

Silvio Mignano

*Storie di cronopios e di famas: circolarità e dualismo in Julio Cortázar*

«I cronopios e i famas, due genie d'esseri danzanti e pullulanti, o categorie antropologiche primordiali, che sono la creazione più felice e assoluta di Cortázar», scrisse Italo Calvino in una nota introduttiva al libro. E così il grande scrittore italiano descrisse i due generi:

Dire che i cronopios sono l'intuizione, la poesia, il capovolgimento delle norme, e che i famas sono l'ordine, la razionalità, l'efficienza, sarebbe impoverire di molto, imprigionandole in definizioni teoriche, la ricchezza psicologica e l'autonomia morale del loro universo. Cronopios e famas possono essere definiti solo dall'insieme dei loro comportamenti. I famas sono quelli che imbalsamano ed etichettano i ricordi, che bevono la virtù a cucchiainate con il risultato di riconoscersi l'un l'altro carichi di vizi, che se hanno la tosse abbattano un eucalipto invece di comprare le pasticche Valda. I cronopios sono quelli che, se si lavano i denti alla finestra, spremono tutto il tubetto per veder volare al vento festoni di dentifricio rosa; se sono dirigenti della radio argentina fanno tradurre tutte le trasmissioni in rumeno; se incontrano una tartaruga le disegnano una rondine sul guscio per darle l'illusione della velocità. Del resto, osservando bene, si vedrà che è una determinazione degna dei famas che i cronopios mettono nell'essere cronopios, e che nell'agire da famas i famas sono pervasi da una follia non meno stralunata di quella cronopiesca<sup>1</sup>.

La nota di Italo Calvino introduce subito due temi cruciali dello straordinario libro di Cortázar: da un lato, il dualismo che è parte fondamentale di tutta l'opera dell'autore argentino – pensiamo ai tanti doppi che attraversano tutta la sua produzione e specialmente *Rayuela*, con le coppie intercambiabili Oliveira-Travelere la Maga-Talita– e dall'altro il senso di circolarità, sferico, che è presente anch'esso nella sua letteratura e che non cancella quel dualismo ma gli conferisce un aspetto di continuità e unità. In questo senso, come ha perfettamente spiegato Calvino, famas e cronopios sono allo stesso tempo opposti e complementari.

---

<sup>1</sup> I. Calvino, nota introduttiva a J. Cortázar, *Storie di cronopios e di famas*, Einaudi, Torino, 1981, pp. VI-VII.

Nello scritto *Del cuento breve y sus alrededores*<sup>2</sup>, lo stesso Cortázar dichiara che il racconto è «macchina infallibile destinata a compiere una missione narrativa con la massima economia di mezzi», e pertanto ha caratteristiche di autosufficienza e di sfericità. Come osserva Saúl Yurkievich, «Il racconto è un *in sé* che, a partire da una situazione narrativa, opera un inglobamento che si impone al narratore, dal quale va distaccandosi come universo indipendente. Secondo Cortázar, il sentimento della sfera preesiste alla conformazione del racconto e ne determina la genesi»<sup>3</sup>. Il racconto dunque si autogenera, autorappresenta e autogiustifica.

Nelle parole di Cortázar, tratte da una conversazione con Ernesto González Bermejo,

ho del racconto un concetto molto severo: a volte l'ho comparato a una sfera; è qualcosa che ha un ciclo perfetto e implacabile, che comincia e finisce in modo soddisfacente, come una sfera nella quale nessuna molecola può restare fuori dai propri confini esatti. Un racconto può sviluppare una situazione e avere un interesse aneddotico, ma questo per me non è abbastanza; la sfera deve chiudersi<sup>4</sup>.

Dunque, circolarità, sfera: ma anche duplicità, in Cortázar. Lo stesso Yurkievich la definisce così:

In Julio Cortázar ci sono due testualità in lotta: quella aperta delle narrazioni lunghe e quella chiusa dei racconti: diastole e sistole della scrittura propulsata da due poetiche opposte; queste condizionano una diversa configurazione (l'una multiforme, l'altra uniforme; l'una centrifuga, l'altra centripeta), simbolizzano visioni del mondo differenti e producono gnosi opposte. In Cortázar ci sono una scrittura Dottor Jekyll e una scrittura Mister Hyde.<sup>5</sup>

Non sembra che stiamo parlando dei famas e dei cronopios? Voglio dire, non del libro ma proprio delle due tribù di esseri stravaganti? Di fatto,

---

<sup>2</sup> J. Cortázar, *Último round*, Siglo XXI, México, 1969, pp. 35 ss.

<sup>3</sup> S. Yurkievich, *Julio Cortázar: Mundos y modos*, Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1994, pp. 11 ss. La traduzione è mia.

