

“UMA IDEIA DA LITERATURA COMO INSTRUMENTO DE CONHECIMENTO”: UMA LEITURA DO EPISTOLÁRIO DE ITALO CALVINO

Raphael Salomão Khede (UERJ)

Resumo: O objetivo deste trabalho é percorrer, através da leitura crítica da correspondência de Italo Calvino (1923-1985), alguns elementos biobibliográficos, vale dizer as etapas principais da produção e do universo intelectual do autor. Vista a dimensão da obra do escritor italiano, tal reconstrução se configura como um esboço geral que de maneira alguma pode-se dizer exaustivo.

Palavras-chave: Italo Calvino; correspondência; literatura italiana; crítica literária.

1.

O livro *Lettere* (1940-1985) reúne um grande número de cartas enviadas por Calvino a parentes, amigos, escritores e editores, numa língua rápida e vivaz, próxima da oralidade (BARANELLI, 2000, p. LXXXI). Há também trechos citados das cartas enviadas para Calvino pelos seus correspondentes. Dando prosseguimento a um trabalho já apresentado sobre as cartas escritas por Italo Calvino entre 1940 e 1959, realizei uma seleção, seguindo uma linha cronológica, das cartas escritas entre 1960 e 1985. Foram selecionados trechos do epistolário onde há declarações de poética, definições de determinado aspecto da obra do autor (*La giornata d'uno scrutatore*, *Le Cosmicomiche*, *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Palomar*, *Lezioni americane* etc), informações sobre o trabalho exercido na editora Einaudi, esclarecimentos sobre um uso específico da língua, reflexões sobre o ofício de escritor, sobre a tradução de textos, como, por exemplo, os de Queneau (*Sally Mara* e *Petite cosmogonie portative*), detalhes sobre sua visão da obra de Leopardi, Hemingway, Borges ou Pasolini. Há também trechos onde Calvino fornece conselhos a amigos, respostas a críticos para esclarecer questões por eles apresentadas, analisa livros de Elsa Morante, Leonardo Sciascia, Primo Levi, Natalia Ginzburg, somente para citar alguns.

2. Anos '60

Graças a uma bolsa concedida pela Fundação Ford, Calvino transcorre seis meses nos Estados Unidos, quatro dos quais em Nova York, entre novembro de 1959 e abril de 1960, como relatado nas cartas escritas durante esse período. Poucos meses após o seu retorno, em setembro de 1960, escreve uma carta para Leonardo Sciascia onde, além de citar o “pulso moral” do amigo, afirma (p. 666):

Li *Il giorno della civetta*. Você sabe fazer algo que ninguém sabe fazer na Itália: o conto documentário sobre um problema, fornecendo uma informação completa sobre este problema, com vivacidade visual, elegância literária, habilidade, com uma escritura atentíssima e um gosto ensaístico o quanto basta e nada mais, uma cor local o quanto basta e nada mais, um enquadramento histórico e nacional e do mundo inteiro ao redor, o que te salva de um restrito regionalismo [...].

Em dezembro daquele ano envia uma carta para François Wahl que havia escrito um artigo, publicado na “Revue de Paris”, sobre um conto de Calvino; nesta carta o autor afirma que Wahl soube organizar e desenvolver aspectos da metodologia da narração por ele adotada, onde o ponto de partida é a imagem a partir da qual “a narração desenvolve uma lógica interna da própria imagem”; Wahl, acrescenta Calvino, soube individuar também o aspecto de “contemplação” presente em sua obra (p. 669):

Corretamente o Senhor observa que este processo lógico levado às últimas consequências em um determinado momento se apaga e se anula em um terceiro motivo: o da contemplação. Este talvez seja um dos limites que alguns críticos, com outros termos, vêm me indicando: dizem que nunca vou mais a fundo, que num determinado momento nas minhas histórias tudo se acalma e tranquiliza, que falta tragicidade; mas o que posso fazer? Efetivamente este processo deve corresponder à minha psicologia, ao meu relacionamento com o mundo e, portanto, não posso expressar nada além disso, certo ou errado que seja. Enfim, a única coisa que gostaria de poder ensinar é um modo de observar, ou seja, de estar no mundo. No fundo a literatura não pode ensinar mais do que isso.

