

Andrea Dini, Hofstra University

CALVINO E WALT DISNEY: ICONOGRAFIA DELLA BESTIA

«Fermi! Tanto  
non farete mai centro.  
La Bestia che cercate voi,  
voi ci siete dentro»  
G. Caproni

1. «...a world of animals like a Gothic tapestry»\*

In una intervista del 1982 concessa a William Weaver, in cui faceva il punto sulle proprie letture giovanili, Italo Calvino indicava assieme a Kipling e Stevenson, narratori fondamentali della sua formazione, il testo di un famoso racconto flaubertiano, la *Leggende de Saint Julien l'Hopitalier*. L'accento si spostava su di un titolo isolato, dal profilo definito, e investiva non più l'*aucltoritas* stilistica di uno scrittore-*exemplum* come nei casi precedenti, bensì un modello d'immaginario entro cui Calvino circoscriveva l'origine di alcuni suoi rilevanti motivi fabulistici: «[...] I recalled how much the story, with its view of a world of animals like a Gothic tapestry, influenced my early fiction»<sup>174</sup>. La parte più cospicua dell'intervista, tuttavia, non era contenuta nell'aggancio alla fonte, quanto nell'ammissione di una componente gotica dei suoi primi racconti che adesso prendeva corpo, quel rilievo accordato a un gusto da acqueforti tedesche, nette e sbalzate, che saldava l'accento fatto agli arazzi («...like a Gothic tapestry») con una narrazione di spunto iconografico, saldamente visiva. L'archetipo flaubertiano veniva confermato anche nel 1985, nell'ultima intervista antecedente la morte, concessa a Maria Corti. Calvino si faceva più esplicito, delimitando oltre la fonte le sue applicazioni: «[...] Recentemente, rileggendo la scena della caccia nella *Leggende de saint Julien l'Hopitalier* ho rivissuto con precisa certezza il momento in cui ha preso forma in me quel gusto gotico-animalistico che viene fuori in un racconto come *Ultimo rie-*

\*Si ringraziano Gino Tellini, Alessandro Duranti e Adele Dei, del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Firenze, per la generosità intellettuale, critica e filologica e la cura con cui hanno incoraggiato i miei studi su Calvino. A loro dedico questo contributo, parte di un più ampio saggio sulla morfologia del primo personaggio calviniano.

<sup>174</sup> W. Weaver, *Calvino: An Interview and Its Story*, in: AA.VV., *Calvino Revisited*, a cura di F. Ricci, University of Toronto Italian Studies, 2, Dovehouse 1989, p. 28.

ne il corvo e in altri di quell'epoca e di dopo»<sup>175</sup>. Suggestimenti, questi, di un implicito invito alla ricerca: e il censimento degli 'arazzi' in cui 'un mondo d'animali' prende il sopravvento può farsi strada come chiave ermeneutica per la ricognizione dei meccanismi narrativi del Calvino esordiente («...influenced my early fiction»).

La bestia come dominante estetica della narrativa calviniana era del resto stata rilevata all'epoca dell'uscita della raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949) da Enrico Falqui (l'unico ad insistere, per Calvino, sul «compiacimento [...] per quanto di stregato trapela negli animali e di animalesco negli uomini»<sup>176</sup>) e confermata subito dopo, a ritroso, da Emilio Cecchi e Anna Banti, col *Visconte dimezzato*. Le recensioni colpivano tutte nel segno: Cecchi col richiamo al gusto da animalista e alle suggestioni pittoriche di un Bosch o di un Bruegel fattesi parola<sup>177</sup>; la Banti confermando la vena nordica calviniana e, con una intuizione illuminante, portando a modello dei personaggi di Calvino i *cartoons* di Walt Disney, altro tassello di una poetica della visività sotto spoglie zoomorfe<sup>178</sup>; Falqui, ancora, con l'indice puntato su Bosch<sup>179</sup> e il reperimento, per la maggior parte dei racconti, di una comune matrice novellistica, compendiate in una onnipresente cornice d'incubo («cose,

<sup>175</sup> M. Corti (a cura di), *Italo Calvino*, «Autografo», II, 6, Pavia, ottobre 1985, p. 48.

<sup>176</sup> E. Falqui, *L'insegna del corvo*, «Tempo», VII, Roma, 10 gennaio 1950, ora in: *Novecento letterario*, Vallecchi, Firenze 1961, p. 197: «Una serie di citazioni preleverrebbe esempi dall'intera raccolta. Si comincia con l'allegorica apparizione di un rospo [...] e si finisce con un vendicativo tripudio di pesci. Nel mezzo troneggia il re corvo, e con l'ombra delle sue ali avvolge e incupisce quasi tutti i racconti in un'aria da finimondo. Sicchè di continuo la realtà circostante è allegoricamente sollevata sopra un piano da 'racconto straordinario', senza tuttavia perdere di concretezza e di precisione, e anzi acuendole».

<sup>177</sup> E. Cecchi, *Il Visconte dimezzato* [1952], in *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Garzanti, Milano 1959, pp. 310-313: «Una vena nordica, gotica, era palese in Calvino già dai primi racconti, dove pigliava aspetti 'espressionistici' alla tedesca, mescolati d'inevitabili formalismi americani. Il suo compiacimento per certe sembianze di vita naturale, per l'orrido zoologico o botanico, la stessa icasticità figurativa, erano di puro gusto gotico. [...] faceva pensare ai balocchi degli animalisti e marmorari nelle cornici e nei capitelli delle vecchie cattedrali. [...] viene spontaneo il ricordo di Altdorfer, di Grunewald, dei Brueghel, di Bosch». Cecchi sottolinea anche la presenza degli animali che partecipano alla mascherata umana, e la «grazia grottesca, sia pure un po' burattinesca» del disegno calviniano, che troverebbe patria nella «favola di tempi remoti, piena di stregonerie, di barocchi miracoli e di capricci grotteschi: come una pittura di Girolamo Bosch». Accenni capitali, e in ispecie per il rilevamento dei «mostri casalinghi», bestie, e degli animali, la cui icasticità figurativa rimbalza sulla pagina. Tutti segni di un bestiaro calviniano, di uno zoo che ci conduce dritti a indagare letture e fonti possibili, e, come vedremo, ci porta nel campo dell'immaginario disneiano.

<sup>178</sup> A. Banti, *Italo Calvino*, «Paragone-Letteratura», III, 28, Firenze, aprile 1952, pp. 75-76.