<sup>4</sup> E. González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2012, p. 25. La traduzione è mia.

<sup>5</sup> S. Yurkievich, op. cit. La traduzione è mia.

almeno nella mia opinione, *Storia di cronopios e di famas* si situa al di fuori dell'alternativa di cui Yurkievich. Non cancella e non nega la duplicità di Cortázar ma realizza invece una sintesi tra gli opposti fattori all'interno di essa.

Vediamo ad esempio il capitolo *Istruzioni per salire le scale*:

Nessuno può non aver notato che sovente il suolo si piega in modo che da una parte sale ad angolo retto rispetto al piano del suolo medesimo mentre la parte che segue si colloca parallelamente a questo piano per dar luogo ad un'altra perpendicolare, comportamento che si ripete a spirali o secondo una linea spezzata fino ad altezze sommamente variabili. Chinandoci e mettendo la mano sinistra su una delle parti verticali e quella destra sulla corrispondente orizzontale ci troveremo in momentaneo possesso di un gradino o scalino. Ciascuno di questi scalini, formati come si vede da due elementi, si trova ubicato un po' più in alto e un po' più in avanti rispetto al precedente, principio che dà significato alla scala, dato che qualsiasi altra combinazione determinerebbe forme magari più belle o pittoresche, ma inadatte a trasportare da un pianerottolo a un primo piano.

Le scale si salgono frontalmente, in quanto all'indietro o di fianco risultano particolarmente scomode. La posizione naturale è quella in piedi, le braccia in giù senza sforzo, la testa eretta ma non tanto da impedire agli occhi di vedere gli scalini immediatamente superiori a quello sul quale ci si trova, e respirando con lentezza e ritmo regolare. Per salire una scala si cominci con l'alzare quella parte del corpo posta a destra e in basso, avvolta quasi sempre nel cuoio o nella pelle scamosciata, e che salvo eccezioni è della misura dello scalino. Posta sul primo scalino la suddetta parte, che per brevità chiameremo piede, si tira su la parte corrispondente sinistra (anch'essa detta piede, ma da non confondersi con il piede menzionato), e portandola all'altezza del piede la si fa proseguire fino a poggiarla sul secondo scalino, sul quale grazie a detto movimento riposerà il piede mentre sul primo riposerà il piede. (I primi scalini sono sempre i più difficili, fino a quando non si sarà acquisito il coordinamento necessario. Il fatto che coincidano nel nome il piede e il piede rende difficoltosa la spiegazione. Fare attenzione a non alzare contemporaneamente il piede e il piede).

Giunti con questo procedimento sul secondo scalino, basta ripetere a tempi alterni i suddetti movimenti fino a trovarsi in cima alla scala. Se ne esce facilmente con un leggero colpo di tallone che la fissa al suo posto, dal quale non si muoverà fino al momento della discesa<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> J. Cortázar, *Storie di cronopios e di famas*, ed. cit., pp. 18-19. Traduzione di Flaviarosa Nicoletta Rossini.

È un testo al tempo stesso circolare e semiretta, chiuso e aperto. Capitolo di una narrazione più ampia o racconto concluso, è certamente una scrittura perfetta, che possiede autosufficienza e che tuttavia allude continuamente ad altri spazi, a una realtà che vive al di fuori del suo ambito, a una storia che continua e che non per caso si collegherà poi alle due sezioni del libro dedicate più specificamente ai cronopios e ai famas.

«Nessuno può non aver notato», scrive Cortázar in apertura. Quel nessuno, o quel qualcuno, siamo noi lettori, che al contempo entriamo nel racconto e restiamo al di fuori di esso, dandogli valore assoluto in un contesto esterno alla letteratura, proprio da parte di un autore che come pochi altri viene considerato letterario o metaletterario.

La continuazione del racconto o capitolo è un esempio straordinario di *divertissement*, di gioco. Con serietà assoluta il narratore ci introduce nella tecnica più avanzata su come salire le scale. Ci insegna i dati geometrici e fisici essenziali per comprendere che cosa siano le scale: «sovente il suolo si piega in modo che da una parte sale ad angolo retto rispetto al piano del suolo medesimo mentre la parte che segue si colloca parallelamente a questo piano per dar luogo ad un'altra perpendicolare, comportamento che si ripete a spirali o secondo una linea spezzata fino ad altezze sommamente variabili». Ecco il segreto della narrazione: il sentimento di stupore dinanzi a qualcosa che solo se non considerassimo la creazione letteraria potremmo considerare ovvio, banale, parte del paesaggio quotidiano delle nostre vite, e che invece una volta che entriamo nel contesto artistico riceveremo quale invenzione, meraviglia: scopriremo che esiste un oggetto che prima non conoscevamo, le scale, e scopriremo che esiste una maniera specifica per salirle, che non si tratta in fondo di un mostri impossibile da affrontare.