Interessante o que ele escreve, do ponto de vista literário e político, a respeito da relação entre a obra de Pasolini e a sua, na carta enviada ao crítico e tradutor americano Donald Heiney, em janeiro de 1963 (p. 728):

Não entendo a referência a Pasolini. É um escritor que conheço e frequentemente aprecio, porém sempre estivemos afastados um do outro, quase nos antípodas. Tivemos origens literárias e mestres diferentes, nunca escrevemos nas mesmas revistas nem fizemos parte dos mesmos grupos. Até na política, sempre houve desencontros: eu era um militante de *Partido*, ele sempre foi um *fellow-traveller*, e a diferença é grande (o *fellow-traveller* enxerga sempre a política do lado de fora, frequentemente com fé ingênua; o intelectual militante

de Partido a enxerga do lado de dentro, de forma fria, como um mecanismo que procura direcionar em uma determinada maneira); além do mais, nos anos de meu engajamento político, Pasolini *ainda não existia*, ou seja, estava longe daquela autoridade no debate literário e político que alcançou após o meu afastamento da política ativa. Enfim, não acredito que um artigo meu possa ter influenciado Pasolini (se é que ele o leu). Algumas vezes escrevi bem de seus livros e ele dos meus, mas acho que seria estranho falar de uma influência recíproca.

Na carta para o crítico Lanfranco Caretti em fevereiro de 1963 escreve que *La giornata d'uno scrutatore* representa uma “reflexão moral sobre as experiências de nossa época”. Sobre o livro escreve também uma carta para o crítico Aldo Camerino onde afirma que “os personagens dão certo somente se constituem, de alguma forma, também autorretratos” e se diz intencionado a seguir outros caminhos porque “eu gosto de trocar registro todas as vezes, alternar os campos de pesquisas” (p. 744). No mesmo ano, em carta para o escritor Guido Piovene escreve (p. 749): “numa época onde boa parte daquilo que existe não existe, os temas do nada e da inexistência tornam-se os temas fundamentais ao impor obras, imagens e enunciados cujos contornos são descontínuos e elusivos”. Em alguns casos reclama da dificuldade de se encontrar bons tradutores na Itália naquela época (p.758), como na carta enviada para o diretor da revista “Paragone”:

A arte de traduzir não atravessa um bom momento (nem na Itália nem no exterior; mas vamos levar em consideração que a Itália apesar de tudo, neste campo, não é o país que está na situação pior). A base do recrutamento, ou seja, os jovens que conhecem bem ou discretamente uma língua estrangeira, certamente cresceu; mas cada vez menos se encontram jovens que ao escrever em italiano ajam com aquelas capacidades de segurança e agilidade na escolha lexical, na economia sintática, na consciência dos vários níveis linguísticos, na inteligência enfim do estilo (em seu duplo sentido: compreender as peculiaridades estilísticas do autor traduzido e saber propor equivalências italianas numa prosa que possa ser lida *como se tivesse sido pensada e escrita diretamente em italiano*): capacidades onde reside o gênio singular do tradutor.

Sobre a leitura da tradução de seus livros, escreve algo interessante a François Wahl (p. 773): “Ler-me traduzido sempre me fez sofrer [...]. O valor daquilo que escrevo é muito (até exageradamente) ligado ao ritmo da frase e na tradução tudo perde seu sabor”. Em 1964 casa em Havana com a tradutora argentina Esther Judith Singer.

À crítica Ornella Sobrero, em janeiro de '65, além de falar sobre o caráter “assistemático”, “empírico”, entre dúvidas e tentativas, de seu trabalho como escritor, escreve sobre a função da crítica literária (pp. 850-51):

A crítica serve a alguma coisa quando é uma aplicação rigorosa de um método de pesquisa, seja lá qual for. Se for parcial não interessa. Porque a obra permanecerá sempre legível nas direções mais diferentes. Acredito que os melhores resultados são obtidos a partir da escolha de um tema limitado, um aspecto de uma única obra definido com operações que não podem ser colocadas em dúvida.

