

# Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

**Direttore responsabile:** Domenico Renato Antonio Panetta

## Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: SPS/08), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Cinzia Bellone (UniMarconi: ICAR/20), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Marco Leone (Università del Salento: L-FIL-LET/10), Daniela Mangione (Università degli Studi di Padova: L-FIL-LET/10), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: SPS/02), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: L-FIL-LET/10), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Giulio Savelli (RAI), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12; 1947-2022), Paolo Squillacioti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: L-FIL-LET/09), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01)

## Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica *open access* registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Periodico scientifico delle Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 17284251000 – Sede legale: via Tembien, 15 (00199 Roma)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Maria Panetta; Sandro de Nobile, Davide Esposito, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: [www.prontobollo.it](http://www.prontobollo.it))

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: [www.diacritica.it](http://www.diacritica.it) – Codice ISSN: 2421-115X



Anno X, fasc. 3 (53), 25 agosto 2024

*La memoria del mondo in una nuvola di fumo:  
Italo Calvino a cento anni dalla nascita*

a cura di Florinda Nardi e Pamela Parenti

Si ricorda che la licenza *Creative Commons CC BY-ND 4.0* adottata da «Diacritica» prevede che *«you are free to copy and redistribute the material in any medium or format for any purpose, even commercially, but you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits»*.

Supervisione redazionale, editing e impaginazione di Maria Panetta.

## Indice

### Editoriale

*Un numero doppio, a partire da Calvino*, di Maria Panetta..... p. 15

### Lecture critiche..... p. 17

*Premessa*, di Florinda Nardi e Pamela Parenti..... pp. 19-21

*Le città invisibili e il desiderio*, di Fabio Baccelliere..... pp. 22-34

Abstract: *The dialogues between Khan and Marco Polo that punctuate Le città invisibili show Khan's desperate attempt to possess his endless and decaying empire through knowledge: a totalizing knowledge, not only consisting of numbers and data, but also of secrets, gists, emblems of the individual cities visited, or imagined, by the Venetian traveller; a knowledge which, in turn, seems to be seen by Khan as tool to bring happiness back where unhappiness rules. If on the one hand Khan therefore seeks essences, compositional laws and models, on the other Marco instead pursues exceptions, singularities, unpredictability. Cities are born as answers to questions, they are built around desires and ghosts: it is impossible to trace them back to an original and predefined scheme. Taking inspiration from Lacanian teaching, we defined "enjoyment" the attempt to bring the multiplicity of every single city back to the One, and "desire" as the attempt to preserve the multiplicity, the latencies of meaning, the ghosts. This epistemological disposition has its own political translation, which in our opinion is evident in Le città invisibili: Khan aspires to a unblemished city, while Marco believes that the ideal is always after, never before; an ideal, therefore, outside of Utopia, which does not precede but follows the one and only remedy for unhappiness: the establishment of human relationship. In turn always elusive, unpredictable, untranslatable.*

Abstract: I dialoghi tra Khan e Marco Polo che scandiscono *Le città invisibili* mostrano il tentativo disperato del Khan di possedere il proprio impero sterminato e in disfacimento attraverso la conoscenza: una conoscenza totalizzante, costituita non solo dai numeri e dai dati, ma dai segreti, dalle essenze, dagli emblemi delle singole città visitate, o immaginate, dal viaggiatore veneziano; una conoscenza che, a sua volta, sembra essere concepita da Khan come strumento per riportare la felicità dove governa l'infelicità. Se da un lato Khan cerca dunque essenze, leggi compositive e modelli, dall'altro Marco insegue invece eccezioni, singolarità, imprevedibilità. Le città nascono come risposte a delle domande, si costruiscono intorno a desideri e fantasmi: impossibile ricondurle a uno schema predefinito originario. Prendendo spunto dall'insegnamento lacaniano, abbiamo definito "godimento" il tentativo di riportare all'Uno la molteplicità di ogni singola città e "desiderio" il tentativo di conservare il molteplice, le latenze di senso, i fantasmi. Questa disposizione "gnoseologica" ha una sua traduzione politica, a nostro avviso evidente nelle *Città invisibili*: Khan ambisce a una città ideale senza macchia, mentre Marco crede che l'ideale arrivi sempre dopo, mai prima; un'ideale, quindi, fuori dall'Utopia, che non precede ma segue l'unico e solo rimedio all'infelicità: il costituirsi delle relazioni umane. A loro volta sempre sfuggenti, imprevedibili, intraducibili.

*Forme del picaresco, del Bildungsroman, della fiaba nel Sentiero dei nidi di ragno*, di Giovanni Barracco..... pp. 35-53

Abstract: *The essay starts from the question of the contradictory nature of Calvino's first novel which, affecting the form and content of the text, conceals an intimate problematic at the origin of its writing. In the novel, the fairy-tale and picaresque modules contribute to the construction of a coming-of-age novel of the crisis. In this novel, the final resolution reveals not a conciliation between the Person and World, but, on the contrary, the recognition of the disharmony between self and reality, the individual and the community, Ego and nature. The novel reveals, at its end, the impossibility of reconciling the level of reality with that of ideology, testimony to the historical disillusionment that followed time of the Resistance, the real crux from which the novel arises, and its problematic nature.*

Abstract: Il saggio muove dalla questione della contraddittorietà del primo romanzo di Calvino che, investendo la forma e il contenuto del testo, cela un'intima problematicità all'origine della sua stesura. Nell'opera i moduli del fiabesco e del picaresco concorrono, intersecandosi, alla costruzione di un romanzo di formazione della crisi, in cui lo scioglimento finale rivela non una conciliazione tra Io e Mondo bensì, al contrario, l'agnizione dell'irriducibile disarmonia tra il sé e la realtà, l'individuo e la comunità, l'io e la natura – e, in un senso più ampio, l'impossibilità di una conciliazione del piano della realtà con quello dell'ideologia, testimonianza della disillusione storica che seguì il tempo della Resistenza, vero nodo da cui scaturiscono il romanzo e la sua problematicità.