<sup>179</sup> Che punta non a caso all'«illustrazione di copertina», «ricavata da un dipinto di Bosch. Si noti al riguardo, Il bosco degli animali» (E. Falqui, *L'insegna... cit. n. 3*, p. 197).

persone, affezioni, tutto cade [...] in preda alla paura. Il 'male dei simboli' fa strage<sup>180</sup>): spaventosi scenari notturni (*Paura sul sentiero*), claustrofobie patite (*La casa degli alveari*, o *Angoscia in caserma*), paesaggi bruciati e ossessivi, indecifrabili (*Andato al comando*, *Campo di mine*), e situazioni sospese a metà strada tra "kafkismo" (*Uno dei tre è ancora vivo*, *Il gatto e il poliziotto*) e "gogolismo [...] alla Grosz" (*Visti alla mensa*), per citare qualche titolo.

Queste intuizioni, sviluppate in epoche più o meno remote della storia critica di Calvino, sono state però spinte ai margini, lasciate giacere sul campo interpretativo come assonanze spontanee, prese come termini quasi estrinseci e inverificabili. E coi riferimenti ai mondi pittorici boschiani e bruegeliani si è troppo privilegiato il fondale a scapito della figura in primo piano: il personaggio. Se l'eco gotica ha un suo fondamento, questo è a causa della presenza in prosa di un personaggio spesso 'deforme', composito, fisiognomicamente 'bestiale', quand'anche non bestia egli stesso<sup>181</sup>. Si sono evitati quei sondaggi sulla narrativa calviniana che potessero partire dall'elemento comune, più visibile, di una letteratura nordica, gotica, realistico-grottesca, fondata sulla deformazione del personaggio e sulle incarnazioni del suo incubo: gli animali<sup>182</sup>. Animali e personaggi,

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> Virtualmente in ogni racconto di Calvino si hanno o personaggi cui si attribuiscono qualità animali o metafore animali applicate a personaggi e cose e ambienti. Dalle descrizioni di taluni personaggi del *Sentiero* a Pipin Maiorco di *Alba sui rami nudi*, al buc antropomorfo di *Di padre in figlio*, di cui seguiamo i pensieri, a *Finto in una pasticceria*, *Visti alla mensa*, *Chi ha messo la mina nel mare*, alla città-istrice del *Gatto e il poliziotto*, a centinaia di altri esempi (la rappresentazione dei personaggi femminili, in ispecie, si schiaccia sul versante animale).

<sup>182</sup> In una intervista privata concessami a Roma il 15 dicembre 1988, sul rapporto Pavese-Calvino, Natalia Ginzburg puntava decisamente il dito sulle presenze animali in Calvino (virtualmente assenti in Pavese), e invitava allo studio delle variabili bestiali della prima narrativa calviniana. Solo gli studi di Giovanni Falaschi prima (in particolare il pionieristico capitolo, ricco di spunti e suggerimenti, per taluni aspetti ancora insuperato, dedicato a Italo Calvino in *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976, pp. 96-151) e di Giancarlo Ferretti poi (la monografia *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista (1945-1985)*, Roma, Editori Riuniti, 1989) hanno dato il via a una rilettura problematica (e sistematica) del tema animale in Calvino, basando le proprie indagini su alcuni e trascurati scritti che all'inizio della sua attività Calvino aveva dedicato alle bestie, alla letteratura animalistica e in generale al rapporto tra i mondi antropocentrico e animale. Si veda a questo proposito I. Calvino, *Le capre ci guardano. Saggio di un cane, Il marxismo spiegato ai gatti, Da Esopo a Disney*, «L'Unità», II, Torino, 17 novembre 1946, p. 3. Ma anche qui, a nostro avviso, la ricognizione su questo tema è stata troppo parziale. Ferretti dedica solo poche pagine al rapporto intercorrente tra l'animale, inteso come risorsa estetica, e la narrativa calviniana (e tutte sono sbilanciate sul *Sentiero*); Falaschi, più meritevolmente, utilizza gli scritti come chiave d'accesso al mondo dei primi racconti, considerati in stretta dialettica col romanzo d'esordio, ma non si spinge, per ragioni di economia espositiva – nella misura d'un capitolo dedicato alla Resistenza – alla verifica puntuale di quanto la bestia, da

uomini e bestie, zoomorfismo e antropomorfismo che chiamano anche in causa «il più moderno e il più grande dei favolisti», Walt Disney, come Calvino stesso lo aveva già appellato nel novembre 1946, dalla rubrica “Gente nel tempo” da lui tenuta su «l'Unità» torinese<sup>183</sup>. Si tratterà allora di recuperare le intuizioni critiche dei primi recensori e seguire come si strutturò in Calvino, a livello formale, nel profilo morfologico del personaggio, il motivo della bestia, e che ruolo vi giochi.

## 2. *Disney, à rebours*

Come accennato, il nome di Walt Disney, per Calvino, fu fatto dall'occhio attento di Anna Banti solo nel 1952, a proposito del *Visconte dimezzato*, ma subito fu chiaro che il richiamo analogico, per la sua collocazione e il valore di riferimento, poteva estendersi a tutta la produzione dell'esordio. La recensione al primo libro degli *Antenati* intendeva infatti delineare un ritratto a tondo dell'autore, di cui la Banti ripercorreva i passi narrativi soffermandosi con cura sia sul *Sentiero dei nidi di ragno*, opera editorialmente primogenita, vista come «ottimo e strambo racconto partigiano»<sup>184</sup>, che su *Ultimo viene il corvo*, «un libro a cui non è stata resa la giustizia che merita». Le ascendenze pittorico-letterarie che procedevano riconosciute dalla «favola del Visconte mezzo cattivo e mezzo buono» (e cioè «i romanzi di Giulio Verne, persino i disegni di Walt Disney»), investivano in retrospettiva per la loro ‘voce’ favolistica il sistema dei primi racconti, fondati su di un brulichio di presenze fantastiche poeticamente omologate a quelle che la Banti riconosceva per l'ultimo libro.

L'insistenza sul (criticamente) negletto volume del 1949 nasceva dall'apprezzamento per il repertorio possibile di ‘fiabe nordiche’ là contenute, in cui ‘più di un racconto’ risultava svilupparsi dalla matrice di una realtà ‘oggettiva’ subito trasfigurata in ballata grottesca, in ‘leggenda’, in ‘ritornello narrativo’: «Il realismo, posto che di realismo si è parlato, è tutto nello spunto, uno spunto immediatamente consegnato da una esperienza folgorante alla memoria. E sulla memoria di Calvino crescono le erbe più folli»<sup>185</sup>.

Il nome di Disney, favolista e animatore, scaturiva da questo contesto di ‘folia’, dall'individuazione di incroci umani e animali, di disegni arcimboldiani, di tabelle di bestie e uomini costruite con i (o come) personaggi, dal mondo zoomorfico

---

soggetto teorico o da risorsa puramente scenica, evocata, si faccia fattore espressivo, utile alla caratterizzazione dei personaggi e all'interpretazione ultima di talune storie.