Outra declaração importante sobre a língua por ele utilizada em suas obras é a que está presente na carta para Henry Sjöstrand: “Em minhas escolhas estilísticas minha tendência é preferir a voz do uso falado no norte da Itália mais do que as vozes do uso falado no centro e no sul” (p. 860). Dá indicações (pp. 863-867) sobre como traduzir o livro *Sally Mara* de Queneau a Franco Quadri (na realidade o livro será publicado somente em 1991 pela editora Feltrinelli, com tradução de Leonella Prato Caruso):

Sally Mara é um livro sobre o uso *do francês* por parte de quem fala inglês. O método de qualquer tradução, substituir simplesmente todo o francês com o italiano, não funciona. O verbo *foutre* com todos os outros usos idiomáticos, que Sally experimenta e comenta, é somente francês. Uma tradução total seria escrever outro livro: Sally que aprende o italiano.

As dificuldades maiores, segundo Calvino, seriam as “intenções” do uso linguístico presente no romance de Queneau: a obscenidade, os usos do *argot*, as citações literárias, as frases baseadas em jogos fonéticos ou onomatopéicos e a grafia fonética. Em carta para o russo Lev Versinin (p. 879), Calvino fala da “carga vital”, “única e talvez irrepetível” com a qual escreveu seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno*: carga essa que Calvino sente não mais possuir: “porém certo tipo de imaginação geométrica e um pouco abstrata faz parte do meu gosto e do meu caráter e isso me permite realizar um trabalho mais metódico, mesmo com o risco de cair na mecanicidade”. Na carta de novembro de 1965 escreve para Hanz Magnus Enzensberger (p. 903) falando de Manganelli como uma “das personalidades literárias mais interessantes e inteligentes que existem hoje na Itália: como escritor, como crítico e como ‘personagem’”.

Na carta de 1966 para o escritor Raffaello Brignetti, o qual lhe havia submetido alguns contos, Calvino, ao analisar os textos do amigo, define, mais uma vez, sua própria linha narrativa (p. 913): “Seu novo conto possui imagens bastante poéticas; mas

com certeza prefiro quando você conta fatos e deixa de lado o lirismo; ou melhor, gosto do transbordamento lírico somente quando é sustentado por uma sólida estrutura narrativa dos fatos.” No mês seguinte, sempre para Brignetti, escreve algo semelhante (p. 916): “O mistério conta porque está nas coisas, não nas palavras”. Sempre em 1966, Calvino escreve mais uma carta para Enzensberger, que estava prestes a viajar para os Estados Unidos, falando, entre outras coisas, sobre a “nova esquerda” (p. 924):

Nesse momento temos a impressão de que nos Estados Unidos esteja nascendo algo realmente novo: um movimento diferente de todos os movimentos políticos revolucionários tradicionais, ou seja, não algo que quer simplesmente se constituir como outro poder no lugar do poder anterior.

Em carta para o escritor Sebastiano Addamo agradece o artigo por ele escrito sobre as *Cosmicomiche*, aceitando inclusive a comparação, proposta pelo crítico, com Robbe-Grillet (p. 929):

Claro, as *Cosmicomiche* podem ser lidas como um livro de crise, em relação aos meus outros livros, porém seria mais justo defini-las como um livro póstumo em relação a certa ideia da literatura - a certa *pretensão* da literatura - a partir da qual não dava mais para ir adiante. (Porque a literatura, sozinha, não consegue muita coisa: *somos* mais *escritos* do que *escritores*. Escritos por quem? Pelo o quê? Por tudo, pelo escrito e pelo não escrito).

Para o escritor e jornalista Ottavio Cecchi escreve sobre sua ideia de uma literatura que represente um meio termo entre a “dependência da publicidade” e o “isolamento aristocrático” (p. 932). Para o crítico Michele Tondo confidencia (pp. 933-34):

Estou escrevendo cada uma das *Cosmicomiche* como se fosse a primeira coisa que escrevo, começando do zero: e é esse prazer de recomeçar, o verdadeiro motor, talvez não somente neste caso específico, mas sempre; não por um acaso sou um escritor de contos mais do que de romances: e se, concluída a obra, parecer que sou o mesmo de antes, que continuo um discurso antigo (e Seu artigo é importante neste sentido), será um prazer à mais, uma confirmação.