*Calvino e l'industria della letteratura: per una lettura di alcune pagine del «Menabò», di Anna Sara Bucci..... pp. 54-66*

Abstract: *The essay proposes a reading of the critical articles about the report between literature and industry in the magazine «Menabò», both through a critical analysis of Italo Calvino's articles, as well as through editorial choices of the magazine's policy line.*

Abstract: «Il Menabò» nasce nel pieno della temperie economica e culturale di metà secolo: la linea di ricerca stabilita da Vittorini, con la condirezione di Calvino, si pone l'obiettivo di decifrare l'apparato segnico del mondo contemporaneo e di rappresentarlo criticamente, al netto dell'atmosfera di denuncia della neonata società capitalista e della letteratura che ne deriva. Sin dal primo numero, la riflessione sulle questioni linguistiche è accompagnata dalla pubblicazione di versi e testi in prosa di autori rappresentativi di quegli anni, senza escludere la riflessione critica e storica sulle sofferte conseguenze della logica consumistica sulla materia letteraria. Nel *Mare dell'oggettività* Calvino critica il totale abbandono da parte della letteratura e dell'arte all'oggettività delle cose, frutto della società iper-industriale per effetto della quale l'individuo subisce una sorta di meccanizzazione. Attraverso le pagine del «Menabò» passeranno anche i testi relativi ai primi fermenti sperimentali del Gruppo '63, con i quali prende avvio una prima riflessione sul fenomeno con la pubblicazione (sui numeri quattro e cinque) di autori come Sanguineti, Eco e Leonetti (e da cui Calvino prenderà momentaneamente le distanze), testi che molto hanno da dire sullo stato della letteratura di quegli stessi anni. L'intervento propone una lettura degli interventi critici che riguardano le questioni pregnanti del rapporto tra letteratura e industria, tanto attraverso un'analisi critica degli interventi di Italo Calvino quanto attraverso le scelte editoriali condotte sulla scia delle linee programmatiche della rivista stessa sino alla morte di Vittorini.

*Calvino lettore di Nievo. Avventura e comica leggerezza, di Roberta Colombi..... pp. 67-83*

Abstract: *The contribution, following the personal testimonies of Calvino, who does not hide the important influence of the Confessioni d'un italiano on his novelistic writing, highlights the affinities that unite the two authors, through the reading in particular of Il sentiero dei nidi di ragno and Il Barone rampante. The long-distance dialogue that is established between Calvino and Nievo, shows how the adventurous and comic traits, some thematic constants, and the choice of the narrative point of view, in addition to betraying a common ancestry of "Ariosto flavor", as Pavese noted, are part of a vision of literature, typical of a certain modern humor that, between affinities and differences, resists in two writers differently committed to making writing an instrument of critical knowledge.*

Abstract: Il contributo, seguendo le testimonianze personali di Calvino, che non nasconde l'importante influenza delle *Confessioni d'un italiano* sulla sua scrittura romanzesca, mette in luce le affinità che uniscono i due autori, attraverso la lettura in particolare del *Sentiero dei nidi di ragno* e del *Barone rampante*. Il dialogo a distanza che si instaura tra Calvino e Nievo mostra come i tratti avventurosi e comici, alcune costanti tematiche e la scelta del punto di vista della narrazione, oltre a tradire un'ascendenza comune di "sapore ariostesco", come ebbe a notare Pavese, facciano parte di una visione della letteratura tipica di un certo umorismo moderno che, tra affinità e differenze, resiste in due scrittori diversamente impegnati a fare della scrittura uno strumento di conoscenza critica.

*Calvino e la pena «per la propria incompletezza». Attualità del Visconte dimezzato, di Paola Culicelli..... pp. 84-97*

*Abstract: This contribution delves into the theme of being incomplete and diminished in The Cloven Viscount, in the light of the Resistance experience and, in general, of the war in Calvino. The cannonade that tears Medardo apart echoes other shots present in the writer's memory, which run through the stories in a karst manner, at times surfacing on the surface but more often sinking. The conflict is something that halves and Calvino's contemporary hero, embodied by the Viscount, is ichistically halved. A deficit which, however, turns out to be a resource, because «the good of being halved» consists in «understanding of every person and thing in the world the pain that each and every one has for their own incompleteness and in achieving «a brotherhood [...] with all the mutilations and shortcomings of the world».*

*Abstract: Il contributo approfondisce il tema dell'essere incompleti e dimidiati nel *Visconte dimezzato*, alla luce dell'esperienza resistenziale e, in genere, della guerra in Calvino. La cannonata che dilania Medardo fa eco ad altri spari presenti nella memoria dello scrittore, che percorrono i racconti in maniera carsica, a tratti affiorando in superficie ma più spesso inabissandosi. Il conflitto è qualcosa che dimezza e l'eroe contemporaneo di Calvino, incarnato dal *Visconte*, risulta icasticamente dimidiato. Un deficit che, però, si rivela una risorsa, perché «il bene dell'essere dimezzato» consiste nel «capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza» e nel raggiungere «una fraternità [...] con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo».*

*«Senza rive né confini»: cronotopi apocalittici in Calvino, di Ida De Michelis..... pp. 98-108*

*Abstract: Italo Calvino's textuality is a coherent work, despite the variety of formal solutions proposed. In all his books the narrative and metanarrative concept of beginning and end was investigated in terms of the apocalyptic model: a constant conception of narrative as a regenerative and revelatory possibility of meaning emerged, which seems to find in the "impossible" chronotope of the imagined interview with Montezuma a textual exemplary concretization of his poetics.*

*Abstract: All'interno di una considerazione dell'opera di Italo Calvino come scrittura fondamentalmente coerente, pur nella varietà delle soluzioni formali proposte, si è indagato sul concetto narrativo e metanarrativo di inizio e fine in termini di modello apocalittico. È emersa una concezione costante nel tempo della narrativa come possibilità rigeneratrice e rivelatrice di senso, che sembra trovare nel cronotopo "impossibile" dell'intervista immaginata a Montezuma una concretizzazione testuale particolarmente esemplare della sua poetica.*

*Calvino osservatore attento dei cambiamenti ambientali nell'Italia del boom economico, di Samuela Di Schiavi..... pp. 109-19*

Abstract: *Between the 1950s and 1960s, Italy experienced a period of strong growth and development following the transition from a purely agricultural economy to one based on industries, the tertiary sector and construction. It was during these years of change, not only economic but also social, that Italo Calvino published some ironic but very realistic stories, in which through the description of contemporary reality all his attention and sensitivity to the issue of the environment and ecology emerges. The talk aims to analyze the environmental transformations that have taken place in Italy described by Calvino in *La speculazione edilizia* and the theme of urban pollution in *La nuvola di smog*, including a reflection on social changes that are the result of an evolving world that is losing value and meaning.*

Abstract: Fra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso l'Italia ha vissuto un periodo di forte crescita e sviluppo a seguito del passaggio da un'economia prettamente agricola a una basata sulle industrie, sul settore terziario e sull'edilizia. È in questi anni di cambiamenti, non solo economici ma anche sociali, che Italo Calvino pubblica alcune storie, ironiche ma molto realistiche, in cui attraverso la descrizione della realtà contemporanea emerge tutta la sua attenzione e sensibilità verso la tematica dell'ambiente e dell'ecologia. L'intervento si propone di analizzare le trasformazioni ambientali avvenute in Italia descritte da Calvino in *La speculazione edilizia* e il tema dell'inquinamento urbano presente in *La nuvola di smog*, includendo anche una riflessione sui cambiamenti sociali frutto di un mondo in evoluzione che sta perdendo valore e senso.