<sup>183</sup> I. Calvino, *Da Esopo... cit. n. 9*.

<sup>184</sup> A. Banti, *Italo... cit. n. 3*, p. 75.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 76.

libero dagli schemi del ritratto oggettivo, simile all'unidimensionalità dei *cartoons*, trionfo di un gioco delle parti bene in evidenza, che poteva essere assunto a grimaldello interpretativo. Il nome di Disney sarebbe potuto però diventare qualcosa di più che una semplice assonanza se solo si fosse andati a pescare, nel mare vasto dei contributi di un ventinovenne romanziere, novelliere e giornalista, la rubrica "Gente nel tempo" su «l'Unità» del 1946 (prima menzionata) e, tra le sue letture, un lungo articolo pubblicato su «Il Politecnico», il settimanale di Elio Vittorini, di cui Calvino era abbonato e collaboratore.

Sulla codificazione del gioco delle parti nei cartoni disneiani Calvino era senz'altro ben informato, in quanto, con grande rilievo, sul n.20 del 9 febbraio 1946, il periodico aveva ospitato quasi a tutta pagina un elaborato saggio di Walt Disney dal titolo *La mia officina*, dedicato alla realizzazione grafica dei cartoni animati<sup>186</sup>. Al saggio si accompagnavano, su due colonne a specchio, sette fotogrammi tratti dai cartoni stessi, dove i ruoli di quattro personaggi-campione (gli italianizzati Topolino, Paperino, Pluto e Ezechiele Lupo) venivano minutamente interpretati nelle didascalie. Dal testo sostanzialmente tecnico di Disney (una illustrazione delle procedure di disegno), le didascalie puntavano al risvolto ontologico dei personaggi, fornendo il supporto per indagare le motivazioni della scelta zoomorfica disneiana e le ragioni della solidarietà tra disegno (il tratto della penna, il ritratto del personaggio) e comportamento (motore del *plot*).

Con i cartoni, il lettore si troverebbe di fronte a delle vere e proprie personificazioni. Il topo "euforico", "furbo, ma non troppo" rappresenterebbe «un uomo che non sa di essere un topo»; il papero invece «l'incarnazione del tipo stupido più che cattivo, che se la prende con le cose più grandi di lui»; infine il lupo, «la belva sciocca che è in tutti» (perché «soffia e distrugge, ma finisce scornato»).

Il commento suscita interesse perché è incentrato sul riconoscimento di una pseudo-condizione umana delle figure targate Disney, la medesima cui sono riconducibili, per profilo e azioni, nelle loro generalità, molti dei primi personaggi calviniani; e l'uomo che presta alle bestie le forme del proprio immaginario ma non le umanizza totalmente è un tratto che Calvino riconosce e apprezza in Kipling, l'autore del *Libro della giungla*, suo modello stilistico: «Kipling mise per la prima volta l'uomo, il ranocchietto umano Mowgli, in mezzo agli animali, a pari a pari, e i suoi animali, se pur parlanti e umanizzati, sono psicologicamente vivi»<sup>187</sup>. Col *cartoonist* americano, come stabilito su «Il Politecnico», sarebbe l'uomo a regredire (e per questo Mickey Mouse, secondo le didascalie, diventa «uno dei personaggi più sconsolanti di Disney»<sup>188</sup>: perché non ha - o rifiuta - la coscienza del

<sup>186</sup> W. Disney, *La mia officina*, «Il Politecnico», II, 20, Milano, 9 febbraio 1946, p. 4.

<sup>187</sup> I. Calvino, *Da Esopo... cit. n. 9*.

<sup>188</sup> W. Disney, *La mia... cit. n. 13*.

suo stato animale). Ma, antropomorfismo o zoomorfismo, l'attenzione torna lì, al *continuum* uomo-bestia, e alle qualità psicologiche che bestie e uomini si prestano gli uni con gli altri.

Oltre l'esegesi di questi personaggi, le didascalie trattano infatti del tipo di tecnica espressiva che sorregge i disegni disneyiani, stabilendo una consonanza singolare coi procedimenti attuati da Calvino in alcuni racconti di questo periodo e l'attitudine di Disney verso il rapporto animali-uomini. Ad esempio, a commento dell'immagine di un Paperino furioso contro un asinello che rifiuta di eseguire i suoi ordini, si commenta: «La bestia umana si adira contro l'asino cui la dignità comanda di restare asino e di non farsi caricatura dell'uomo»<sup>189</sup>. Nell'articolo riportato su «Il Politecnico», Disney aveva valorizzato appieno la caricatura e il suo uso polemico, l'effetto del grottesco, che il *cartoonist* non sminuisce in quanto limitativo (per la *roundness*, la psicologia del personaggio), ma esalta: «in tutti i mezzi di espressione, la caricatura è l'arte di rivelare l'essenza di un oggetto o d'una personalità per mezzo dell'esagerazione e dell'accentuazione». Una lezione, questa, che porta in risonanza il *flat-character*, cui Calvino, a partire dalla nota recensione di Pavese al *Sentiero*, sembrerebbe portato (o condannato)<sup>190</sup>; e i burattini calviniani, se tali, possono venire visti sotto una luce diversa, che ne esamina non solo le mosse pratiche ma la fisionomia fisica, la battesimazione, l'onomastica, il complesso di gesti, la morfologia come manifestazione di un possibile 'profondo', di interiorità.

I personaggi disneyiani, si scrive, sono «bestie umanizzate quel tanto che consenta la nascita del comico [...]». Ed anche qui, pur senza pantaloni, sono più uomini che bestie, divenuti schemi, *con le proprie debolezze divenute code, orecchie, zampe...*<sup>191</sup>. Sono accenni capitali: s'individua la possibilità di un effetto comico indotto dalla degradazione umana, e al contempo si teorizza un procedimento a sineddoche per la schematizzazione psicologica delle figure, in cui le "debolezze" (anima del personaggio) si fanno "code, orecchie, zampe" (suoi componenti), in un ideale contrappasso.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> La recensione di Pavese al *Sentiero*, uscita su «L'Unità» di Roma il 26 ottobre 1947, ora in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1951, pp. 273-276 (chiamata nel 1952 da Anna Banti una «appassionata difesa del libro contro i suoi detrattori»), salutava il romanzo come un'opera in cui finalmente non si creavano "grossi personaggi", ma "maschere", "incontri", "burattini" che si esaurivano e apprendevano ai loro "gesti ("il gesto è tutto") e che quindi facevano finalmente parlare i fatti (il *plot*), non le psicologie. Recensione, questa, che ha assai condizionato il modo critico di valutazione dei personaggi calviniani e tramandato il *cliché* del presunto anti-psicologismo dell'autore.

<sup>191</sup> W. Disney, *La mia... cit. n. 13*.