Algumas cartas desse período consentem reconstruir o processo que levou à participação de Calvino em uma série de transmissões radiofônicas dedicadas ao *Orlando furioso* de Ariosto, cujo texto será reunido e publicado em 1967 com o título *Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*.

Em carta para o crítico John R. Woodhouse em 1967, divide a própria produção ficcional em três etapas: a primeira “onde objetividade e fantasia são uma coisa só”; a segunda onde a narração é somente fantástica e não mais “objetiva” e a terceira,

caracterizada pela narração “autobiográfico-intelectual”, da qual, porém, afirma Calvino, estava cada vez menos satisfeito. Nesta carta, há outras informações importantes, por exemplo, sobre a língua usada pelo autor em sua obra (p. 950):

[...] Quando comecei a escrever eu procurava modelar a frase e o léxico ao uso falado da minha cidade, ainda não explorado em literatura. Em seguida, talvez a influência piemontesa tenha se misturado com a influência lígure. Acho que até quando uso uma língua mais *alta*, mais *culta*, é perceptível que minhas escolhas linguísticas se direcionam para os dialetos norte-ocidentais. Para saber qual italiano eu uso é suficiente estudar linguisticamente a minha coletânea *Fiabe italiane*; traduzi de todos os dialetos, procurando encontrar um estilo *italiano* comum deixando ao mesmo tempo transparecer algo do aroma dialetal, onde foi possível; portanto ali dá para analisar o que há de meu. De todo modo, dá para excluir que o meu italiano seja *tendencialmente toscano*; pelo contrário, sempre detestei os escritores tendencialmente toscanos¹.

Nesta carta Calvino informa também sobre sua participação na revista “Menabò” (p. 950): “Sou grato à memória de Vittorini e orgulhoso que meu nome compareça ao lado do seu como codiretor do “Menabò”. Porém minha participação no “Menabò” foi bastante secundária em relação à atuação de Vittorini”. No mesmo ano, 1967, Calvino se transfere com a esposa e a filha para Paris.

Em outra ocasião, o autor escreve para Michel David (p. 970) falando sobre a influência de Hemingway (em sua obra inicial) e Borges (na segunda fase de sua produção):

A Sua imagem do retrato de Borges substituído por outro de Hemingway é bonita e bastante verdadeira. Porém, próprio os meus contos mais hemingwayanos (conscientemente, intencionalmente hemingwayanos) desde *Ultimo viene il corvo* e outros do imediato pós-guerra até – digamos - *Un letto di passaggio* são os que mais se baseiam em uma construção geométrica, em um desenho de linhas abstratas, um procedimento combinatório, um jogo entre cheio e vazio. Era óbvio que, assim que Borges tivesse sido introduzido na Europa, eu o admirasse e passasse a ser um de meus mestres. Enfim, no retrato que eu mantinha pendurado na parede, o meu Hemingway já tinha algum traço do Borges ainda desconhecido até aquele momento....

Na carta de 1968 para o crítico Angelo Guglielmi, em relação a *Ti con zero*, Calvino aceita a definição, proposta pelo crítico, “da linguagem científica” como mecanismo que “nunca para de funcionar em contraposição ao ‘poético’ que tem competência somente sobre aquilo que *é*” (p. 992); na carta Calvino confirma também a

¹ Cfr. introdução de Mario Lavagetto ao volume *Fiabe italiane*.

“frieza do tipo *degré zero*” como marca estilística adotada por ele intencionalmente. Escreve para Guido Guglielmi definindo-se, “com consciência”, “um narrador artesão”, um “fabulista- cartunista” (p. 1001).

Interessante também outra carta enviada a John R. Woodhouse, onde Calvino escreve sobre a importância “da acumulação de particulares para dar verossimilhança interna ao inverossímil”; na carta, o autor define, mais uma vez, sua concepção de literatura (pp. 1012-1013):

Estou cada vez mais convencido de que a literatura é feita de obras, de gêneros, de escolas, de discussões, de problemas, de trabalho coletivo para resolver certos problemas, e não simplesmente das individualidades dos autores. Claro, os autores existem e são necessários, mas o estudo da literatura autor por autor me parece cada vez menos o caminho certo. Para mim, a figura pública do escritor, o personagem-escritor, o “culto da personalidade” do escritor, têm sido cada vez mais insuportáveis nos outros e, conseqüentemente, em mim.