È sufficiente cominciare «con l'alzare quella parte del corpo posta a destra e in basso [...] che per brevità chiameremo piede», e poi tirar su «la parte corrispondente sinistra (anch'essa detta piede, ma da non confondersi con il piede menzionato), e portandola all'altezza del piede la si fa proseguire fino a poggiarla sul secondo scalino, sul quale grazie a detto movimento riposerà il piede mentre sul primo riposerà il piede». E non è tutto: ci dirà anche che cos'è questa parte che chiamiamo piede, caso mai nessuno ce lo avesse spiegato prima: «quella parte del corpo [...] avvolta quasi sempre nel cuoio o nella pelle scamosciata, e che salvo eccezioni è della misura dello scalino».

È così che funziona la letteratura, è così che funziona l'arte: la prima volta che qualcuno legge il racconto di una navigazione, che si tratti di quella degli Argonauti o di Odisseo, impara che cos'è la navigazione, e la prima volta che legge un racconto sull'antica Cina scopre – solo allora – l'antica Cina. Ora, perché possiamo pensare all'antica Cina come a qualcosa di misterioso, che richiede una narrazione per poterla conoscere, e non possiamo pensare lo stesso di una navigazione o del semplice gesto di salire un gradino? In altre parole, prima che qualcuno scriva su di essa, nessuna realtà esiste davvero. E se cento scrittori la descrivono in modo diverso o addirittura opposto, ebbene, vorrà dire che esisteranno cento versioni della stessa realtà, o cento realtà diverse.

È esattamente l'operazione realizzata dai surrealisti nel campo artistico: *L'invenzione della vita* è il titolo di un quadro di Magritte, e in generale ogni volta che questi o Max Ernst o gli altri surrealisti dipingevano qualcosa che apparentemente era parte del nostro universo tangibile, una foresta, una montagna, una spiaggia o la luna, era come se la foresta, la montagna, la spiaggia o la luna nascessero per la prima volta, fossero create dal pennello dell'artista.

Tuttavia c'è di più: anche una volta che l'oggetto sia stato inventato e reinventato, ha ancora la forza di ribellarsi allo stesso gesto di creazione dell'artista o dello scrittore. Così, è vero Cortázar dedica due capitoli del libro all'orologio, *Preambolo alle istruzioni per caricare l'orologio* e *Istruzioni per caricare l'orologio*, ma è anche vero che nell'altro capitolo o racconto *Istruzioni-esempi sul modo di avere paura* si legge che «Si è venuto a sapere di un commesso viaggiatore al quale cominciò a dolere il polso sinistro, proprio sotto l'orologio. Quando si strappò via l'orologio, il sangue schizzò: la ferita mostrava il segno di denti acuminatissimi»<sup>7</sup>.

E poi entrano in scena i cronopios e per loro gli orologi sono questo:

All'uscita del Luna Park un cronopio si accorge che il suo orologio va indietro, che il suo orologio va indietro, che il suo orologio.

Tristezza del cronopio quando vede la folla di famas che se ne va per Corrientes alle undici e venti, e lui, oggetto verde e umido, cammina alle undici e un quarto.

Meditazione del cronopio: «È tardi, ma meno tardi che per i famas, per i

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 10.

famas è cinque minuti più tardi, arriveranno a casa più tardi, andranno a letto più tardi. Io ho un orologio con meno vita, meno casa e meno andarmene a letto, io sono un cronopio disgraziato e umido».

Mentre beve il caffè al Richmond di Florida, bagna il cronopio il suo biscotto con le sue lacrime naturali<sup>8</sup>.

E più avanti:

Un fama possedeva un orologio a muro e tutte le settimane lo caricava CON GRANDE CURA. Passò un cronopio e vedendolo si mise a ridere, tornò a casa e inventò l'orologio-carciofo o carciofo selvatico, perché a questa o a quella varietà può e deve appartenere.

L'orologio carciofo selvatico del cronopio è un carciofo selvatico di varietà nobile, fissato per il gambo a un buco della parete. Le numerose foglie del carciofo selvatico indicano l'ora presente e anche tutte le ore, sicché il cronopio non deve far altro che togliergli una foglia e subito sa un'ora. Dato che le stacca da sinistra a destra, la foglia non sbaglia mai, e dà l'ora esatta, così il cronopio ogni giorno ricomincia da capo togliendo un nuovo giro di foglie. Quando arriva al cuore non è più possibile misurare il tempo e nell'infinita rosa violetta del centro il cronopio scopre una gran gioia e se lo mangia con olio aceto e sale, e infila un nuovo orologio nel buco<sup>9</sup>.