La lezione sembra accolta da Calvino, che ricerca il comico nella poetica dello straniamento: il soggetto si abbassa morfologicamente al livello animale o diventa egli stesso un animale con cui le altre *dramatis personae* si confrontano. Le corrispondenze (e le corrispondenze con i procedimenti fumettistici, in specie disceinzi) sono importanti. La semplificazione caratteriale, rispondente in Disney a esigenze grafiche (i *cartoons* sono disegni unidimensionali), muove sulla gestualità e sul tratto somatico la psicologia del personaggio. Il disegno morfologico acquista valenza di interiorità, semplificata, certo, ma non per questo banale o rigidamente meccanica. La lezione principale che Calvino apprende da Disney, nel dibattito tra zoomorfismo o antropomorfismo dei caratteri, consiste forse in questa immediatezza del tratto, nell'aver trasferito le potenzialità psicologiche dei suoi soggetti sulle manifestazioni esterne, fisiognomiche, oltre che sui meri «dati di comportamento pratico e verbale»<sup>192</sup>.

Il motivo della bestia contiene in Calvino tutta una circolarità di echi e richiami: Disney, certo; le deformazioni di Bosch e Bruegel, e le metamorfosi del quotidiano di Cecchi dei *Pesci neri*<sup>193</sup>, Gogol e Kafka (giustamenti citati da Falqui). Ma

<sup>192</sup> V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, in AA.VV., *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987), a cura di G. Falaschi, Garzanti, Milano 1988, p. 100. Abbreviato in *Atti-Firenze*.

<sup>193</sup> L'attenzione accordata da Cecchi ai primi racconti di Calvino si basa sul riconoscimento di un'affinità. Il nome mancante dall'elenco delle "tradizioni" pittorico-letterarie scorte in Calvino è quello dell'autore stesso di *Pesci neri*, un libro le cui pagine Calvino aveva confessato "di avere imparato a memoria, da ragazzo" (cfr. G. Pampaloni, *Il lavoro dello scrittore*, in *Atti-Firenze*, cit. n. 19, p. 24). Nell'apprendistato di Calvino alla scrittura creativa, le reminescenze cecchiane, immagini e stile, faranno breccia. La prosa cristallina, "visiva", di Cecchi nasconde entro la sua superficie lucida il senso di una realtà filtrata dall'incubo, di un qualcosa d'imponderabile che improvvisamente salterà fuori (come studiato da Adele Dei in *Cecchi e il mostro*, in *La saachiera di Cecchi*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 11 - 55, che sulla scorta di Contini ha persuasivamente elencato e comparato le apparizioni bestiali nello scrittore fiorentino – si cfr. anche l'affascinante, recente saggio *Leoni*, in AA.VV., *Bestiari del Novecento*, a cura di E. Biagini e A. Nozzoli, Bulzoni, Roma 2001, pp. 101 - 119). È questa la lezione dei *Pesci neri*, dai più interessanti sviluppi applicativi. Cecchi è il narratore del mondo dietro lo specchio: dietro la superficie levigata e razionale delle cose, cova l'"altro", una rivelazione inaspettata d'irrazionalità, d'"inumanità" spaventosa. Questo nesso *razionale-irrazionale*, riconosciuto da Cecchi nella natura, prende eminentemente la forma di una bestia, che nei racconti d'esordio di Calvino è una presenza abbastanza costante. La sua comparazione non è gratuita. Assurge a simbolo delle paure dei personaggi (il luogo dell'apparizione nasconderà segnali che vanno decifrati dal lettore, *flashes* di un mondo della natura ai personaggi) e da solo basterà come sintesi dell'estraneità animale, il correlativo oggettivo più appropriato. Per esempio, di tale contrassegno sono caricate la vedova e il vecchio di *Visti alla mensa*, i quali perdono subito le loro prerogative umane: sono "due animali sconosciuti", "pesci in un acquario... che si studiano e diffidano" coi loro "occhi senza espressione" (p.190). Si guardano anzi "col giallo degli occhi", non capendo niente l'uno dell'altro. La

è nel campo delle applicazioni pratiche, nella scrittura, che il motivo ideologico trasferirà tutta la sua forza. L'avvertimento della Banti nel suo articolo, di non trovare troppi padri putativi per il giovane scrittore, di non fare troppi nomi di *auctoritates* (per il rischio implicito di culturalizzare un autore ventinovenne, nel 1951, più del dovuto)<sup>194</sup>, se per un verso è giusto monito, dall'altro va trasgredito: Calvino dimostra un'attenta, varia, ricercata cultura letteraria fin dagli esordi (per tacere dell'impegno editoriale assunto all'Einaudi a partire dal tardo 1947), e procede con l'assunzione consapevole, nella sua narrativa, di modelli letterari non solo per gusto imitativo (esercizi, cartoni, ricerca di una voce, di uno stile, *test* della propria tavolozza timbrica), ma per consonanza ideologica che si rende, peculiarmente, corrispondenza stilistica. L'apporto disneiano, seppur limitatamente documentato, non va ridimensionato, almeno a quest'altezza cronologica, perchè le 'bestie umane' invitano all'assunzione di una qualità, vestono un motivo, si comportano consequentemente al loro ritratto fisico, allo schizzo, alla caricatura; *ergo*, il *plot* deriva dal loro disegno<sup>195</sup>.

---

disumanità emanata dai due personaggi è così acuta che nell'osservatore non può che generare "paura": «Non so di cosa avessi paura. Erano esseri mostruosi l'uno e l'altro, carichi, sotto quella pigra apparenza di crostacei, d'un odio reciproco e terribile. Immaginavo una lotta tra di loro come un lento sbranarsi di mostri degli abissi marini» (p. 192). La memoria torna alla fenomenologia dei *Pesci rossi*. Da "pesci in un acquario" il cui profilo morfologico rimane determinato ad una prima enunciazione, i due si svelano esseri mostruosi, "mostri", creature cioè che hanno perduto la loro consistenza primitiva (di esseri umani o, quand'anche, di "pesci") diventando 'amorfè' (lemma cecciano), quindi orribili e minacciose. Il racconto di Calvino è basato nella sua interezza sull'esplicazione inquietante di questa reciproca estraneità, il denudamento di pulsioni che senza alcun "colpo di coda" dell'osservatore - senza alcun repentino cambiamento dei punti di vista - rimarrebbero inespresse, inconoscibili, subliminali, ma comunque minacciosamente presenti, lì sul punto di rivelarsi .

<sup>194</sup> Dopo un elenco possibile di 'omaggi' letterari (nella forma di citazione, travestimento o semplice ispirazione calviniana, come il Carlino di Ippolito Nievo, le stampe di Callot, e, appunto, i romanzi di Verne e i disegni di Walt Disney), la Banti aggiunge di fretta: «Sarebbe facile citar titoli popolari, nomi famosi, secoli illustri. Facile e di cattivo gusto, perché Calvino ha ventinove anni». Cfr. A. Banti, *Italo... cit. n. 3*, p. 76.