Em carta para Giorgio Manganelli em 1969, confirma a sua ideia da “obra fechada” e dos esquemas lineares, ao definir-se metaforicamente um (p. 1036) “eterno podador de qualquer rica vegetação lírica” e defensor de uma “geometria de galhos racionais”.

3. *Anos '70*

Em relação ao quadro político, Calvino é cada vez mais cético, aceitando como única posição a do “espectador afastado” (p. 1080): “já que a única condição que me impus é a do observador marginal que não tem mais nenhum discurso público para fazer, a única coisa que posso fazer é distribuir privadamente os produtos semitrabalhados de minhas reflexões”, conforme escreve para o crítico Sebastiano Timpanaro (p. 1083). No mesmo período, discorre “sobre a única forma de literatura, talvez hoje possível”, ao mesmo tempo “crítica” e “criativa”, em carta para Pietro Citati, para o qual confia também, em outra carta, que está reescrevendo o *Milione* de Marco Polo através de breves descrições de cidades imaginárias, cujo resultado será o livro *Le città invisibili*, publicado em 1972.

Em 1971, escreve para Paolo Valesio sobre a relação entre autor e obra (p. 1107): “a existência da obra é sinal de que o autor *morreu* para que a obra seja válida; a obra é a negação do autor como ser vivente empírico”. Na mesma carta reflete amargamente sobre seu posicionamento político (p. 1108):

Ter ficado afastado das coisas que se desenvolveram espantosamente e depois não deram certo - em escala mínima a auto-destruição da “*neoavanguardia*”; em escala gigantesca, mesmo que com menos autoconsciência da derrota, a incapacidade do movimento estudantil e da “nova esquerda” em ser algo mais do que um sintoma - não me deixa feliz; não me sinto menos machucado de quem realmente se machucou.

Em 1972 confia algo semelhante para Giuseppe Bonura (p. 1166):

Agora começo de novo a entender que a única coisa que eu quero é escrever, publicar, comunicar, mas ao recusar isso e aquilo, acabei perdendo o amor pelas imagens da vida contemporânea e, até teoricamente, as coordenadas do meu discurso, colocadas em crise de todas as formas, não consigo mais domina-las.

Para o crítico Claudio Varese, escreve dizendo que *Le città invisibili* resta “fiel a uma ideia da literatura como instrumento de conhecimento” (p. 1192). Em 1972 responde a algumas perguntas enviadas por alunos do ensino médio de uma escola em Santa Maria a Monte em província de Pisa (p. 1206):

[...] Talvez eu não seja um escritor de livros sérios e solenes: o que quero dizer é que também através do humorismo, da ironia, da caricatura e talvez do paradoxo é possível induzir as pessoas a pensar sobre várias coisas que passariam despercebidas, colocar em movimento rapidamente a mente e raciocinar de forma mais eficaz.

Há cartas em que Calvino convida algum escritor para prefaciar um livro, como no caso de *Olalla* de Stevenson, publicado na coletânea *Centopagine* em 1974 com introdução de Giorgio Manganelli. Depois da publicação dos livros *Le città invisibili* e *Il castello dei destini incrociati*, Calvino expressa sua vontade de “escrever coisas mais diretas, menos complicadas como estrutura e retornar a uma comunicação mais imediata” (p. 1223). No mesmo ano escreve para Gore Vidal (p. 1242): “Sempre pensei que dos meus livros, tão diferentes um do outro, seria difícil extrair um discurso unitário, uma definição completa, talvez até a fisionomia de um autor que não seja fragmentada”. Lê e aprova o manuscrito de *Il sistema periodico* de Primo Levi, publicado em 1975 por Einaudi; assim como se entusiasma pelo romance *La Storia* de Elsa Morante e por *Todo modo* de Leonardo Sciascia, um “romance que chega na hora certa para dizer o que foi e o que é a Itália *democristiana* e que ninguém havia conseguido escrever antes de você” (p. 1253).