Non tutti concordano nei giudizi sui risultati del libro. La molteplicità propria dello stesso, al sua polifonia, quello che ho definito il suo carattere circolare e allo stesso tempo aperto, impossibile da definire, provoca senz'altro incertezze quando lo si valuti. Il già menzionato critico e scrittore argentino Saúl Yurkievich, per esempio, ritiene che:

L'apertura al mondo multivoco, alla polifonia esteriore o alla parola proliferante si realizza attraverso altre narrative: dai protoracconti di *Storie di cronopios e di famas*, dei romanzi *collage*, consegnati all'estetica dell'inconcluso, del discontinuo e del frammentario, basata sul montaggio della diversificazione dissonante, o attraverso il mosaico caleidoscopico, della miscellanea degli almanacchi: *Il giro del giorno in ottanta mondi* e *Ultimo round*. In *Storie di cronopios e di famas* Cortázar ricorre al racconto limitrofo, nel solco della tradizione di *Le Cornet à dés* di Max Jacob, *Tre romanzi immensi* di Vicente Huidobro y Hans Arp o *Spaventapasseri* di Oliverio Girondo. Questo tipo di narrazione si apre o slitta troppo per poter ordire un vero racconto: si colloca in una zona incerta dal punto di vista

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 114.

dell'attribuzione di un genere. Il figurato è eccessivamente volubile la causalità molto labile, troppo ilozoista per lasciarsi infilare dall'illazione del racconto. Microracconti embrionali, essi propongono un pullulare di accadimenti che non si impegnano a tramare una storia. Brillano, fanno scintille, eccedono senza però ordire un intrigo. Ventaglio di virtualità, il loro potenziale narrativo resta in uno stato germinale. Questo fabulare senza produrre storie permette il ritorno ai sensi figurati, la fuga dei sensi tratteggiati. Scartato il modulo racconto per l'impossibilità di adattarsi a un modello così realistico, Cortázar torna, attraverso la strada aperta dai dadaisti e dai surrealisti, a stati narrativi precedenti al perfezionamento del racconto ottocentesco. Opera mescolanze che producono un'interpenetrazione di generi, di poiesi e di diegesi, di fusione del cantare con il (rac)contare. Inventa fantasie che contraddicono le ottimanti coazioni e riduzioni del reale ammissibile. Ricorrendo al trucco, all'umorismo, allo sproposito, ristabilisce un accordo con l'assurdo, l'aleatorio, l'arbitrario, un vincolo più diretto con il favoloso e il fantasmatico. Capricci, chimere, vignette, imposture: come qualificare queste invenzioni che sfuggono a qualsiasi tassonomia retorica?<sup>10</sup>

Nella mia persona e modesta opinione l'unica cosa che si deve evitare dinanzi a *Storie di cronopios e di famas* è classificare. Ogni tentativo tassonomico, o di attribuzione all'uno o all'altro genere, è destinato al fallimento.

Qualcosa di simile succede se ci mettiamo a riflettere sulla possibile appartenenza del libro al genere della letteratura fantastica, o addirittura al realismo magico. Cortázar è autore lontanissimo da García Márquez e dai suoi eponimi, e anche nelle *Storie di cronopios e di famas* dimostra una notevole distanza dal genere che ha dominato per decenni il contesto latinoamericano. Mi sembra semmai che se di realismo magico potesse parlarsi in Cortázar, e ho i miei dubbi al riguardo, lo si potrebbe fare nel senso originario del termine, così come lo utilizzò per primo lo scrittore italiano Massimo Bontempelli negli anni Trenta del secolo scorso:

La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo e continuo sforzo per scamparne. In questo senso l'arte deve

---

<sup>10</sup> S. Yurkievich, *op. cit.*, pp. 359-360. La traduzione è mia.

dominare la natura, in questo senso abbiamo parlato di «magia», e abbiamo chiamato l'arte nostra «realismo magico»<sup>11</sup>.

Una successione di gesti banali, normali, salire le scale, caricare un orologio, che tuttavia nella loro ripetizione all'improvviso trovano un ostacolo apparentemente irrazionale, o l'apparizione inattesa di un personaggio, di un elemento, di un fattore a sua volta normale, che però, combinandosi con gli altri e soprattutto con il movimento degli altri, genera stupore, produce sconcerto, provoca spiazzamento: la magia.

