomo che alleva volatili e le creature che da lui ricevono cura. La stanchezza per gli affari del mondo e la preoccupazione per il figlio in guerra si traducono per Aiolfo nella dedizione esclusiva ai suoi uccelli: con i quali condivide lo spazio di cattività, il sonno e la veglia, i momenti del pasto. Sul piano della resa stilistica, si noterà che alle tre frasi che informano del volontario segregarsi nella voliera ne segue un'altra che riassume il senso della scelta dell'anziano: «Aiolfo divideva ogni cosa con quelle creature»; qui l'opzione per un termine dal valore semantico amplissimo come *ogni cosa* rafforza l'immagine di Aiolfo come figura liminare fra mondo umano e naturale.

L'allentamento del confine fra l'universo degli uomini e quello della natura prosegue nella sequenza successiva, relativa alla morte del padre di Medardo. La scena si compone di due momenti: avendo da tempo presentito la mutazione malvagia del figlio, Aiolfo utilizza come messaggio di benvenuto un'averla; il Gramo, tuttavia, fa strazio del corpo dell'uccello, lacerandone una metà, e lo getta contro la finestra del padre. Questi, chiusosi a chiave all'interno della voliera, si lascia morire, senza che nessuno possa intervenire in suo soccorso. Resteranno intorno al suo corpo solo gli uccelli:

Ma il vecchio Aiolfo, quasi prevedendo che il figlio sarebbe ritornato così triste e selvatico, aveva già da tempo addestrato uno dei suoi animali più cari, un'averla, a volare fino all'ala del castello in cui erano gli alloggi di Medardo, allora vuoti, e a entrare per la finestrella della sua stanza. Quel mattino il vecchio aperse lo sportello all'averla, ne seguì il volo fino alla finestra del figlio, poi tornò a spargere il becchime alle gazze e alle cince, imitando i loro zirli.
Di lì a poco, sentì *il tonfo d'un oggetto scagliato contro le impannate*. Si sporse fuori, e *sul cornicione c'era la sua averla stecchita*. Il vecchio la raccolse nel cavo delle mani e vide che un'ala era spezzata come avessero tentato di strappargliela, una zampina era troncata come per la stretta di due dita, e un occhio era divelto. Il vecchio strinse l'averla al petto e prese a piangere.
Si mise a letto lo stesso giorno, e i famigli di là dalle inferriate della voliera vedevano che stava molto male. Ma nessuno poté andare a curarlo perché s'era chiuso dentro nascondendo le chiavi. Intorno al suo letto volavano gli uccelli. Da quando s'era coricato avevano preso tutti a svolazzare e non volevano posarsi né smettere di battere le ali.
La mattina dopo, la balia, affacciandosi all'uccelliera, vide che il visconte Aiolfo era morto. *Gli uccelli erano tutti posati sul suo letto, come su un tronco galleggiante in mezzo al mare*. (*VD*: 379-380, cap. III)

Innanzitutto, la comunicazione fra Aiolfo e il figlio è mediata da uno degli uccelli del padre, che è ad un tempo messaggero amorevolmente addestrato allo scopo e segno della cura paterna. È significativo che, con valore inverso, la mutazione della natura in segni sia adottata dal Gramo (vd. Serra 2006:168-170); ad esempio, quando affida le comunicazioni indirizzate a Pamela a crudeli messaggi visivi costruiti secondo la logica di un «linguaggio ostensivo-simbolico» (Scarpa 2023: 127): rebus fatti degli «orrendi resti» di ali di pipistrello e meduse ridotte a metà, per dire appuntamento «stasera in riva al mare» (VD: 406, cap. VI), o «orribili messaggi» tridi-

mensionali composti ponendo sulla cresta di un gallo un nido di processionarie, per significare «Domani all'alba ci vedremo nel bosco» (VD: 407, cap. VI).