<sup>195</sup> La scelta delle bestie non viene dettata solo da considerazioni iconografiche, tali da influenzare a senso unico la decrittazione del profilo morfologico del personaggio. L'attenzione per gli animali giunge per vie interne al processo letterario, tramite quelle letture di cui lo scrittore si è nutrito e che hanno lasciato un segno («Le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno: assioma dello scrittore che Calvino ricorderà ai suoi lettori, nel 1964, nella *Prefazione al Sentiero dei nidi di ruggine* - ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barengli e B. Falchetto, Mondadori, Milano 1993, vol. 1, p. 1194). Da collocare su quell'ipotetico scaffale di una biblioteca genetica, ci saranno senz'altro gli scolastici Esopo e Fedro, autori tipicamente ginnasiali, e La Fontaine, e letture infantili, in primo luogo: quei grandi classici per bambini, apprestati in apposite edizioni ridotte, illustratissime, che hanno spesso per protagonisti le bestie; libri come



La presenza della bestia, la sua visibilità, porta con sé risvolti non trascurabili. A romanzi e racconti viene rimproverata l'unidimensionalità del trattamento riservato alle bestie: «Però degli animali noi abbiamo sempre una opinione molto letteraria, cioè a dire molto falsa. La letteratura s'è occupata sempre degli animali con intenti moralistici o satirici nei riguardi dell'uomo, dai tempi della *Batracomiomachia* di Omero. La favolistica da Esopo fino a La Fontaine e a Trilussa ci ha sempre dato un'immagine falsa e tendenziosa degli animali»<sup>196</sup>. La bestia, in Calvino, non si differenzia dall'uomo: «Propendo per una concezione dell'uomo come non staccato dal resto della natura, di animale più evoluto in mezzo agli altri animali, e mi sembra che una tale concezione non abbassi l'uomo, ma gli dia una responsabilità maggiore, lo impegni a una moralità meno arbitraria, impedisca tante storture»<sup>197</sup>. Lo scrittore infatti polemizza con la concezione di un «Uomo con l'U maiuscola», e mostra di non credere come ci possa essere «un momento nella catena dell'evoluzione in cui, a un tratto, dall'animale si passa all'uomo, anzi all'Uomo»<sup>198</sup>.

L'immagine «falsa e tendenziosa» della bestia (e della bestialità) corrisponderebbe all'immaginario strettamente e necessariamente antropocentrico dell'uomo; alla sua presunzione umana di superiorità; al trasferimento necessario di attributi umani alle bestie, come se queste non partecipassero affatto della costituzione dell'uomo o l'uomo non riuscisse a riconoscere la propria ferinità in quelle. La bestia, allora, come unico pretesto per la morale o la satira, la bestia come 'travestimento' dell'uomo, che Calvino condanna. Una vera letteratura animalistica sarebbe solo quella che restituisce piena dignità alle bestie e indaga i comportamenti animali senza preconcetti:

Il trionfo della biologia aperse nel secolo scorso la via a una vera letteratura animalistica. Kipling mise per la prima volta l'uomo, il ranocchietto umano

---

*Il libro della giungla* di Kipling («Il primo vero piacere della lettura d'un vero libro lo provai [...] con Kipling, il primo e (soprattutto) il secondo libro della Giungla» - nota da manoscritto inedito riportata a p. lxxv della «Cronologia», in I. Calvino, *Romanzi e racconti, cit.*), *Zanna bianca* o *Il richiamo della foresta* di London (prima che il *Tallone di ferro* divenisse il *bestseller* degli intellettuali di sinistra nel dopoguerra); e per scenari più esotici, Burroughs con le avventure di Tarzan (uomo-scimmia lui stesso), le giungle di un certo Emilio Salgari, pullulanti di bestie, e tutto il bagaglio di fiabe memorabili dei Grimm, Andersen o Perrault, di boschi, prati e foreste dove gli animali parlanti giungono con naturalezza a tu-per-tu, coadiuvanti o antagonisti, con i personaggi. In Calvino la bestia appare considerata coscientemente nelle sue ascendenze e incarnazioni libresche, letterarie o scientifiche, nella ricerca di un tipo di 'letteratura' animalistica che possa restituire non ipocritamente la parità tra i domini del reale.

<sup>196</sup> I. Calvino, *Da Esopo... cit.* n. 9.

<sup>197</sup> I. Calvino, *Il marciomo... cit.* n. 9.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

Mowgli, in mezzo agli animali, a pari a pari, e i suoi animali, se pur parlanti e umanizzati, sono psicologicamente vivi. Borroughs [sic] non fece grandi progressi in questo senso: la sua giungla è una palestra per le acrobazie del re del creato, l'uomo-Tarzan. Jack London fu il primo a intuire un dramma sociale negli animali: il dramma lupo-cane, ossia anarchia-società. Ai favolisti si ricollega Jules Renard, osservatore attento, ma che si servì degli animali come trampolino per le sue immagini paradossali. *E il più moderno e il più grande dei favolisti è senza dubbio Walt Disney, in cui non saprei dire dove finisce lo studio della psicologia animale, e dove comincia quello della psicologia umana*<sup>199</sup>.

Interessato alle bestie in quanto narratore, *story-teller*, cantafiabe, Calvino punta il dito sulla variabile-personaggio, di un personaggio che agisce e opera in natura, nella natura. A contatto col mondo delle bestie, il personaggio funziona se non viene ricondotto a una misura nota o domestica, ed è lasciato regredire a uno stato psicologicamente più elementare. Mowgli, il ragazzo allevato nella giungla, è un ranocchio umano che vive tra gli animali a pari a pari, e solo per questo è 'vivo'; Tarzan invece, posto dal narratore nella medesima situazione, a prescindere quindi da ogni possibile acculturazione che interferisca col suo essere 'animale', si tiene saldo al centro della scena e si comporta propriamente da uomo, confermando l'innatismo della sua condizione di "re del creato". La giungla prende le sembianze rassicuranti di una "palestra" d'esercitazione, dei cui contrasti l'elemento umano trova sempre il bandolo per superiorità culturale: non un termine di paragone vivo, o un ambiente restituito sulla pagina come immagine problematicamente riflessa del 'diverso' e dello sconosciuto che si può provare a accostare, saggiare, tentare di penetrare, indagare, o rispettosamente contemplare. L'antropocentrismo narrativo diventa per Tarzan l'ancora di salvezza, la liana