Il cronopio esce da un Luna Park, un gesto apparentemente normale. Ma ci chiediamo: perché si trovava in un Luna Park? Perché l'azione comincia *ex abrupto* così, da un Luna Park, senz'alcuna spiegazione? Che cosa stava facendo il cronopio in un Luna Park, i cronopios sono soliti frequentare i Luna Park, vi lavorano o si divertono in quei luoghi, oppure questa visita è stata una casualità unica e irripetibile? Poi, o meglio, immediatamente, il cronopio osserva il suo orologio e si accorge che va indietro, niente di speciale, ma di nuovo ci chiediamo perché questo evento produca nel cronopio tristezza: avrà un appuntamento importante? Era un orologio prezioso e gli dà tristezza che vada indietro, che funzioni male? Da due semplici righe, dal collegamento tra due fatti così normali, nasce il racconto straordinario di Cortázar.

Non è necessario, per produrre meraviglia, che accadano cose favolose, l'unico elemento strano nel libro è forse la conformazione fisica dei cronopios, oggetti verdi e umidi.

Una delle differenze fondamentali tra la magia in Cortázar (e a dirla tutta in Bontempelli) e la magia in García Márquez è il ruolo che l'umorismo ha o non ha nell'uno o nell'altro, ovvero la capacità che l'uno o l'altro autore ha – o non ha – di non prendersi troppo sul serio, di comprendere fino a che punto possa e debba estendersi la gravità.

Proprio così lo spiegò lo stesso Cortázar agli studenti dell'università di Berkeley nel 1980:

[È] un'idea che molti scrittori rifiutano: l'idea del gioco. Soprattutto in America Latina, e anche in Europa e suppongo anche negli Stati Uniti,

---

<sup>11</sup> M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze, 1938, ora in *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2006, pp. 72-73.



ci sono molti scrittori che si prendono terribilmente sul serio, tanto sul serio che l'idea che qualcuno possa fare un riferimento a elementi ludici nei loro testi li offende, e addirittura [...] fino agli ultimi anni in America Latina l'etichetta di umorista applicata a uno scrittore lo definiva inferiore dal punto di vista dell'apprezzamento estetico come scrittore, romanziere, narratore o poeta. Essere umorista era un definizione molto precisa che collocava quel signore in una certa linea tematica e nient'altro<sup>12</sup>.

Invece, ci dice Cortázar, come ci aveva già detto Bontempelli mezzo secolo prima, quella ludica è una parte imprescindibile del fare letteratura, essendo compenetrata per natura nell'ingrediente fondamentale della scrittura, ovvero la parola.

Per cominciare, uno scrittore gioca con le parole ma gioca sul serio: gioca nella misura in cui ha a disposizione le possibilità interminabili e infinite di una lingua e in cui ha la possibilità di strutturare, scegliere, selezionare, scartare e finalmente combinare elementi idiomatici perché ciò che vuole esprimere e che sta cercando di comunicare avvenga nel modo che gli sembri più fecondo, con una maggior proiezione nella mente del lettore. [...] Ho sempre sentito che nella letteratura vi sia un elemento ludico sommamente importante e che, parallelamente a quello che abbiamo detto dell'umorismo, la nozione del gioco applicata alla scrittura, alla tematica o al modo di vedere quello che si sta raccontando è in grado di dare all'espressione una dinamica e una forza che la mera comunicazione seria e formale – per quanto possa essere ben scritta e ben proposta – non riesce a trasmettere al lettore, perché ogni lettore è stato ed è in qualche modo un giocatore, e perciò si stabiliscono con lui una dialettica, un contatto e una ricezione di questi valori<sup>13</sup>.

«Ogni lettore è stato ed è in qualche modo un giocatore», dice Cortázar agli studenti californiani, e siccome ogni scrittore è stato ed è un lettore, per la proprietà transitiva ogni scrittore è stato ed è in qualche modo un giocatore; e se parliamo di giocatori, noi italiani non possiamo non pensare a Tommaso Landolfi, uno straordinario scrittore, per molti aspetti così simile a Cortázar, e un grande e impenitente giocatore. Giocatore sul serio, fino al punto di rovinarsi nei casinò, e giocatore in quella grande sala da gioco che è la letteratura. Leggiamo allora per esempio un passo del *Mar delle blatte*:

---

<sup>12</sup> J. Cortázar, *Clases de literatura*, Berkeley, 1980, Alfaguara, Caracas, 2013, pp. 181-182. Traduzione mia.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 182-183. Traduzione mia.