«Anch'io, che passo per suo discepolo, come merito questo titolo?». Per Calvino e Pavese, di Miryam Grasso..... pp. 120-34

Abstract: *This contribution reconstructs the stages of Italo Calvino's work on the works of Cesare Pavese, both as an editor and curator, and as a reader and critic. Italo Calvino dedicated several essays to Pavese's production, also planning to compile them into a volume. From these essays emerges the portrait of a master not only for Calvino but for an entire generation of writers. For Calvino, Pavese was undoubtedly an author who played a crucial role in the literary landscape of his time, also for his pioneering choices.*

Abstract: Il contributo ricostruisce le tappe del lavoro calviniano sulle opere di Cesare Pavese, sia in qualità di editore e curatore sia in qualità di lettore e critico. Calvino dedicò diversi saggi alla produzione pavesiana, progettando anche di realizzarne una raccolta in volume: ne emerge il ritratto di un maestro non soltanto per Calvino, ma per un'intera generazione di scrittori. Per Calvino, Pavese è stato indubbiamente un autore che ha giocato un ruolo cruciale nel panorama letterario del suo tempo, anche per le sue scelte pionieristiche.

*Calvino, Pugliese e il romanzo sperimentale. Alcune considerazioni su Napoli come prisma di trasformazione nel romanzo Malacqua di Nicola Pugliese*, di Alan G. Hartmann..... pp. 135-43

Abstract: *In this article the author explores the connection between the Italian writer Italo Calvino and publication of *Malacqua*, an experimental 1977 novel and debut work of fiction by the Neapolitan journalist and writer Nicola Pugliese. This article examines how Calvino's personal as well as ideological understanding of literature and cities as phenomena likely contributed to Calvino's seeing Pugliese's never-before-published work of fiction as worthy of immediate publication without substantial revision. This also shows how the personal and ideological persuasions of Calvino inspired his support for other writers who shared his narrative interests.*

Abstract: In questo articolo l'autore esplora il legame tra lo scrittore italiano Italo Calvino e la pubblicazione di *Malacqua*, un romanzo sperimentale dal 1977, prima opera narrativa dello scrittore e giornalista napoletano Nicola Pugliese. Vi si sottolinea che la visione personale di Calvino sulla letteratura e sulle città come fenomeno presumibilmente ha contribuito a favorire la pubblicazione dell'opera di Pugliese (mai edita).

prima) senza importanti revisioni; il contributo mette in evidenza anche che le personali convinzioni di Calvino spesso hanno influito sul suo sostegno a scrittori che condividevano i suoi stessi interessi.

*«All'interno d'un occhio che guarda se stesso». La teatralità di Italo Calvino fra comico e introspezione*, di Silvia Manciatì..... pp. 144-54

Abstract: *This contribution aims to explore various aspects of the relationship between Calvino and the theater, particularly focusing on its presence in the author's fiction, reflections, and imagination. It specifically examines elements found in Calvino's work from the 1950s until the end of his career, analyzing how his fascination with the stage led him to recognize theater as a powerful means of introspection.*

Abstract: Questo contributo vuole sondare alcuni aspetti del rapporto fra Calvino e il teatro, concentrandosi sulla sua presenza nella narrativa, nella riflessione e nell'immaginario dell'autore. Il saggio si focalizza, in particolare, su alcuni aspetti presenti nella produzione di Calvino a partire dagli anni Cinquanta fino alla fine della sua carriera, analizzando come l'attrazione per la scena abbia ricondotto l'autore a riconoscere nel teatro un potente mezzo d'introspezione.

*Il privilegio della leggerezza: per una lettura di Le città invisibili*, di Luca Marcozzi..... pp. 155-69

Abstract: *The paper investigates the theme of lightness in Italo Calvino's Le città invisibili, analysing its structure and the conflict between order and disorder. First, the compositional history of the text and its relationship to Marco Polo's Il Milione is traced. Secondly, emphasis is placed on the imaginary nature of the work, beginning with the profession of faith in fantasy proposed by the author in the preface. Then, the paper analyses the historical and political dimension in which Le città invisibili is placed, contextualizing the text in relation to Calvino's positions and highlighting how, in some respects, the author foresaw the contemporary urban crisis. Finally, an outline of an ideal city built on a human scale arises from the reflections in the text.*

Abstract: L'intervento si propone di indagare il tema della leggerezza nelle *Città invisibili* di Italo Calvino, analizzandone la struttura e il conflitto tra ordine e disordine che da essa sorge. Ripercorre la storia compositiva del testo e il suo rapporto con *Il Milione* di Marco Polo, insistendo sulla natura immaginaria dell'opera, a partire dalla professione di fede nella fantasia proposta dall'autore nella prefazione. Riflette quindi sulla dimensione storico-politica in cui si inserisce *Le città invisibili*, contestualizzando il testo rispetto alle posizioni di Calvino e ponendo in evidenza come per certi aspetti l'autore avesse previsto la crisi urbanistica contemporanea. Estrae infine, dalle riflessioni contenute nel testo, il profilo di una città ideale costruita a misura d'uomo.

*Calvino e il mito, tra presa di distanza e attualizzazione*, di Bruno Mellarini..... pp. 170-82

Abstract: *The contribution aims to examine the connection between Calvin and the classical myth. Framed as a story with a particular continuity and persistence through time (S. Avalle), the myth offers to Calvino not only a repertoire of images and stories already codified and tested, but also the ideal tool for producing metanarratives (W. Kryszinski) capable of generating new meanings starting from traditional models. This happens in particular in two Cosmicomiche, Lo zio acquatico and, above all, L'altra Euridice, a text in which Calvino demonstrates his extraordinary ability to rewrite the mythical tale and update it in the contemporary world.*

Abstract: Il contributo intende esaminare il rapporto che intercorre tra Calvino e il *mythos* classico. Inquadrato come racconto dotato di una particolare continuità e persistenza attraverso il tempo (cfr. S. Avalle), il mito offre a Calvino non solo un repertorio di immagini e di storie già codificate e sperimentate, ma anche lo strumento ideale per produrre delle vere e proprie metanarrazioni (cfr. W. Kryszynski) capaci di generare nuovi significati a partire dai modelli della tradizione. Ciò avviene in particolare in due *Cosmicomiche*, *Lo zio acquatico* e, soprattutto, *L'altra Euridice*, testo in cui Calvino dimostra la propria straordinaria capacità di riscrivere il racconto mitico e di attualizzarlo nel mondo contemporaneo.