---

<sup>199</sup> I. Calvino, *Da Esopo... cit.* n. 9. Singolare che il nome del *cartoonist* americano venga solo fatto nel 1946 su «l'Unità», a dimostrazione di una conoscenza diretta di Calvino dell'*opus* disneiano, e che rimanga però un *non-sequitur* all'interno della propria opera. La passione calviniana per i fumetti ci permette di postulare una conoscenza diretta almeno di quegli editi da Nerbini (e quindi di *Topolino*). Crediamo tuttavia che l'animalismo disneiano accennato da Calvino sia proprio quello cinematografico, dei cartoni animati, e l'orizzonte cronologico ci permette di restringere la possibile visione di cortometraggi o lungometraggi a pochi di essi. La passione per il cinema può averlo portato alla visione diretta di *Biancamano*, uscito negli Stati Uniti nel 1937 e giunto in Italia subito dopo. O *Fantasia* (1940) o *Pimocchio*, per soffermarci al 1946-47, all'immediato dopoguerra in cui tornavano a circolare faticosamente, ma accompagnati da indubbio successo popolare, i film americani. Più prudente, per una conoscenza disneiana di prima mano in campo cinematografico, riportarsi ai cortometraggi delle famose *Silly Symphonies* degli anni Trenta, in cui dall'antropomorfizzazione di *Flowers and Trees* (1932) si passa ai *Three Little Pigs* (1933), pieno sviluppo del personaggio animale con un carattere (e non solo una grafica) più complesso.

servizievolemente allungata a evitare brusche cadute d'immagine. La situazione scomoda, inquietante (come sarebbe il controllo della foresta da parte degli animali, ad esempio, in cui l'uomo riveste un ruolo marginale) non può affermarsi: sarebbe un attentato per l'integrità di dominatore che si attribuisce all'uomo, ed è quindi riassorbita nel testo.

Calvino apprezza allora Jack London e Walt Disney per la loro visione, la capacità di 'lettura' di un mondo animale problematizzato, non riconducibile al pugno sicuro dell'uomo: da una parte, con London, la scoperta di una possibile interpretazione del richiamo della foresta non in termini immediatamente biologici ma sociali (il rapporto lupo-cane omologo al rapporto anarchia-società: la barriera culturale come il presupposto dell'evoluzione, secondo un'analisi correttamente materialista); dall'altro la fusione auspicata a livello narrativo tra l'uomo e la bestia, l'equilibrio psicologico che non si sbilancia a favore di una umanizzazione troppo decisa dell'animale, e che fornisca a suo modo una risposta sul piano pratico delle scelte espressive a altri interrogativi di Calvino: «Io penso che studiando i problemi umani ci si dimentichi troppo che esistono degli animali per cui possono valere simili problemi. La psicoanalisi, per esempio. Esistono nella psiche degli animali gli stessi complessi che in quella umana? Solo se sapremo questo potremo capire quanto dei fattori psichici è ineliminabile condizione umana, e quanto è determinato dalla società, quindi soggetto a variazione. Un incontro di Freud con Pavlov, insomma»<sup>200</sup>. Secondo Oreste De Fornari, è in fondo questa l'essenza della rivoluzione disneiana nel mondo dei cartoni (e in specie, nei cartoni animati). L'originalità di Disney «poggia su una constatazione elementare, che la nostra vita ci ha disabituato alla presenza degli animali». L'artista ci propone «un'Arcadia piena di animali parlanti, edificanti, esilaranti, terrificanti, poco o molto umanizzati, dove la gerarchia tra specie viventi vacilla e ci viene ricordata continuamente l'umanità dell'animale e l'animalità dell'uomo. [...] I personaggi di Disney hanno l'aspetto fisico degli animali e le motivazioni psicologiche degli uomini, senza diventare mai semplici riproduzioni degli animali e degli uomini che esistono nella realtà»<sup>201</sup>.

Nel campo di tensione narrativo, secondo questi presupposti (di Disney e Calvino), solo l'uomo-animale può esprimere al meglio, fisicamente (con maggiore impatto visivo o sulla scrittura, quindi), le reazioni ad ogni stimolo ambientale. La psicologia del personaggio, la cui rivelazione passa attraverso le reazioni agli stimoli, diventa 'ritratto'. L'Uomo (quello indicato, o condannato, con la maiuscola, nel testo del *Marcismo spiegato ai gatti*), in quanto così compreso a recitare nel suo ruolo (di Uomo, di essere 'superiore'), diventa subito narrativamente poco inte-

<sup>200</sup> I. Calvino, *Il marcismo...* cit. n. 9.

<sup>201</sup> O. De Fornari, *Walt Disney*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 21.

ressante. L'umanità dell'uomo si esplicherebbe in questa capacità di controllo e di comando sulla parte 'oscura': un inibito, quindi, una vittima della civiltà, della barriera culturale che proibisce l'espressione fisica spontanea, diretta, non mediata. Per lui i gesti debbono essere misurati, secondo convenzione (le regole 'ambientali' vengono sostituite da quelle sociali); il volto impassibile, tale che anche nelle situazioni più disparate, sollecitatrici di reazioni, esso non debba tradire il contenuto dei propri pensieri, se essi sono volti a infrangere codici di comportamento; il corpo composto; mai debbono essere lasciati trapelare tratti 'bestiali' o un'aggressività incontrollata. La barriera culturale (e cioè l'apprendimento a stare dentro una convenzione) permetterebbe d'intervenire e neutralizzare le spinte più eversive (*ergo*, le più spontanee), quelle che rivelerebbero altrimenti la 'bestialità' soggiacente in ogni atto umano. I gesti umani (*tozzianamente*, i 'misteriosi atti nostri'), sono influenzati in Calvino da una bestialità irriducibile perché genetica, dal nostro essere «animali in mezzo a altri animali». La fabula può attingere a questa nostra individualità 'altra', a questo specchio deformante di noi, penetrando in un campo sconfinato di suggestioni, accostamenti, soluzioni narrative.

Per il legame tra personaggio, fisionomia, variabile animale e procedimenti narrativi conseguentemente realizzati da Calvino, si prenda il caso-limite, ma eclatante, di *Furto in una pasticceria*, per il quale il fattore animale non ha mai preso il rilievo critico dovuto. Si tratterà di analizzare questo racconto assumendo la bestia a discriminare narrativo: come si lega al personaggio, cosa comporta la sua apparizione, che ruolo d'influenza svolge sul personaggio.

L'approfondimento di questo aspetto può offrire elementi decisivi per la comprensione di certe meccaniche compositive dello scrittore, le quali, al pari di Anna Banti, non esiteremo in parte a rivendicare a Disney (coniugato col più autocotono Cecchi), o a un sostrato 'disneiano', suggestione e consonanza dai risvolti critici fruttuosi. Il quesito consiste nel determinare il campo di tensioni entro cui si muove il personaggio e se esista al pari del *cartoon* e del suo disegno, un condizionamento all'intreccio da parte della costituzione morfologica del soggetto rappresentato.