Finalmente gli si avvicinò un uomo con una gamba di legno.  
 «Li avete voi, amico?», chiese con aria minacciosa. Sembrava al vestito un personaggio d'importanza, forse il capitano.  
 «Io... io...», rispondeva l'avvocato.  
 «E via, bando alle chiacchiere, cominciamo».  
 E chiamò: «Quello dello spago!».  
 S'avanzò un marinaio guercio, a torso nudo. Il capitano prese il pezzo di spago dalle mani dell'avvocato e glielo consegnò; quegli lo ricevè con poca buona grazia e s'allontanò brontolando. «Al diavolo!», borbottò distintamente quando fu a una certa distanza, e cominciò a giocherellare stizzosamente collo spago.  
 «Quello della bulletta!». Fu la volta di un altro e poi altri due. Colui che ebbe i chicchi di riso fece per metterseli in petto fra la maglia e la carne.  
 «Bada a te, cane!», esplose il capitano.  
 [...]
 Annotava. La passerella fu levata. L'ancora ritirata, a inesplicabile scorno dell'avvocato la grande vela s'afflosciò di colpo, e anzi prese a gonfiarsi leggermente dalla parte opposta; una raffica di vento sospinse la nave al largo e fece lontanare in un crepuscolo fumoso i lumi del porto; qualcuno venne e fissò a un uncino la gomona. Così l'avvocato, rimasto libero, poté cominciare a osservare un po' meglio ciò che si svolgeva attorno a lui e i suoi compagni di viaggio.  
 Nel quadrato si trovarono tutti riuniti, meno il figliolo dell'avvocato.  
 «Vi dico che questa è una fregata», sosteneva il capitano.  
 «No una goletta no un brigantino», risposero insieme il nostromo e il marinaio dello spago.  
 «Voi non v'immeschiate nelle faccende che non vi riguardano», ribatté in furore il capitano, volto a quest'ultimo. «Pensate piuttosto che è il vostro turno di guardia». Il marinaio uscì sbattendo la porta. «Pallini da Caccia al timone!», ordinò ancora il capitano. Il designato uscì anche lui. Ognuno di costoro teneva stretto nella sinistra l'oggetto che lo contraddistingueva<sup>14</sup>.

In questo testo si produce esattamente l'effetto di estraniamento nel lettore attraverso una descrizione di fatti relativamente normali, senza eccessi favolistici, che tuttavia all'improvviso e senza apparente iato conducono all'intrusione di elementi incongrui: o meglio, incongrui nel mondo dove siamo noi, non nell'*hortus conclusus* della narrazione. In questo caso, si tratta di una parodia o di un gioco sul tema dei romanzi classici di avventure

<sup>14</sup> T. Landolfi, *Il Mar delle blatte e altre storie*, Adelphi, Milano, 1995, pp. 15-17.

marinare e dei pirati, alla Salgari o alla Stevenson. Con molte somiglianze con Cortázar, perfino nel ritmo della scrittura, per esempio in quel “no una goletta no un brigantino”, che ricorda il ritornello “ballava tregua e ballava prova” dei cronopios e dei famas<sup>15</sup>.

Da Landolfi a Calvino il passo è breve. *Le cosmicomiche* ci conducono nello stesso ambito narrativo:

Il nostro lavoro era così: sulla barca portavamo una scala a pioli: uno la reggeva, uno saliva in cima, e uno ai remi intanto spingeva fin lì sotto la Luna; per questo bisognava che si fosse in tanti (vi ho nominato solo i principali). Quello in cima alla scala, come la barca s'avvicinava alla Luna, gridava spaventato: – Alt! Alt! Ci vado a picchiare una testata! – Era l'impressione che dava, a vedersela addosso così accidentata di spunzoni e orli slabbrati e seghettati.

[...]

In realtà, d'in cima alla scala s'arrivava giusto a toccarla tendendo le braccia, ritti in equilibrio sull'ultimo piolo. Avevamo preso bene le misure (non sospettavamo ancora che si stesse allontanando); l'unica cosa cui bisognava stare molto attenti era come si mettevano le mani<sup>16</sup>.

E naturalmente Calvino ci porta a Borges. È un altro percorso circolare: Calvino sente un'affinità straordinaria con Borges, naturalmente, come si vede già da una lettera indirizzata a Primo Levi in 1961:

Naturalmente ti manca ancora la sicurezza di mano dello scrittore che ha una sua personalità stilistica compiuta come Borges, che utilizza le suggestioni culturali più disparate e trasforma ogni invenzione in qualcosa che è esclusivamente suo, quel clima rarefatto che è come la sigla che rende riconoscibili le opere di ogni grande scrittore<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> E alla fin fine non lo aveva già fatto perfino Dante Alighieri con il suo *Pape satàn, pape satàn, aleppe* nel canto VII dell'Inferno?

<sup>16</sup> I. Calvino, *Le cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 1993, pp. 4-5.

<sup>17</sup> I. Calvino, *I libri degli altri, lettere 1947-1981*, Einaudi, Torino, 1991, p. 382.

