Domenico D'Arienzo

Enrica Maria Ferrara
Calvino e il teatro. Storia di una passione rimossa
Bern
Peter Lang
2011
ISBN 978-3-0343-0176-3

INDICE
Ringraziamenti, vii;
Capitolo 1, *Introduzione: Stato della critica calviniana e distribuzione della materia*, pag. 1;
Capitolo 2, *Le opere teatrali giovanili (1941-1943)*, pag. 25;
Capitolo 3, *Calvino giornalista e recensore teatrale (1946-1950)*, pag. 85;
Capitolo 4, *Il ritorno alla scrittura teatrale*, pag. 153;
Capitolo 5, *Il recupero del doppio teatrale*, pag. 209;
Repertorio delle opere citate, pag. 265;
Indice dei nomi, pag. 273.

La collana *Italian Modernities*, di cui il volume che si va a recensire rappresenta l'undicesima uscita, è edita dal gruppo editoriale Peter Lang attraverso la curatela dell'Università di Cambridge e si propone uno sguardo d'assieme sulla storia culturale italiana dal diciannovesimo secolo ai giorni nostri, aperto il più possibile ad ogni approccio metodologico e volto in particolare ad una costruttiva e proficua interdisciplinarità.
Questo *Calvino e il teatro. Storia di una passione rimossa*, di Enrica Maria Ferrara, giovane studiosa napoletana trapiantata da un decennio in Irlanda presso il Dipartimento di Italiano del prestigioso Trinity College di Dublino, secondo l'ormai triste assioma della ricerca universitaria nostrana, risulta plasticamente rispondente a simili premesse, posto com'è alla confluenza di una rigorosa ricostruzione filologica e dell'analisi precisa e articolata di avvenimenti personali e storici, non peritandosi d'affrontare anche la difficile disamina di fatti solo indiziari. Ciò è reso possibile dalla ormai provata frequentazione calviniana dell'autrice, da sempre attenta a ricercare una possibile alterità prospettica del punto di vista critico su un autore già tanto magmatico come Italo Calvino: si pensi ad un testo come *Calvino e il mare dell'altro* (Napoli, Edizioni Magma, 1999), utile a chiarire i confini dell'anglofilia calviniana, ma anche le ragioni d'opportunità, politiche e personali, binomio inscindibile per il sanremese, che portarono alla sua pubblica rimozione. Non a caso s'utilizza il termine-chiave «rimosso» in forma sostantivale, che è il meccanismo di difesa basilare alla base della teoria freudiana dell'inconscio: perché anche il titolo parlante della presente pubblicazione, potenza del paratesto, per dirla con Claude Brémond, pone l'accento sull'aspetto più intimo della schiva personalità del protagonista, andando intelligentemente a ritroso sino a risalire alla sua giovinezza, in un momento storico ben individuato pieno d'aspettative e di facili esaltazioni, seppur con lo spettro incombente d'un regime sempre più autoritario man mano che le sorti del secondo conflitto mondiale si chiarivano nella loro tragicità.
La tesi portata avanti nel volume si spinge per la verità ben oltre, individuando nel complesso e spesso conflittuale rapporto di Calvino col teatro, che si parli dell'attività di drammaturgo in senso proprio o della rappresentazione scenica di testi suoi o d'altri, la spinta fondamentale alla creazione di un'identità d'autore sempre sfuggente e continuamente rigenerantesi; identità tanto potente da fare il suo esordio immediatamente dopo la resa dei conti tra memoria partigiana e auto-rappresentazione d'un'intera generazione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, e poi capace di mutarsi sostanzialmente in un'immagine ideale continuamente alimentata dallo stesso scrittore.