In seconda battuta, la scena della morte di Aiolfo è costruita attraverso una serie di mutamenti di stato e natura: fondati sulla capacità trasformativa della materia animata e inanimata. Quanto alla sequenza relativa alla morte dell'averla, il processo di reificazione subito dall'animale è narrato secondo la prospettiva sensoriale ed emotiva del vecchio visconte: Aiolfo prima percepisce il rumore che il corpo privo di vita produce nello sbattere contro la finestra, pensando che sia quello «d'un oggetto scagliato contro le impannate»; poi, sporgendosi fuori dalla finestra, vede che quell'*oggetto* è la *sua averla*. Siamo, dunque, in presenza di un dispositivo testuale in cui la coreferenza fra *oggetto* e *sua averla* è pragmatica, dotata di carica patica, e in grado di restituire la focalizzazione sul punto di vista di Aiolfo: giacché il lettore, man mano che avanza nel testo, comprende che quell'*oggetto* altro non è che l'*averla stecchita* cara ad Aiolfo.

Inoltre, nel passo vi è un'ulteriore occorrenza del lessema *stecchito*; se è vero che *stecchito* può designare nel linguaggio ordinario la morte improvvisa degli uccelli, va però notato che l'aggettivo era stato già impiegato all'inizio del primo capitolo: per descrivere i corpi straziati dalla peste che Medardo vede in prossimità degli accampamenti. Stecchite erano, dunque, le vittime della guerra e della peste e stecchiti sono e saranno i personaggi — non importa se appartenenti al mondo umano, animale o vegetale — su cui infierisce il Gramo (difatti, ad essere *stecchiti* saranno anche i *cadaveri* che penzolano da una delle ingegnose macchine che Matro Pietrochiodo fabbrica per soddisfare il desiderio di esecuzioni scenografiche del Gramo). In sintesi, all'interno di una architettura che sfrutta i materiali "semplici" del racconto fiabesco, si riconosce qui, in forma nitida e stilizzata, il meccanismo che istituisce un nesso fra la scissione interiore di chi ha visto l'orrore della guerra e la ripetizione compulsiva di gesti con cui quella frattura traumatica è ribaltata su altri viventi: portando loro la guerra che si è subita, arrestando anche per loro il tempo, così come l'esperienza della guerra ha bloccato e scisso il proprio.[10]

Infine, anche nel caso di Aiolfo il passaggio dalla vita alla morte è accompagnato da una strategia che sfrutta comparanti del mondo naturale; ovvero, l'anziano visconte, che già si era posto in una dimensione di cura e ricettività verso gli uccelli, al pari dell'averla, si trasforma in materia inerte. L'ultima immagine relativa a questo passaggio di stato è affidata a una similitudine («Gli uccelli erano tutti posati sul suo letto, come su un tronco galleggiante in mezzo al mare») con cui gli uccelli e Aiolfo sono, per così dire, spostati da un ambiente tipico degli uomini, la stanza di un castello, a un habitat naturale: il mare sulla cui superficie galleggia un tronco che trasporta

10 Sulle caratteristiche dei traumi di guerra e della letteratura sul trauma bellico, cfr. i classici lavori di Caruth 1996; van der Kolk 2014.

un corpo senza vita. Sembra qui chiudersi il movimento metamorfico di Aiolfo: da uomo a uomo-uccello a corpo-tronco. Al contrario, in una postura umanizzata sono ritratti i suoi uccelli, giacché sono solo loro a posarsi «tutti […] sul suo letto», quasi nel muto cordoglio di una veglia. Per chiudere, in virtù del movimento fra forme e stati, anche in questa scena sono riattivati motivi e dispositivi narrativi di lunga tradizione e ampia circolazione, giacché nelle fiabe e nei miti di trasformazione di diverse culture le specie volatili e le piante, insieme alle fonti o i corsi d'acqua, sono elementi del mondo naturale la cui forma può essere assunta, in modo temporaneo o definitivo, da chi debba sottrarsi a un pericolo o sfuggire a un personaggio che funge da attante negativo.