Tra due mondi così diversi della letteratura latinoamericana degli anni Sessanta, il rioplatense, classico, raffinato, e l'andino, con le sue suggestioni telluriche e la narrazione profonda di un mondo antico, Calvino sceglie chiaramente il primo, riconoscibile soprattutto nella triade Borges-Bioy Casares-Ocampo, ma anche in Julio Cortázar. Addirittura, come ricorda Antonio Melis in un interessante studio sulla relazione tra Calvino e la letteratura ispanoamericana nel quadro del colloquio internazionale *Borges, Calvino, la letteratura* organizzato dal Centro di ricerche latinoamericane dell'Università di Poitiers, Calvino aderisce alla posizione di Cortázar nella polemica dolorosa tra questi e il peruviano José María Arguedas. La polemica, iniziata con un'intervista a Cortázar nell'edizione spagnola della rivista *Life* di New York nel 1969, tracciava una demarcazione molto rigida e come tale senza dubbio scorretta tra la letteratura latinoamericana universale, aperta, leggera, ricca d'umore, rappresentata da Cortázar, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, e un'altra rinchiusa in se stessa, senza respiro, della quale sarebbe stato un rappresentante tipico proprio Arguedas<sup>18</sup>. Calvino aderì a questa posizione ed ebbe parole molto dure al commentare il romanzo di Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* per la sua casa editrice, l'Einaudi:

Ben vada a Feltrinelli l'ultimo libro di Arguedas. Poco sono riuscito a capirci dato che è scritto in un dialettaccio infame (e poco può capirci un non peruviano) ma ho indovinato una storia brutale di marinai pederasti e puttaniere tutta piena di oscenità in uno stile impressionistico come il peggior Jorge Amado<sup>19</sup>.

In questa sede tuttavia non m'interessa tanto l'ingiusto e ingeneroso commento di un grande autore come Calvino nei confronti di un altro grande scrittore (perfino i geni hanno diritto di sbagliarsi), quanto le ragioni profonde della vicinanza tra Calvino e Cortázar in questo specifico episodio e nell'opposizione a un certo tipo di letteratura che entrambi identificavano con la tradizione andina e che sentivano troppo pesante, priva dell'indispensabile leggerezza. Come osserva Antonio Melis,

---

<sup>18</sup> Cfr. *Calvino y la literatura hispanoamericana: el paradigma rioplatense y el paradigma andino*, in *Borges, Calvino, la literatura*, Università di Poitiers, 1996, Vol. 2, pp. 39-48.

<sup>19</sup> I. Calvino, *Lettera a Paolo Fossati* del 10 novembre 1971.

Dopo Borges e gli autori del suo ambiente, come Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar occupa un posto prominente negli amori letterari ispanoamericani di Calvino. L'elemento ludico e il gusto per l'arte combinatoria sono alcuni dei fattori che favoriscono questa adesione<sup>20</sup>.

Perciò Calvino scrisse la nota critica che ho menzionato all'inizio quale prologo a *Storie di cronopios e di famas*, che per lo scrittore italiano non poteva che essere il libro di Cortázar che più di altri incarnasse l'ideale di leggerezza e di elementi ludici.

Così lo stesso Cortázar racconta come giunse a scrivere il libro:

Verso gli anni 50, al termine di un processo che vi riassumerò in pochi minuti, scrissi una serie di piccoli racconti che in seguito furono pubblicati con il titolo *Storie di cronopios e di famas*. Fino a quel momento avevo scritto un paio di romanzi e una serie di racconti fantastici; tutto quello che avevo scritto poteva considerarsi "letteratura seria" fra virgolette, il che significa che se vi erano elementi ludici – e so molto bene che ve n'erano – si trovavano un po' dissimulati sotto il peso drammatico e la ricerca di valori profondi. Accadde che quando feci leggere quelle storie di cronopios e di famas ai miei amici più vicini, la reazione immediata fu in linea di massima negativa. Mi dissero: «Ma come puoi perdere il tuo tempo facendo queste cose?». Ebbi modo di riflettervi e di convincermi (e continuo ad esserne convinto) che non stavo affatto perdendo tempo, ma che stavo semplicemente cercando e a volte trovando una nuova prospettiva per offrire la mia propria intuizione della realtà<sup>21</sup>.

*Cercare una nuova prospettiva per offrire la propria intuizione della realtà: ecco il senso profondo della letteratura, di ogni letteratura, ed ecco allora perché *Storie di cronopios e di famas* è un libro importante nella costruzione della concezione della letteratura di Cortázar, e dunque in nessun modo un libro minore o accidentale.*

Chi sono però questi cronopios e questi famas? Vediamolo ancora con le parole dello stesso Cortázar:

---

<sup>20</sup> A. Melis, op. cit., p. 46. La traduzione è mia.