Il compito che Ferrara si prefigge è molto difficile, perché la sua analisi parte dai documenti meno mediati: dalle lettere che Italo Calvino scrive ai più cari amici e conoscenti nei primi anni Quaranta, periodo che i suoi studiosi hanno sempre avuto difficoltà ad esplorare, proprio perché in posizione liminare tra l'uscita dai sogni giovanili, significativamente centrati sul teatro, e le prime effettive realizzazioni sceniche, in gran parte andate perdute.
Si spiega così la decisione molto opportuna di organizzare l'agile primo capitolo a mo' di introduzione generale: sullo stato della critica calviniana, anzitutto, aggiornatissimo e molto utile perché comunque non dimentico dei maggiori contributi storico-critici degli anni passati; e sull'apporto che la ricerca dell'autrice intende fornire alla intelligenza della scrittura teatrale degli esordi, così come è possibile ricostruirla per mezzo dei riferimenti contenuti nell'epistolario.
Ecco dunque che il secondo capitolo si concentra sugli anni che vanno dal 1941 al 1943, quelli che propriamente sono della produzione di testi per il teatro. Subito s'erge all'attenzione del lettore la figura di Eugenio Scalfari, amico fraterno sin dai tempi del liceo e perfetto contraltare di Italo, l'unico in grado di raccoglierne gli entusiasmi e incanalarli nella più logica ricerca di un lavoro normale, pur sempre in ambito letterario ma sotto l'egida fascista, che consenta all'amico di dedicarsi con meno impeto e più raziocinio ai suoi giusti sogni di successo. Quella di Calvino, da subito, si configura come una vera e propria vocazione alle scene, che prova con difficoltà a svincolarsi dalle influenze del teatro di due mostri sacri come Pirandello e D'Annunzio, al contempo ricercando agganci con i più disparati riferimenti internazionali, quali Ibsen, Wilder e Eugene O'Neill, come dimostrano le sue stesse parole relative all'unica opera messa in scena nell'arco di questi tre anni, *La Scuola di Socrate* – ma altro merito di Ferrara è d'aver censito tutti i testi, scritti o da lui soltanto progettati: in altro punto, ad esempio, la studiosa parlerà diffusamente del solo scritto teatrale giovanile rimastoci, *I Fratelli di Capo Nero* (pp. 64/67). A *La Scuola di Socrate*, che fu drasticamente censurata dalla polizia fascista, Calvino partecipò anche come attore: da quell'enorme insuccesso, è l'autore stesso a definirlo in questo modo informandone l'amico Eugenio, deriverà un finto disincanto, come dimostra efficacemente Ferrara, acuito dalla contemporanea iscrizione alla Facoltà di Agraria dell'Università di Torino, che all'apparenza sembrava allontanarlo dal sogno dei palcoscenici, adesso avvertito dal giovane come vano e troppo simile a quello di tanti altri, che farebbero di tutto pur di realizzarlo.
La scrittura teatrale, però, continua a scorrere nelle sue vene: sono di questo periodo tante «belle idee per il teatro», come scrive il 21 Aprile del 1942; eppure sarà proprio con la guerra, con la partecipazione al movimento partigiano, che la paura di rimanere «un gregario che segue le sorti di un branco», come dice egli stesso in una delle lettere del periodo, si dissiperà, lasciando spazio ad un intellettuale comunista *engagé*, principalmente alla ricostruzione del dopoguerra: è proprio a questo punto che si rivela il senso più profondo del volume di Ferrara, laddove rinviene la creazione, da parte di Calvino, d'un nuovo sé, autentico personaggio di un dramma terribilmente reale, la ricostruzione post bellica, la cui messa in scena adesso può agevolmente dominare, in virtù della partecipazione diretta agli eroici fatti della Resistenza e, soprattutto, all'oblio degli anni immediatamente precedenti, da cui discende l'insistito ripudio della scrittura teatrale.
Ancora una volta, il metodo di Ferrara si basa su una meticolosa ricostruzione dei rapporti epistolari con i nuovi interlocutori di Calvino, scrittori di narrativa e/o giornalisti, tutti gravitanti attorno alla casa editrice Einaudi, attraverso la messa in evidenza dei cambiamenti intercorsi, ad esempio, nel tono della corrispondenza con Eugenio Scalfari, in cui non affronta più quello che un tempo era il prediletto argomento, il teatro. È cioè arrivato il tempo del giornalismo, siamo al terzo capitolo, che va dal 1946 al 1950, cui s'affianca adesso l'attività di recensore teatrale con tutte le inevitabili difficoltà che comporta, ad esempio, l'analisi di opere provenienti dall'Unione Sovietica: Italo Calvino adesso rappresenta suo malgrado l'epitome di quell'«intellettuale organico» teorizzato da Palmiro Togliatti, l'intellettuale militante di estrazione borghese che avrebbe dovuto far da ponte fra l'intellighenzia antifascista uscita vincitrice dallo scontro ideologico post-bellico e la classe proletaria. Dimidiato tra l'impegno di giornalista e quello presso la casa editrice Einaudi, dove fa la fondamentale conoscenza di Cesare Pavese, Calvino ripone progressivamente le velleità artistiche