*Le «vittime della scure» nell'oikos di Calvino: (proto)ecologia tra distopia e relazioni disforiche da Ombrosa a Leonia*, di Martina Palese..... pp. 183-91

Abstract: *The concept of Umwelt, as a relational system that permeates the symbiosis of environment and living space, is paired by Italo Calvino with a narrative response. Drawing on the threads of North American ecocriticism, Calvino rethinks the relationship between humans and nature, using literature as an interpretative tool. Through a methodological remodulation, he represents the complexity of his time, focusing more closely on the historical and socioeconomic fluctuations of industrialization processes. The evocative proposal, beginning with the imaginative Ligurian Ombrosa, becomes one of advancing an ecological critique through shake settings. This critique, oscillating between the human and the non-human, marks the rhythm of a genuine protest: verdant landscapes, mutilated by the «fury of the axe» fade into grayness, with a progression from Marcovaldo and Il barone rampante culminating in the Racconti, among the «dead fish, plastic bottles, broken clogs, syringes» of Palomar, down to Leonia.*

Abstract: All'idea di *Umwelt* come sistema di relazione che permea la simbiosi di ambiente e spazio di esistenza Italo Calvino associa una reazione narrativa che, sulle fila del nordamericano *ecocriticism*, ripensa il rapporto tra uomo e natura ricorrendo alla letteratura come strumento interpretativo. Rappresentando cioè, fra le righe di una rimodulazione metodologica, la complessità del suo tempo e, più da vicino, le oscillazioni storiche e socioeconomiche dei processi di industrializzazione. La proposta suggestiva, a cominciare dalla fantasiosa e ligure Ombrosa, diviene allora quella di avanzare, tra le ambientazioni sagomate, la stessa critica ecologica che, mossa tra umano e non umano, scandisce i tempi di una protesta vera e propria: i paesaggi verdeggianti, mutilati dalla «furia della scure», si sfumano nel grigiore, con una progressione che da *Marcovaldo* e *Il barone rampante* culmina nei *Racconti*, tra i «pesci morti, bottiglie di plastica, zoccoli rotti, siringhe» di *Palomar*, giù fino a *Leonia*.

*Su alcune scritture «paraletterarie» di Italo Calvino: canzoni e interviste impossibili*, di Pamela Parenti..... pp. 192-209

Abstract: *In this paper are described and analyzed some of Calvino's writing experiences, which are on the margins of his actual literary production but share with it the peculiar characteristics of his poetics, style, and way of narrating and perceiving the world, typical of the Italian author: the songs, closer to the writer's militant phase, interpret, with a typically fable-like narrative, his "light", "quick", and estranged gaze; the impossible interviews, instead, exhibit a humor and an almost paradoxical comedy. Both experiences reflect Calvino's attention to communicative mode, which necessarily shifts from the visual sensory path, favored by the author in his narrative, to one based on listening.*

Abstract: In questo saggio vengono descritte e analizzate alcune esperienze scritte di Calvino, che si situano ai margini della sua produzione letteraria vera e propria, ma che con questa hanno in comune le caratteristiche peculiari della poetica, dello stile e del modo di raccontare e di percepire il mondo propri dell'autore sanremese: le canzoni, più vicine alla fase militante dello scrittore, interpretano, con una narrazione tipicamente favolistica, il suo sguardo "leggero", "veloce" e straniato; le interviste impossibili, invece, l'umorismo e la comicità quasi paradossale. Entrambe le esperienze riflettono un'attenzione di Calvino alla modalità comunicativa, che si sposta necessariamente dal percorso sensoriale visivo, privilegiato dall'autore nella sua narrativa, a quello basato sull'ascolto.

*A futura memoria: la lezione di Calvino su sostenibilità e globalizzazione*, di Daniela Privitera..... pp. 210-20

Abstract: *The topic will be focused on some Calvinian themes inherent to the committed phase of his poetics. From Racconti to Marcovaldo, from Il Barone rampante to Le città invisibili and some Cosmicomiche, Calvino's thoughts on ecological commitment anticipate the interpretations of American Ecocriticism born at the end of the 1980s. Imagining to rewrite the roots of a new humanism, Calvino's lesson is very ancient and contemporary and indicates to 21st century man the direction to transform nature into culture without destroying it.*

Abstract: Il saggio affronta alcune tematiche calviniane inerenti la fase engagé della poetica calviniana. Dai *Racconti* a *Marcovaldo*, dal *Barone Rampante* fino alle *Città invisibili* e ad alcune *Cosmicomiche*, la riflessione di Calvino sull'impegno ecologico anticipa, con la "leggerezza" che lo contraddistingue, le interpretazioni dell'Ecocritica americana nata alla fine degli anni '80. Immaginando di riscrivere le radici di un nuovo Umanesimo legato a un imprescindibile senso morale, la lezione di Calvino risulta insieme antichissima e contemporanea, e indica all'uomo del XXI secolo la direzione per trasformare la natura in cultura senza distruggerla.

*Italo Calvino e l'estetica dell'intelligenza artificiale: giochi linguistici, morte dell'autore e teoria della ricezione*, di Daniel Raffini..... pp. 221-33

Abstract: *The essay presents a discussion of some issues central to the definition of an aesthetics of AI-generated artistic products, focusing on aspects such as authorship, processes of fruition and meaning-creation, and the definition of the idea of originality and artificial creativity. The discussion moves from Calvin's essay Cybernetics and Ghosts, examined through comparison with coeval theoretical reflections such as Wittgenstein's theory of language game, Barthes' concept of the death of the author, and the Constance School of reception theory.*

Abstract: Il saggio propone una riflessione su alcune questioni centrali per la definizione di un'estetica dei prodotti artistici generati tramite intelligenza artificiale, concentrandosi su aspetti come l'autorialità, i processi di fruizione e creazione del significato e l'idea di originalità e creatività artificiale. L'argomentazione si sviluppa a partire dal saggio *Cibernetica e fantasmi* di Calvino, esaminato attraverso il confronto con riflessioni teoriche coeve, quali la teoria dei giochi linguistici di Wittgenstein, il concetto barthesiano di morte dell'autore e l'estetica della ricezione della Scuola di Costanza.