A carta para o crítico Sandro Briosi em maio de 1976 dá informações sobre a influência do existencialismo durante os anos de sua formação (p. 1303):

Encontrar um crítico que use um método de leitura ou uma chave filosófica diferentes dos comuns é um caso raro e esse é o tipo de crítica que interessa mais. Sobretudo seu ensaio me fez voltar à problemática do existencialismo, que há anos não faz parte do meu horizonte consciente, mas que certamente permanece como um escomburo submerso, sedimentado durante os anos fundamentais de minha formação.

Na mesma carta manifesta a vontade de que os críticos reconheçam que *Le città invisibili* é um (p. 1304) “livro com um fio condutor unitário, com um próprio discurso que procede por sucessivas negações mas com um desenho, uma articulação, uma direção e um êxito, mesmo que nem tudo esteja resolvido e esclarecido até mesmo para mim”.

Na ocasião da publicação de sua “trilogia fantástica” em Israel, escreve para o responsável pela tradução em hebraico, Gaio Sciloni: “Me escreva sobre qualquer dúvida que possa surgir, tentarei ajuda-lo assim como fiz com os tradutores de outras línguas” (p. 1327). Em 1977, escreve para Fortini uma carta onde lhe confia: “Você é uma das poucas pessoas com quem continuo a dialogar - mesmo que a gente não se fale ou escreva - e tenho que admitir que mais raramente do que antes discordo de você” (p. 1335). Inicia nesses anos o diálogo com Sergio Solmi através da colaboração na tradução do livro *Petite cosmogonie portative* de Raymond Queneau, que Calvino havia convencido Solmi a traduzir para Einaudi.

Em 2 de novembro de '77 escreve para Natalia Ginzburg a respeito de seu livro recém publicado (p. 1350):

Li *Famiglia* e gostei bastante. Há a música dos acontecimentos, o ritmo da vida privada de tantas pessoas daqueles anos, a labilidade dos relacionamentos, os laços que se fazem e desfazem, as pessoas que se procuram e fogem umas às outras, perseguindo algo que não se sabe bem o que é, após o desmoronamento de todos os modelos de convívio.

Calvino define o romance *La sposa americana* de Mario Soldati, publicado naquele ano, um livro “com uma perfeição de construção que hoje é uma virtude mais única do que rara” (p. 1355). Em 1978 escreve para Guido Neri dizendo que está trabalhando em um hiper-romance, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (p. 1386):

Se a obra perfeita é aquela onde nada deve ser acrescentado nem eliminado, este livro é o contrário da perfeição porque dentro dele

cabe tudo e eu poderia continuar acrescentando coisas eternamente, assim como poderia produzir cortes e modificações sem danos.²

Para Lucio Lombardo Radice, após a publicação do romance, em 1979, escreve (p. 1404): “Não há dúvida de que estamos vivendo uma época de tempos fragmentados, sem respiro, sem possibilidade de prever ou projetar e que este ritmo se impõe também sobre aquilo que escrevo”³.

4. Anos '80

Para Carmen Degeto escreve (em maio de 1980, p. 1419): “ultimamente reuni muitos de meus escritos esparsos em um livro que envio para a senhora (*Una pietra sopra*)”. Para Sergio Solmi escreve dizendo que está preparando um “guia para a pequena cosmogonia” de Queneau, que estava prestes a ser publicada e acrescenta (p. 1426):

Irei indicar as grandes dificuldades superadas pela sua tradução e citarei a nossa colaboração; porém não seria justo colocar o meu nome ao lado do seu, segundo a proposta generosa feita por você e pela qual lhe sou grato, mesmo não podendo aceita-la. A tradução é obra sua; sua é a impostação estilística e o enorme trabalho de versificação, enquanto eu fiz apenas alguns retoques em detalhes. Em muitas páginas não existe nenhuma intervenção minha. A minha colaboração se limita a uma revisão que por minha culpa realizei sem regularidade e com grandes atrasos.

Sempre em 1980 escreve para Umberto Eco uma carta onde analisa seu romance recém-publicado, *Il nome della rosa*, e outra para Domenico D’Oria informando-o sobre a tradução, feita por ele (Calvino), do livro *Fleurs bleues* de Queneau, “onde a contribuição de invenção *ex-novo* foi grande” (p. 1443).