legate al teatro: non certo, o non solo, inferisce argutamente Ferrara, per motivi politici, come spesso s'è detto, ma anche perché, più realisticamente, la narrativa è in piena espansione.
Sono di questo periodo pagine illuminanti, soprattutto sul cinema neo-realista italiano (cfr. pag. 98); ma illuminanti anche per il completo ribaltamento di prospettiva su temi e autori teatrali che, nel periodo anteguerra, erano stati giudicati positivamente, come George Bernard Shaw: la notevole politicizzazione delle sue argomentazioni assume a tratti le forme di un vero e proprio autodafé, che coinvolge gli anni giovanili.
Guerra come spartiacque tra una visione dell'arte scenica aperta a più influenze e un'altra, al contrario, permeata dall'ideologia politica, tanto da sfociare nella divisione tra autori «paradisiaci», tutti quelli messi al bando dal comunismo internazionale e dei quali diffida – con particolare riferimento alle avanguardie storiche –, e «non paradisiaci», gli ortodossi, da cui dice d'aver tratto ammaestramenti esistenziali; eppure Calvino, si diceva, non era intellettuale da adagiarsi sul dettato comunista: appena nel 1951, e fino al 1955, col progressivo, lentissimo attenuarsi della feroce vis polemica legata alla divisione del mondo in due blocchi, si fa strada in lui l'esigenza di riprendere a scrivere per il teatro, e non più solo di teatro, proprio nell'arco di anni in cui il padre spirituale, Cesare Pavese, e quello naturale Mario, morti tra il 1950 e il 1951, non possono fargli più da guida: cessa nel già esperto scrittore, ormai privo della supervisione dell'autore di *La luna e i falò*, l'esigenza di una scrittura neorealista e s'impone il recupero di quella tradizione ottocentesca, teatrale e letteraria, che aveva abiurato nel quinquennio precedente, avendo rinvenuto in essa un afflato politico e popolare legato al fatto che, come scrive nel *Taccuino di Viaggio nell'Unione Sovietica* a proposito della rappresentazione al Bolscioi dell'*Ivan Susanin* di Mikhail Glinka, opera del 1836, «l'ispirazione politica è uno dei principali filoni della tradizione culturale russa». Il quarto capitolo del testo di Ferrara affronta, appunto, la prima metà degli anni Cinquanta, in cui, sul versante della narrativa, fa irruzione la trilogia fantastica dei *Nostri antenati*, *Il visconte dimezzato* è del 1951, incipit d'una prosa già proiettata verso gli esiti della piena maturità, non prima però che Calvino abbia intrapreso la stesura del romanzo pavesiano *I giovani del Po*, ultimo sofferto lascito alla memoria dell'amato maestro, «il primo a leggere tutto quello che scrivevo», come dice in un'introduzione inedita ai *Nostri antenati* del 1960.
Tre anni prima, nel 1957, Italo Calvino aveva preso la clamorosa decisione di dimettersi dal PCI, anche a seguito dei fatti d'Ungheria dell'anno prima. Proprio nel 1956, intanto, era stato messo in scena l'atto unico *La Panchina*, opera in versi del trentatreenne sanremese su musiche di Sergio Liberovici, nato forse per la neonata televisione, come ipotizza la studiosa sulla base d'un appunto rinvenuto tra le carte di Calvino.
Ferrara ricostruisce con estrema attenzione la complessa natura di questo testo, perché da essa fa discendere importanti considerazioni sul metodo creativo calviniano, inteso in senso ampio, che da questo momento in poi sembra giungere a piena maturità attraverso la straordinaria capacità d'organizzare in forma compatta, eppure aperta, idee e temi apparentemente irriducibili. Vale perciò la pena riportare per esteso le parole dell'autrice: «Il testo teatrale [*La Panchina*] nasce all'intersezione fra genere narrativo, televisivo e teatrale, tanto da potersi definire come genere "ibrido" o "spurio" secondo il concetto espresso da Brecht nella sua estetica teatrale [che implicava] la necessità di mescolare gli stili e di sperimentare nuove forme nella rappresentazione della realtà» (cfr. pag. 195)
Ferrara conclude che le realizzazioni teatrali de *La Panchina*, così come del «racconto mimico» *Allez Hop* e dell'«azione musicale» *Un re in ascolto*, finalmente avvenute dopo le frustrazioni giovanili, guardano non certo all'ortodossia del realismo socialista, con cui Calvino intessé una sempre difficile dinamica culturale, bensì alla personalissima fuga in avanti de *Il Visconte dimezzato*, che aveva rappresentato il primo vero strappo con tutto il suo passato. Il recupero del doppio teatrale, titolo del quinto e finale capitolo di questa validissima monografia, avviene cioè quando il futuro autore de *Le città invisibili* riesce finalmente a fare i conti con il sé di prima della guerra, attraverso una nuova valutazione della sua biografia reale che sembra portarlo a cancellare scientemente ogni tradizione, letteraria, culturale, soprattutto personale: «ne risulterebbe che il

narratore Calvino abbia edificato se stesso sulle proprie rovine, sulle rovine del mondo borghese e dello scrittore di teatro che il Calvino borghese aspirava a diventare» (cfr. pag. 263).