### 3. *Furto in una pasticceria*

Il racconto<sup>202</sup> è stato letto di solito in termini di intreccio, e non di personaggi («poliziotti e ladri che nel buio di una pasticceria svaligiata superano dovere e paura per amore dei pasticcini»<sup>203</sup>), e ne è stato privilegiato storicamente il colpo

<sup>202</sup> Le citazioni del racconto provengono da *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino 1949.

<sup>203</sup> C. Benussi, *Ultimo viene il corvo*, in *Introduzione a Calvino*, Laterza, Bari 1989, p. 19.

di scena dell'«abbuffata di paste»<sup>204</sup> condotta col tono ilare «delle commedie cinematografiche» alla Mack Sennett o Ridolini (Cecchi, a questo proposito, parlò di «dozzinale comicità», e Falqui di «sfrenato charlottismo»)<sup>205</sup>.

Ammissa una convenzionale *happy ending* (i ladri si salvano; il protagonista Gesubambino corona la sua avventura con una sessione involontaria di *petting*, a base di paste spacciate sul corpo, con l'amante), l'effetto comico liberatorio tocca solo quest'ultimo segmento del testo. Il suo nucleo irradiante prende l'aspetto di manifestazioni fobiche che attanagliano il protagonista e discendono dall'enunciato del suo ritratto, dalla sua costituzione morfologica, secondo una tecnica di rispecchiamento. *Furto in una pasticceria* è uno degli episodi più complessi, nel *corpus* novellistico calviniano, dell'interazione che si stabilisce tra ritratto fisico e esiti narrativi, tra *cartoon* e sdipanamento del *plot*.

I tre comprimari sono 'bestie'. Per l'autorevolezza onomastica, Dritto è il capobanda: la sua irrequietezza è sottolineata dai *tic* nervosi, dai «suoi occhi gialli mai fermi» e, principalmente, dal «movimento alle narici che *sembra che fiuto*, contrassegno di un'esplicita vocazione canina. Calvino lo trasforma in un segugio che insegue la preda (la cassaforte?). La verniciatura animale è estesa ai complici. «Quando c'è un colpo da fare si veste tutto elegante, non si sa perché: col cappello, la cravatta e l'impermeabile, e se c'è da scappare si prende le falde dell'impermeabile in mano che *sembra voglia aprire le albe*» (p. 197): questa la caratterizzazione del basista Uora-uora. Una postilla aggiunta di coda consente a riprova di metamorfosizzare definitivamente il personaggio e volgerlo in bestia: «La Celerel - e scappò di corsa, *svolazzando* con le falde dell'impermeabile in mano» (p.204). Gesubambino, a completamento del trio, ha una «testa grossa da neonato» che contrasta col «corpo tozzo», «i capelli tagliati corti e un bel faccino coi baffetti neri», sulla falsariga di una antropomorfizzazione felina puntuale nell'*explicit*: «È tutto muscoli e si muove soffice che *sembra un gatto*, per arrampicarsi e raggomitolarsi non c'è nessuno come lui» (p.196). E pure, in riferimento all'amante del personaggio, Mary la Toscana: «Gesubambino le piaceva perché si raggomitola e s'arrampicava sul suo corpo *come un grosso gatto*», p. 203).

Il protagonista del racconto, Gesubambino, con la sua testa grossa «da neonato», è adatto alla regressione infantile. La «smania» che lo coglierà nella pasticceria è tutta contenuta in questa caratterizzazione visiva di uomo-*puer*. Il furto prende la piega simbolica della scoperta di una dimensione paradisiaca («era un posto bellissimo») e uterina (le paste causano «una trepida commozione, un senso di remota tenerezza»). Il ladrocinio passa di colpo in secondo piano: «Avrebbe frugato dappertutto finché non avesse trovato i dolci; sicuro» (p.198). Il reper-

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> E. Cecchi, *Il Visconte... cit.* n. 4, p. 310 e E. Falqui, *L'insegna... cit.* n. 3, p. 197.

mento dell'oggetto del desiderio non diventa solo un intermezzo comico nelle operazioni di furto (dove il comico scaturirebbe dall'impensata deviazione degli interessi del ladro). La smania rivelata dall'immersione nelle paste assume i segni di una frustrazione che va oltre la contigenza narrata e inchioda Gesubambino a un retroterra di miseria e inappagamento: «Di lì a cinque, dieci minuti, invece, tutto sarebbe finito: per tutta la vita le pasticcerie sarebbero tornate proibite per lui, come quando da bambino schiacciava il naso contro le vetrine. Almeno ci si potesse fermare tre, quattro ore...» (p. 201). Il presunto *flat-character* calviniano entra in risonanza: l'intreccio si fa dipendente dalle spinte psicologiche del personaggio. Le paste rappresentano, d'accordo col ritratto, lo sfogo oggettivato delle pulsioni latenti di un uomo-bambino.

Le conseguenze del racconto dipenderanno da come questo soggetto 'vede' le paste. Le paste non sono innocue: sono arroccate sugli scaffali, intruppate in fila («scopriva file di scaffali e sopra gli scaffali file di vassoi e sopra i vassoi file di paste allineate», p. 199), schierate aprioristicamente a battaglia per respingere l'assedio; sono «torte cariche di creme», «batterie schierate di panettoni», «*muniti* castelli di torroni» (p. 199). Il paese di Cuccagna nasconde dietro la dolce effigie una durezza difensiva. L'attacco di Gesubambino si rovescia in una rotta allucinata: «E più dolci scopriva più il suo sgomento aumentava, e ogni nuovo auditò, ogni nuova prospettiva del negozio che appariva illuminata dalla pila del Dritto, *gli si parava dinanzi come per chiudergli ogni strada*» (p. 199). L'uomo-neonato si trova incastrato tra la realtà di un presente incantato e sfuggente che si vorrebbe prolungare («Dritto! - fece - Se ce ne stiamo qui nascosti fino all'alba, chi ci vede?», p.201) e un futuro di proibizioni che lo riporta a un passato nero («per tutta la vita le pasticcerie sarebbero tornate proibite per lui, come quando da bambino...»). La risposta nevrotica che il personaggio oppone a questa situazione è un'ansia psicologicamente distruttiva, accresciuta dalla consapevolezza dell'impossibilità di fermare il tempo («uno sgomento terribile s'impadronì di Gesubambino: lo sgomento di non avere il tempo di saziarsi, [...] d'averne sottomano tutta quella cuccagna solo per pochi minuti in vita sua», p. 199) e che fornisce il destro alla manifestazione di una serie di incubi e allucinazioni, volgendo le paste in mostri. La fobia del personaggio, nell'impossibilità della regressione, della capacità cioè di godimento, prevale. La paura della perdita delle paste è certo il segnale di una patologia: «Ma *gli restava una smania che non sapeva come soddisfare*, non riusciva a trovare il modo per goderle del tutto. Ora era carponi sul tavolo, con le torte sotto di sé: gli sarebbe piaciuto spogliarsi e conicarsi nudo sopra quelle torte, rivoltarcisi sopra, non doversene staccare mai (p. 201)». Il passaggio tra scaffali e vassoi e paste (*file d. ..e sopra .file di ..e sopra. .; e più .più...*) accresce il *climax* angoscioso che si sprieggia da ogni nuova scoperta, nella prospettiva d'universale ostilità degli oggetti contro Gesubambino: «sembrava lottasse con i dolci, minacciosi nemici, strani