*Le promesse della letteratura. Riflessioni sul concetto di letterarietà nelle Lezioni americane*, di Cecilia Regni..... pp. 234-49

Abstract: *In Lezioni americane, Italo Calvino reflects on the future of literature and proposes six values that he considers essential for its continuity: lightness, quickness, exactitude, visibility, multiplicity and consistency. The six deeply interconnected values lend themselves to a didactic reading and are analysed from the perspective of a renewed focus on literary education in the current debate. If through quickness, particularly in the genre of the fairy tale, the power of the narrative word is condensed, the lightness, exactitude and multiplicity of the literature proposed by Calvino prepare the human being to accept the nuances of language and the challenges of the contemporary world; but it is through consistency, the unfinished lecture, that new questions and new ways of reading are opened up.*

Abstract: Nelle *Lezioni americane* Italo Calvino riflette sul futuro della letteratura e propone sei valori che ritiene essenziali per la sua continuità: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità e coerenza. I sei valori, profondamente interconnessi, si prestano a una lettura (glotto)didattica e vengono analizzati dal punto di vista di una rinnovata attenzione all'educazione letteraria nel dibattito attuale. Se attraverso la rapidità, in

particolare nel genere della fiaba, si condensa il potere della parola narrante, la leggerezza, l'esattezza e la molteplicità della letteratura proposta da Calvino preparano l'essere umano ad accogliere le sfumature del linguaggio e le sfide del mondo contemporaneo; ma è con la coerenza, la lezione incompiuta, che si aprono nuovi interrogativi.

«Guardare le cose dal di fuori»: Calvino in dialogo con Pirandello, di Alessia Russo..... pp. 250-62

Abstract: *The contribution proposes a new reading of Palomar in dialogue with Pirandello. The name of the protagonist, Palomar, brings to mind a famous astronomical observatory. The function of the telescope not only describes the observational activity of Mr. Palomar, but also serves as an echo for a definition dear to Pirandello: the "cannocchiale ribaltato" represents, in fact, the instrument through which Pirandello's Dr. Fileno observes reality. The author, therefore, intends to build a dialogue between two classics of the twentieth century, comparing, among other passages, the chapter of Palomar Come imparare a essere morto and the attitude of the "forestiere della vita" in the kaleidoscopic agglomeration of human types that emerge from Pirandello's short stories.*

Abstract: Nel contributo si propone una nuova lettura di *Palomar* in dialogo con Pirandello. Il nome del protagonista, Palomar, richiama alla mente un famoso osservatorio astronomico. La funzione del telescopio non descrive soltanto l'attività osservatrice del signor Palomar, ma funge da eco per una definizione cara a Pirandello: il «cannocchiale ribaltato» rappresenta, infatti, lo strumento attraverso cui il pirandelliano dottor Fileno osserva la realtà. L'autrice, pertanto, intende costruire un dialogo tra due classici del Novecento, mettendo a confronto, fra gli altri passi, il capitolo di *Palomar Come imparare a essere morto* e l'atteggiamento del «forestiere della vita» nel caleidoscopico agglomerato di tipi umani che emergono dalle novelle di Pirandello.

Calvino e il paesaggio sanremese. La lettura anarchica di Piero Ferrua, di Cecilia Spaziani..... pp. 263-75

Abstract: *Anarchist intellectual, friend of the Calvino-Mameli family and frequenter of the Experimental Floriculture Station of Villa Meridiana directed by Mario Calvino, Piero Ferrua provides an unpublished story of Italo Calvino in Sanremo. Based on this reconstruction, this essay reflects on the centrality of the agronomic inheritance in the literary production of the author of the Sentiero, despite the distances often taken by the writer. The comparison with the studies on landscape and the environment of internationally renowned intellectuals such as Gilles Clément – biologist and landscape architect –, Alvaro Standardi – professor of special Arboriculture – and Luigi Zangheri – professor of Restoration of historic greenery and History of landscape and garden –, allow us to enhance Italo Calvino's environmental skills while also clarifying his moral, civil and intellectual proximity to the microcosm of Villa Meridiana.*

Abstract: Intellettuale anarchico, amico della famiglia Calvino-Mameli e frequentatore della Stazione Sperimentale di Floricoltura di Villa Meridiana diretta da Mario Calvino, Piero Ferrua propone un racconto inedito di Italo Calvino a Sanremo. Sulla base di tale ricostruzione, il presente saggio riflette sulla centralità dell'eredità agronomica nella produzione letteraria dell'autore del *Sentiero*, nonostante le distanze spesso prese dallo scrittore. Il confronto con gli studi sul paesaggio e sull'ambiente di intellettuali di fama internazionale come Gilles Clément – biologo e paesaggista –, Alvaro Standardi – docente di Arboricoltura speciale – e Luigi Zangheri – docente di Restauro del verde storico e di Storia del paesaggio e del giardino –, permettono di valorizzare le competenze ambientali di Italo Calvino, chiarendo inoltre la sua prossimità morale, civile e intellettuale al microcosmo di Villa Meridiana.

*Un razionalismo illuminista, immaginifico e paradossale. Sulla peculiare epistemologia narrativa di Italo Calvino*, di Andrea Velardi..... pp. 276-90

Abstract: *The contribution aims to be both an investigation into the work of Italo Calvino and an investigation into the possibilities of a philosophy of literature, through the study of a paradigmatic classic both with regard to the narrative dimension and with regard to the integration of this dimension with a vision of the world and with the creation of what, in relation to the Trilogia dei nostri antenati and in general to all of Calvino's work in the succession of the various phases, can be considered a "world work".*

Abstract: Il contributo vuole essere al contempo un'indagine sull'opera di Italo Calvino e un'indagine sulle possibilità di una filosofia della letteratura, attraverso lo studio di un classico paradigmatico sia per quanto riguarda la dimensione narrativa sia per quanto riguarda l'integrazione di questa dimensione con una visione del mondo e con la creazione di quella che, in relazione alla *Trilogia dei Nostri antenati* e in generale di tutta l'opera di Calvino nel susseguirsi delle varie fasi, può essere considerata un'"opera mondo".

**Storia dell'editoria..... p. 291**

*«La guerra dietro le spalle»: Calvino editore e la letteratura di memoria*, di Edoardo Barghini..... pp. 293-305

Abstract: *The paper looks at Calvino's work as a publishing consultant for Einaudi, particularly concerning books about the memory of World War II – in particular *I coetanei* (1955) by Elsa de' Giorgi and *I lunghi fucili* (1956) by Cristoforo Moscioni Negri — whose publication was promoted by Calvino himself, disagreeing with Elio Vittorini and the policy of his book series «I gettoni».*

Abstract: Il contributo prende in esame alcuni aspetti dell'attività di Calvino come consulente editoriale per Einaudi, soprattutto riguardo alla pubblicazione di volumi legati alla memoria del secondo conflitto mondiale, con particolare attenzione a *I coetanei* (1955) di Elsa de' Giorgi e ai *Lunghi fucili* (1956) di Cristoforo Moscioni Negri, promossi da Calvino stesso in aperta polemica con Elio Vittorini e con la linea dei suoi «Gettoni».