<sup>21</sup> J. Cortázar, *Clases de literatura*, cit., pp. 183-184.

Avvertii i cronopios, in contrasto con i famas, come realmente erano: degli esseri molto liberi, molto anarchici, molto pazzi, capaci delle peggiori stupidaggini e allo stesso tempo pieni di astuzia, di senso dell'umorismo, di una certa grazia; mentre vidi i famas come rappresentanti della buona condotta, dell'ordine, delle cose che devono andare perfettamente bene perché altrimenti ci saranno sanzioni e castighi. Nel momento in cui si era prodotta questa dissociazione, credevo che ormai la faccenda fosse conclusa e che si trattasse di una semplice fantasia mentale, ma all'improvviso apparvero dei terzi personaggi che non erano né cronopios né famas e immediatamente li chiamai speranze (non saprò mai perché li chiamai speranze, la parola venne da sé). Questi personaggi si collocavano un po' a metà strada, perché hanno alcune caratteristiche dei cronopios, nel senso che tendono ad essere abbastanza tonti, almeno a volte: sono ingenui, distratti, cadono dai balconi e dagli alberi, ma allo stesso tempo, al contrario dei cronopios, hanno il massimo rispetto dei famas. In alcuni casi ho definito le speranze come elementi femminili, ma in realtà entrano in gioco tanto l'aspetto maschile quanto quello femminile, come per i cronopios: io parlo dei cronopios ma possono esserci cronopias e cronopios, anche se non ho mai usato il femminile scrivendo. Le speranze da un lato ammirano i cronopios, ma hanno anche paura di loro perché i cronopios fanno stupidaggini e le speranze ne sono spaventate, perché sanno che poi i famas si arrabbieranno<sup>22</sup>.

Ed eccoli qui tutti, cronopios, famas e speranze, in questo racconto, *Affari*, che mette in scena esattamente le caratteristiche che abbiamo appena letto nelle parole del loro autore:

I famas avevano deciso una volta di iniziare la fabbricazione di tubi per pompe, ed avevano assunto molti cronopios per il settore magazzino e avvolgimento. Appena i cronopios furono al loro posto di lavoro, gioia immensa. C'erano tubi verdi, rossi, blu, gialli e viola. Erano trasparenti e collaudandoli si vedeva scorrervi l'acqua dentro con tutte le bollicine e a volte qualche insetto sbalordito. I cronopios lanciarono altissime grida e volevano ballare tregua e ballare provala invece di lavorare. I famas andarono su tutte le furie e cominciarono ad applicare gli articoli 21, 22 e 23 del regolamento interno. Onde evitare il ripetersi di siffatte incretose infrazioni.

Siccome i famas sono molto sprovveduti, i cronopios attesero il verificarsi di circostanze favorevoli e quindi caricarono un gran

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 185-186. La traduzione è mia.

camion di tubi. Quando incontravano una bambina, tagliavano un bel pezzo di tubo blu perché ci potesse giocare al salto del tubo. Così, ad ogni angolo di strada, si videro sgorgare bellissime bollicine blu con una bambina dentro simile a uno scoiattolo nella sua gabbietta. Ai genitori della bambina veniva un solo desiderio, quello di portarle via il tubo per innaffiare il giardino, ma si scoprì che gli astuti cronopios li avevano bucati in modo tale che l'acqua si spezzettava e così non erano utilizzabili. Alla fine, i genitori si stancavano e la bambina correva in strada e saltava e saltava.

Con i tubi gialli i cronopios inghirlandarono molti monumenti, e con quelli verdi tesero delle trappole secondo l'uso africano nel bel mezzo di un roseto, per avere la soddisfazione di vedervi cadere le speranze una ad una. Tutto intorno alle speranze cadute in trappola i cronopios ballavano tregua e ballavano provala, e le speranze li redarguivano per quel loro gesto, dicendo così:

– Crudeli cronopios cruenti. Crudeli!

I cronopios, incapaci di voler male a chicchessia e specialmente alle speranze, le aiutavano a rialzarsi e regalavano loro pezzi di tubi rossi. Così le speranze poterono tornare a casa e realizzare la loro più ardente aspirazione: innaffiare giardini verdi con tubi rossi.

I famas chiusero la fabbrica e diedero un banchetto a base di discorsi funebri con camerieri che servivano pesce tra grandi sospiri. Nessun cronopio fu invitato e, delle speranze, solo quelle che non erano cadute nella trappola del roseto perché le altre se ne stavano contente con il loro pezzo di tubo rosso, e i famas erano arrabbiati con quelle speranze<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> J. Cortázar, *Storie di cronopios e di famas*, ed. cit., pp. 117-118.