mostri che lo stringevano d'assedio», dove sono gli oggetti, adesso, ad insidiare Gesubambino, finanche alla terribile scoperta di mostri camuffati da paste («minacciosi nemici» e, esplicitamente, «strani mostri»), che acuiscono l'impotenza e il calvario del personaggio: «I panettoni mezzo tagliati aprivano fauci gialle e occhiate contro di lui, strane ciambelle sbocciavano come fiori di piante carnivore; Gesubambino ebbe per un momento la sensazione che sarebbe stato lui a esser divorato dai dolci (p. 200)». Lo sconvolgimento di quest'uomo-gatto è singolarmente ancorato al terrore di una possibile metamorfosi in bestia, a una presunta aggressione animale, quasi secondo una riscrittura in chiave allucinata, surrealista, dei dolci umanizzati, ma là innocui, del cortometraggio disneiano *Cookie Carnival* (dalle *Silly Symphonies*, del 1935; purtroppo non c'è nessuna indicazione di una conoscenza diretta da parte di Calvino).

Un personaggio-bestia che s'infrange contro la bestialità stessa degli oggetti (e 'bestia', dunque, in questo contesto, diviene l'attributo della mostruosità, del grottesco, con effetti precisi, e ricercati, di comicità *mir*, di paradosso). L'improvvisa manifestazione dell' "altro", di un mondo dietro lo specchio, specie se sbilanciato sul versante orrorifico, è del resto un tratto cardine dei cartoni disneiani (o, per dirlo in conclusione con la Banti, ancora, lo sono i ritornelli d'improbabilità, la "follia" del reale); come scrive Patrizia Polcari in un bel saggio sul fantastico disneiano, nella rappresentazione della paura e dell'angoscia, «senza dubbio a Disney piaceva molto passare da un quotidiano rassicurante ad una dimensione interiore popolata di mostri, accostare realtà e surrealità scivolando dall'una dentro all'altra con o senza soluzione di continuità. È per via di questa predilezione che egli trasforma quella che nella Biancaneve dei Grimm era una semplice fuga in un incubo generato da un'emotività alterata»<sup>206</sup>. L'emotività alterata dei personaggi disneiani, uomini e bestie (o uomini-bestia), si riscontra nel Calvino esordiente. Cespugli d'occhi in *Paura sul sentiero* o *Angoscia in caserma*, paure bambine, agguati improbabili di marmotte (in *Campo di mine*), trasformazioni inquietanti d'oggetti, di cose e luoghi (come nel *Bosco degli animali*): la costituzione onirica, da vertigine, lo sconvolgimento dei personaggi è reso in modo molto cinematografico, attraverso movimenti vorticosi, avvistamenti d'immagine, insistenze ritmiche, che sulla carta mimeticamente corrispondono alla percezione falsificata della realtà, surreale, di cui soffrono i caratteri.

I passaggi finali di *Furto in una pasticceria* sigillano per l'orizzonte ontologico del personaggio l'equazione raccapricciante di bestie, paste e mostri. La pasticceria sforna una *morque* appiccicosa; l'illusione di una possibile riconciliazione col proprio passato attraverso le paste svanisce di mano al personaggio, gli deperisce at-

<sup>206</sup> P. Polcari, *Danzando con gli scheletri. Le rappresentazioni della paura in Walt Disney*, «Paragone-Letteratura», XLV, 532-534, Firenze, giugno-agosto 1994, p. 108.

torno: «E i *crufen* diventarono pezzi di spugna, le omelette rotoli di carta moschicida, le torte colarono vischio e bitume. Egli vedeva solo cadaveri di dolci, che putrefacevano stesi sui bianchi loro sudari, o si disfacevano in torbida colla dentro il suo stomaco» (p. 202). L'angoscia impedisce il raggiungimento di un senso di sazieta' appagante che restituisca il personaggio alla realta' dopo il delirio semi-onirico dell'incontro con le paste. Il personaggio, invero, impazzisce: «Gesubambino sembrava fuori di se': addentava strudel, piluccava zibibbi, leccava sciroppi, imbrattandosi e lasciando rimasugli sui vetri. Aveva scoperto che non aveva piu' voglia di dolci, anzi sentiva la nausea salirgli su per le volute dello stomaco, ma non voleva cedere, non poteva arrendersi ancora» (p. 202).

In *Furto in una pasticceria*, dunque, siamo alle prese con tre «bestie umanizzate», per riusare la terminologia disneiana delle didascalie in «Il Politecnico», o «piu' uomini che bestie», ma certo «divenuti schemi, con le proprie debolezze divenute code, orecchie, zampe». Una banda d'ispirazione indirettamente disneiana (e disneiana, non genericamente fumettistica, per le implicazioni a livello di *plot* rivelanti la psicologia dei personaggi, le loro motivazioni oscure): un cane-segugio; un gatto, ladro, ingordo, taciturno (su cui la storia s'incontra); un rapido volatile, sempre irrequieto, in fuga. Un'insistenza su fisionomie esteriori che, come visto con Gesubambino, costituiscono la controparte fisica, evidenziata, di una precisa condizione psicologica. Le spinte interne, gli indizi cioe' della psicologia del personaggio, si convertono in sintomo somatico, si fanno disegno. Disney fumetista e animatore occhieggia da dietro le quinte in questo (calviniano) mondo d'animali che animali non sono, a ricordarci come la presunta unidimensionalita' del disegno, dei caratteri, possa tradire pulsioni profonde; e come nel disegno dei burattini disneiani, la chiave della vita dei burattini calviniani sta tutta nella loro visibilita', nella visibilita', nel carattere definito e cristallino della prosa che li descrive, netta, precisa, come indicata da Pavese gia' nel 1947, ma che a differenza di quello che Pavese indicava, formata anche da spessi «gropi di carne e di sangue», da trovarsi nascosti, ma non troppo, nel loro complesso (e non semplicistico) profilo morfologico.