*Ridare lustro al romanzesco: Italo Calvino e la scelta del racconto lungo in «Centopagine»*, di Giorgia Mercenaro..... pp. 306-17

Abstract: *The aim of this paper is to investigate Calvino's choice of the short novel and the long story as narrative form of the «Centopagine» series. After a brief introduction on its characteristics and the cultural context in which it is inserted, the contribution focuses on the recovery of the novelistic as a key motif of the series' structure inserted in the debate on the novel. Then the author investigates the reasons that determined the choice of the long story starting from Calvino's essayistic and narrative production.*

Abstract: L'obiettivo che si pone il presente elaborato è quello di indagare la scelta calviniana del romanzo breve e racconto lungo come forma narrativa della collana «Centopagine». Dopo una breve introduzione sulle sue caratteristiche e sul contesto culturale nel quale si inserisce, il contributo si sofferma sul recupero del romanzesco come motivo chiave dell'impianto della collana inserito nel dibattito sul romanzo. In seguito indaga le ragioni che hanno determinato la scelta del racconto lungo a partire dalla produzione saggistica e narrativa di Calvino.

**Strumenti..... p. 319**

*Insegnare Calvino nel XXI secolo: complessità e interdisciplinarietà*, di Angelo Favaro..... pp. 321-47

*Abstract: The contribution addresses the rather problematic issue of teaching the work and poetics of Italo Calvino in secondary schools and universities. In current teaching practice, also in consideration of the indications of Agenda 2030, according to the author it would be a challenging intellectual, cultural, formative operation to be able to resort to reading, understanding of messages, compositional and critical elucidation of texts such as La giornata di uno scrutatore, Il Cavaliere inesistente, Le città invisibili, Cosmicomiche vecchie e nuove, or the essays included in Una pietra sopra and Collezione di sabbia, or the observations of Palomar etc., in an educational perspective aimed at complexity and interdisciplinary practice, contemplated within a teaching project capable of effectively combining knowledge and skills, but also seriously projected into the 21st century.*

*Abstract: Il contributo intende affrontare il tema, alquanto problematico, dell'insegnamento dell'opera e della poetica di Italo Calvino nella scuola superiore di secondo grado e nell'università. Nella prassi didattica attuale, anche in considerazione delle indicazioni dell'Agenda 2030, secondo l'autore sarebbe una sfidante operazione intellettuale, culturale, formativa poter ricorrere alla lettura, comprensione dei messaggi, elucidazione compositiva e critica di testi quali *La giornata di uno scrutatore*, *Il cavaliere inesistente*, *Le città invisibili*, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, o dei saggi compresi in *Una pietra sopra* e in *Collezione di sabbia*, o delle osservazioni di *Palomar etc.*, in una prospettiva educativa volta alla complessità e alla prassi interdisciplinare, contemplate all'interno di una progettualità didattica capace di coniugare efficacemente conoscenze e competenze, ma anche seriamente proiettata nel XXI secolo.*

**Contatti ..... p. 349**

**Gerenza ..... p. 351**

## Editoriale

di Maria Panetta

### *Un numero doppio, a partire da Calvino*

Sulla scia dell'importante anniversario calviniano dello scorso anno, si è deciso di dedicare un monografico al versatile scrittore e intellettuale novecentesco, la cui "lezione" è sempre viva, pregnante e attuale, anche perché tocca aspetti della realtà con i quali siamo costretti a confrontarci quotidianamente – e talora drammaticamente – al giorno d'oggi, come l'inquinamento, l'emergenza ambientale o il rapido sviluppo dell'intelligenza artificiale. Ne è venuto fuori un corposo fascicolo, curato da Florinda Nardi e Pamela Parenti, in cui Calvino è analizzato da diverse prospettive critiche, con una particolare attenzione per *Il Sentiero dei nidi di ragno* (1947), la Trilogia dei *Nostri antenati* (1960), *La speculazione edilizia* (1958) e *La nuvola di smog* (1965), *Marcivaldo* (1963), *Le cosmicomiche* (1965), *Le città invisibili* (1972), *Palomar* (1983); un originale focus sulla sua produzione teatrale e sulle sue brillanti "interviste impossibili"; indagini sul suo rapporto con Nievo, Pirandello e Pavese, nonché sulla sua consonanza con Nicola Pugliese; altri approfondimenti sul ruolo di editor da lui ricoperto presso Einaudi e una proposta didattica finale per sviscerare e valorizzare al meglio la complessità dei suoi testi in ambito scolastico e universitario.

Ne esce uno sfaccettato ritratto, che mette in luce soprattutto il Calvino amante degli studi agronomici e attento osservatore dalla spiccata sensibilità ambientale, l'intellettuale proiettato nel futuro e in grado di prefigurarsi scenari possibili, sostenuto da un'incrollabile fede nella razionalità ma anche capace di slanci verso

l'immaginario e il fantastico: un Calvino che oscilla tra il fiabesco e l'umoristico, la leggerezza e l'esattezza, l'utopia e la storia.

Il secondo volume del fascicolo è, invece, dedicato ad argomenti vari, ma che in parte si riallacciano ai temi calviniani affrontati in precedenza.

## **Letture critiche**

*In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/01: Filosofia teoretica

M-FIL/03: Filosofia morale

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica



## *Premessa*

In occasione dei cento anni dalla nascita di Italo Calvino abbiamo inteso celebrare tale ricorrenza promuovendo questo lavoro, che ha accolto i contributi di accademici appartenenti a diversi settori di studio e di giovani ricercatori, che hanno potuto restituire la complessità dei punti di vista necessari a focalizzare Calvino nell'ottica di una "multidisciplinarietà" indispensabile per leggere la sua opera.

Dalle pagine di questo volume auspichiamo che possano emergere con chiarezza i molteplici tratti che compongono la personalità letteraria di uno degli scrittori più rappresentativi del secondo Novecento, un intellettuale poliedrico e multiforme che fu partigiano, giornalista, collaboratore di Einaudi, narratore fuori da ogni schema (si cimentò in generi anche molto lontani tra loro: dal realismo alla fantascienza, dalla fiaba alla metaletteratura), critico e saggista (in dialogo con l'Europa, in particolare per i rapporti con gli strutturalisti francesi, e con gli Stati Uniti), autore interessato ai più svariati campi della scienza e dell'arte, che scrisse per il teatro e per la musica (canzoni e libretti d'opera), per la radio (le interviste impossibili) e per il cinema.