Em 1982 escreve a Geno Pampaloni solicitando a realização por parte do crítico de uma introdução ao livro *Con gli occhi chiusi* para a coletânea “*Centopagine*” de Einaudi com a seguinte constatação (p. 1488): “Ninguém mais sabe escrever introduções, nesta Itália de professores, e muitas vezes nos projetos editoriais tenho que voltar atrás e me decepiono ao pensar nas longas introduções acadêmicas que terei de avaliar”. Dá conselhos também a Giuseppe Guglielmi, em carta de 1983, em relação à tradução do romance *Troppo buono con le donne* de Queneau, publicado por Einaudi

² Mario Barenghi, na introdução ao volume dos “Ensaaios” (*Saggi*) de Italo Calvino, destaca na obra teórica do autor a “noção de narrativa como processo combinatório” (1995, p. XXII).

³ Sobre a “fragmentação” e a “disseminação da subjetividade” na obra calviniana, cfr. a introdução de Milanini a *Lettere* (2000, p. XL).

em 1984. Após a leitura de um livro de Franco Rella, escreve dizendo-lhe que (p. 1501) “o Valéry ensaísta é um dos poucos mestres que reconheço sem reservas, e o Senhor o define perfeitamente”. Naquele ano publica *Palomar*, “livro escrito sem amor pelo eu” (carta para Geno Pampaloni, de janeiro de 1984); agradece o crítico Antonio Prete pela referência a *Operette morali* de Leopardi, “livro do qual deriva tudo aquilo que escrevo” (p. 1512). Sempre em 1984, escreve para Manganelli a respeito de seu artigo sobre Leopardi (p. 1521):

O artigo de ontem sobre Leopardi é maravilhoso e sinto a necessidade de te dizer isto. Você encontrou a definição exata - como ninguém havia conseguido - do relacionamento entre aquilo que Leopardi diz e o prazer que dá a sua leitura, a leveza onde mora e filosofa sua tristeza e seu tédio. Muitas vezes pensei que não conseguiria explicar – por exemplo, para um estrangeiro - a grandeza de L. e o que faz com que as *Operette* seja um livro único e o porquê de nunca nos satisfazermos de sua leitura - e você conseguiu com uma evidência de formulação que, me parece, é a única forma que pode ser utilizada a respeito.

Em agosto de 1984 define *Palomar*, em carta para Mario Lavagetto (p. 1522), “um diário escrito em modo especial, ou um experimento de certo tipo de prosa ensaística”.

Em 1985, seu último ano de vida, se diz “pronto” para escrever a introdução de *América* de Kafka, definido por ele ‘o romance’ por excelência da literatura mundial do século XX e talvez não somente dela”. Em julho agradece o ministro da cultura francês Jack Lang pela nomeação como “*commandeur dans l’Ordre des Arts et des Lettres*” e, em agosto, pede conselhos a Primo Levi sobre a tradução do texto *Le chant du Styrène*. No dia 21 de agosto escreve em inglês para Roger W. Straus em Nova York informando-o sobre o grande trabalho de preparação das *Norton Lectures* que deveriam ter sido apresentadas em Harvard no semestre acadêmico seguinte. Sua última carta é a do dia 5 de setembro, para Maria Corti, um dia antes do íctus que o levou à morte, por hemorragia cerebral, na noite entre os dias 18 e 19.

Referências

BARANELLI, Luca. “Advertência” in CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985*. Organização de Luca Baranelli; introdução de Claudio Milanini. Milão: Mondadori, 2000.

BARENGHI, Mario. “Introdução” in CALVINO, Italo. *Saggi*. Milão: Mondadori, 1995.

CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985*. Organização de Luca Baranelli; introdução de Claudio Milanini. Milão: Mondadori, 2000.

LAVAGETTO, Mario. “Prefácio” in CALVINO, Italo. *Fiabe italiane*. Milão: Mondadori, 2012.

MILANINI, Claudio. “Introdução” in CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985*. Organização de Luca Baranelli. Milão: Mondadori, 2000.