5. Conclusioni

Grovigli di corpi stecchiti, un mantello gonfiato dal vento e una figura malvagia che escogita modi ingegnosi per seminare il terrore e far sì «che tutto sia dimezzato e straziato» (VD: 403, cap. v): con il loro gioco fra prospettive e modalità rappresentative che coinvolgono uomini, animali e piante, l'*incipit* e le scene del ritorno del Gramo e della morte di Aiolfo fanno piombare il lettore in un universo fiabesco governato dal piacere di manipolare motivi e immagini cui è affidato anche il compito di alludere a una extra-testo (la scissione dell'uomo contemporaneo, la guerra fredda e la divisione del mondo in blocchi, ecc.) mai esplicitamente chiamato in causa.

È noto che in più occasioni Calvino espresse il suo convincimento che il *Visconte dimezzato* andrebbe letto come un «divertimento» e che per divertimento era stato scritto;[11] ovvero, come una struttura narrativa anti-tragica in grado d'illuminare un nodo etico-esistenziale attraverso ironia, trovate sorprendenti, passo lieve e svelto (cfr. De Caprio 2009: 64-65): giacché per Calvino «la felicità creativa, […] l'avventura […] è la via di fuga da imboccare ogni qualvolta la gravità del tempo storico diventa insostenibile» (Scarpa 2023: 23). Per parte sua, l'analisi delle figure di analogia e delle tecniche di rappresentazione dei personaggi mostra che la possibilità di costruire un'architettura sorretta da ironia e felice inventività scaturisce non solo dalla rifunzionalizzazione di motivi, immagini ed elementi tipici dei racconti fiabeschi, ma anche dalla libertà di raccontare una storia nella quale non è possibile pensare l'uomo come «staccato dal resto della natura» (Calvino, «L'Unità», 1946; cit. da Ferretti 1989: 13).

11 Per le considerazioni di Calvino sul *Visconte dimezzato* cfr. Serra 2006: 163 («una vacanza fantastica») e Scarpa 2023: 125-129 («preferii immaginarmi il libro che mi sarebbe piaciuto leggere»), dove sono commentate anche le osservazioni di Anna Banti ed Emilio Cecchi sulla centralità del fantastico nel *Visconte*.

BIBLIOGRAFIA

Bozzola 2023 = Sergio Bozzola, *Natura e personaggio nel* Barone Rampante, in «Esperienze Letterarie», 48/1, pp. 35-58.

Bozzola/De Caprio 2021 = Sergio Bozzola / Chiara De Caprio, *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da* Una pietra sopra *alle* Lezioni americane, Roma, Salerno Editrice.

Colussi 2023 = Daniele Colussi, *Immagini*, in Matteo Motolese (a cura di), *Le parole di Calvino*, Roma, Treccani, pp. 41-54.

Caruth 1996 = Cathy Caruth, *The Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, London, The Johns Hopkins University Press.

De Caprio 2009 = Caterina De Caprio, *La scrittura dal passo lieve*, Bulzoni, Roma.

De Caprio 2023 = Chiara De Caprio, *Architettura*, in Matteo Motolese (a cura di), *Le parole di Calvino*, Roma, Treccani, pp. 17-30.

Deidier 2004 = Roberto Deidier, *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Calvino*, Palermo, Sellerio.

Eco 1997 = Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi (I ed. 1984).

Ferretti 1989 = Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti.

Iovino 2019 = Serenella Iovino, *Storie dall'altro mondo. Calvino post-umano*, in «MLN» 129, pp. 118-138.

Iovino 2023 = Serenella Iovino, *Gli animali di Calvino*. *Storie dell'antropocene*, Roma, Treccani.

Lavagetto 2002 = Mario Lavagetto, *Prefazione a Italo Calvino*, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori, pp. XXVIII-XXIX.

Masland 2021 = Richard Mansland, *Lo sappiamo quando lo vediamo. Cosa ci dice la neurobiologia della visione su come pensiamo*, Torino, Einaudi.

Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Idem, La *tradizione del Novecento*. *Terza serie*, Torino, Einaudi, (I ed. 1989), pp. 227-291.

RR = Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, 3 voll., ed. diretta da C. Milanini, a cura di B. Falcetto e M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2003-2005.

Scarpa 2023 = Domenico Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Milano, Hoepli.

Serra 2006 = Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice.

van der Kolk 2014 = Bessel van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Mind, Brain and Body in the Transformation of Trauma*, New York, Penguin.