Interpretare Calvino richiede a nostro avviso lo sforzo di saper adattare costantemente il proprio punto di osservazione, di cambiare o spostare la prospettiva e al tempo stesso essere in grado di accogliere nell'obiettivo anche gli spazi più remoti. Le sue pagine non sono luoghi in cui possiamo sentirci al sicuro, confortati da risposte, ma sono labirinti in cui esercitare la nostra inappagata sete di conoscenza; per tale ragioni anche noi, come Calvino, non abbiamo qui la pretesa di annunciare dogmi su di lui, ma pensiamo di aver creato uno spazio in cui interrogarci attraverso il dialogo e lo scambio tra i vari settori e i differenti metodi d'indagine accogliendo la sfida di dar senso "al mondo non scritto" che Calvino stesso lancia ai propri lettori opera dopo opera.

Vogliamo ringraziare l'amico e collega Fabio Pierangeli per la suggestione del titolo di questo volume, che così perfettamente riflette la poetica dell'autore, arguto anticipatore di realtà future – come nelle sue reiterate considerazioni sull'interazione tra calcolatori, computer e intelligenza artificiale – nonché attento osservatore e critico dell'evoluzione e della storia umane. Il nostro titolo, infatti, nasce come una commistione di citazioni calviniane: la prima parte è ispirata a un racconto distopico e profetico di Calvino, *La memoria del mondo*, in cui quest'ultima è affidata a un'intelligenza artificiale in grado di raccogliere e gestire tutte le informazioni, i dati diremmo oggi, della vita di tutti gli uomini; la seconda parte è invece una raccomandazione del Nostro, che, nel corso di una trasmissione televisiva dal titolo "Vent'anni al Duemila", intervistato da Alberto Sinigaglia il 27 maggio 1981, alla richiesta di indicare tre "talismani" per il Duemila, risponde:

Imparare delle poesie a memoria, molte poesie a memoria: da bambini, da giovani, anche da vecchi, perché quelle fanno compagnia, uno se le ripete mentalmente, poi lo sviluppo della memoria è molto importante. Secondo la complessità: fare dei calcoli a mano, delle divisioni, delle estrazioni di radici quadrata, delle cose molto complicate. Combattere l'astrattezza del linguaggio che ci viene imposto ormai, con delle cose molto precise.

Sapere che tutto quello che abbiamo ci può essere tolto da un momento all'altro. Non dico mica di rinunciare a nulla, anzi goderlo, *però sapendo che da un momento all'altro tutto quello che abbiamo può sparire in una nuvola di fumo*<sup>1</sup>.

Oggi più che mai vogliamo aggrapparci al doppio monito che Calvino ci ha voluto consegnare, poiché ci sembra concepito per le lacune di un presente storico che fatica a recuperare e a trattenere "la memoria del mondo", così fluidamente evanescente nel regno dell'inconsistenza digitale, e che, proprio per questo, riflette l'inconsapevolezza umana della propria costante e incombente autodistruzione.

---

<sup>1</sup> Il corsivo è nostro per evidenziare la relazione con il titolo di questo volume. L'intervista integrale, andata in onda su Rai ReteTre, è disponibile su Raiplay all'URL: <https://www.raipaly.it/video/2023/09/Italo-Calvino-nella-foresta-del-racconto---Ventanni-al-2000-Calvino-e-le-ipotesi-sul-nuovo-millennio-4ea73cab-ed3a-49c2-8f49-34015933c5ff.html> (ultima consultazione: 31/07/2024).

In un'altra intervista rilasciata, sempre nel 1981, a Jean-Baptiste Para per la rivista «Révolution», Calvino, chiamato a riflettere sulla forza della narrazione e sulla «difficoltà di cogliere la complessità del reale», ammette di aver portato la sua ricerca e insieme la sua sperimentazione letteraria – come suggerito dal suo interlocutore – a un punto di “incandescenza” perché è inevitabile e necessario un processo di crescita, di evoluzione, di cambiamento, di acquisizione di consapevolezza:

Da giovani si crede se non di capire tutto, di *poter* capire tutto, di poter semplificare tutto. Invecchiando trovo il mondo sempre più complesso; e cerco di rendere questa complessità. I miei gusti formali mi portano verso forme chiuse, geometriche, piuttosto regolari, ma io vedo tutto ciò come l'opposto dell'esplosione disordinata di ciò che mi circonda. Cerco di dare conto, mediante una forma spezzata, sfaccettata, di questa complessità senza rinunciare a trovarci un'unità, un senso, o più sensi che si intrecciano<sup>2</sup>.

Ci auguriamo, con questo volume, e con il coinvolgimento di tanti studiosi e studiose dai profili disciplinari, culturali e anagrafici tanto diversi, di aver contribuito a seguire il suo esempio, di essere riuscite a dare spazio alla complessità e, al tempo stesso, a trovare unità e senso.

*Florinda Nardi e Pamela Parenti*

---

<sup>2</sup> Cfr. *La force narrative (Calvino), colloquio con Jean-Baptiste Para*, in «Revolution», 53, 6 marzo 1981, pp. 36-38, ora in I. CALVINO, *Sono nato in America*, a cura di L. Baranelli, Introduzione di M. Barengi, Milano, Mondadori, 2022, pp. 416-21.

## ***Le città invisibili e il desiderio***

### ***Conoscenza e scacco***

*Le città invisibili* prende avvio da un momento epifanico e disperato, di «vuoto»<sup>1</sup> e «vertigine»<sup>2</sup>, nel quale il Gran Khan percepisce e scopre che l'impero che gli era sembrato «la somma di tutte le meraviglie del mondo è in realtà uno sfacelo senza fine né forma»<sup>3</sup>, afflitto da una corruzione talmente incancrenita che nessuno scettro vi potrebbe porre rimedio. Un momento, questo, preceduto, in un primo tempo, dall'orgoglio provato dal Gran Khan davanti alla sterminata estensione del suo impero; e subito dopo da una strana e aporetica compresenza di malinconia e sollievo di fronte alla consapevolezza che i territori di sua proprietà sono troppo sterminati per essere conosciuti e compresi.

Si tratta di un'aporìa che restituisce, dunque, da una parte la malinconia di un desiderio che si sa inappagabile, e dall'altra il sollievo che deriva, probabilmente, dalla consapevolezza che un desiderio soddisfatto rischia di diventare un desiderio "morto". Essa, inoltre, riassume il contrasto essenziale che sarà sviluppato nelle cornici che scandiscono il libro: il conflitto, cioè, tra il desiderio di totalità (intesa come voglia di conoscere tutto interamente, che poi altro non è che un modo di possedere il proprio impero in modo più profondo rispetto al semplice dominio materiale), di cui si fa portatore il Khan (che sembra dimenticare il sollievo iniziale provato di fronte alla presa d'atto dell'inconoscibilità), e il suo scacco, che Marco si incarica di evidenziare tanto nei dialoghi con l'imperatore quanto nel racconto delle singole città invisibili.

La spinta verso la totalità ricorda molto da vicino il godimento, uno dei concetti pivotali, assieme al desiderio, dell'insegnamento lacaniano: di quel Lacan

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1993, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

presente con quattro dei suoi volumi nella biblioteca di Calvino (*Gli scritti, Il Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi, Il Seminario XX. Ancora, Televisione*), che qui si cita intendendolo come ricerca del sapere assoluto, totalizzante; un sapere che pretende di precedere, come vedremo, le città stesse, prescindendone, o addirittura pretende che le città vi si adeguino. Potremmo dire, dunque, che il percorso delle città invisibili è anche un percorso che tende a dimostrare che il desiderio di conoscenza/godimento di Khan non può che fallire: che non c'è, cioè, conoscenza assoluta, non c'è possesso integrale, non c'è riduzione all'unità che tenga. E a questo assunto, vedremo, si oppone il frammento: che è un modo per preservare il desiderio.

Alla contraddizione tra sollievo e malinconia vissuta dal Khan segue la sua percezione del disfacimento dell'Impero. Però, sembra poterci essere rimedio alla rovina: «Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Khan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti»<sup>4</sup>. Il rimedio all'infelicità (al disfacimento, alla rovina) sembra passare per la conoscenza delle città nelle quali l'infelicità prende effettivamente forma. Non una conoscenza di fatti, dati o cose, però, ma una conoscenza del "senso"; non il resoconto fedele di una città, ma l'essenza, la proprietà, il segreto che la rende diversa da tutte le altre.

Il racconto di Marco Polo, dunque, si incarica di trovare al disfacimento la cura del senso: Kublai Khan, infatti, rintraccia nei resoconti di Marco Polo «la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti»<sup>5</sup>. Un disegno, quindi, che tenga insieme in un senso le cose e le rispettive forme anche quando saranno polverizzate. Un disegno tra le città, che Marco realizza nelle categorizzazioni attraverso cui è strutturato il libro (le città e la memoria, le città e il desiderio, le città e i segni, le città sottili, le città e gli scambi, le città e il nome, le città e gli occhi, le città e i morti, le città continue); e insieme un disegno nelle città, dal momento che

---

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

Marco cerca di volta in volta l'essenza, la proprietà, il segreto di ciascuna di esse. Il bisogno di porre rimedio alla rovina con il senso sembra, dunque, mascherare la pulsione primaria di Khan: possedere interamente, integralmente i suoi possessi.

### ***La seconda cornice***

Nella seconda cornice Calvino racconta delle relazioni dei messi e degli esattori inviati a ispezionare le remote province. Gli ambasciatori parlano idiomi incomprensibili al Khan, ma nonostante ciò riescono a comunicare le cifre incassate dal fisco, i nomi dei funzionari, le dimensioni dei canali di irrigazione. Vale a dire: a prescindere dalla trasparenza del segno linguistico, c'è una dimensione che oltrepassa la lingua, e cioè il codice dei numeri, del calcolo, del registro, per così dire.

La comunicazione con Marco Polo, invece, si presenta subito come diversa: Marco si esprime con «gesti, salti, grida di meraviglia e di orrore, latrati o chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce»<sup>6</sup>. Per rappresentare ogni città Marco utilizza pantomime che il sovrano ha il compito di interpretare; pantomime che hanno la forza dell'emblema. Quando Marco apprende la lingua dell'imperatore, è finalmente in grado di fornire notizie e informazioni più circostanziate; i dati, però, non prendono significato autonomamente, ma sempre e solo retrospettivamente, grazie agli emblemi che in precedenza avevano contraddistinto le città che ora vengono descritte con parole: «il nuovo dato riceveva un senso da quell'emblema e insieme aggiungeva all'emblema un nuovo senso»<sup>7</sup>. Un senso che la lingua da sola non sembra in grado di restituire: c'è, dunque, uno stadio pre-linguistico in qualche modo superiore, che precede il taglio del linguaggio. In filigrana sembra emergere il fatto che il linguaggio impedisca il senso, che gli è fornito invece dall'emblema, dal gesto, dall'immagine. Un godimento pre-verbale: un ritorno, sembrerebbe ancora, a quella fusionalità tra sé e mondo che è propria

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 21.

<sup>7</sup> Ivi, p. 22.

dell'esperienza del soggetto prima del linguaggio. “La Cosa”, la chiamerebbe Lacan: quella dimensione mai esperita di cui tutti gli animali linguistici hanno nostalgia.

«Forse l'impero», conclude Kublai al termine di questa seconda cornice, «non è altro che uno zodiaco di *fantasmi* della mente»<sup>8</sup>. Il Gran Khan chiede a Marco: «Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi riuscirò a possedere il mio impero, finalmente?»<sup>9</sup>. Il Gran Khan ipotizza, dunque, una conoscenza fantasmatico/emblematica dell'Impero: se ogni emblema è un fantasma della mente, conoscerli tutti può significare possederlo? «Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso *emblema* tra gli *emblemi*»<sup>10</sup>, lo ammonisce Marco. La conoscenza degli emblemi, dei fantasmi è a sua volta un emblema, un fantasma. Non c'è il segno ultimo, direbbe Lacan: allo stesso modo, non c'è un fantasma ultimo che dia un senso definitivo ai fantasmi che viviamo. Non c'è un punto di arrivo: la catena del senso non si chiude. Se, a questo punto del libro, Khan propende per la ricerca della totalità emblematica, potremmo ipotizzare che Khan e Marco rappresentino due istanze di Calvino: la prima che tenta il sapere assoluto; la seconda che naviga tra le perigliose acque della significazione mai definitiva, impossibilitata a diventare assoluta. La prima cerca il godimento: la saturazione dei vuoti, dei sensi sfuggenti; il secondo il desiderio, inteso come movimento perenne, fantasma che non si svela.

Pensiamo alla città di Cloe, appartenente alla serie *Le città e gli scambi*: in essa le persone che si incrociano realizzano incontri appassionati senza quasi neppure guardarsi, con la sola potenza dell'immaginazione. Conclude Marco: «Se uomini e donne cominciassero a vivere i loro effimeri sogni, ogni fantasma diventerebbe una persona con cui cominciare una storia di inseguimenti, di finzioni, di malintesi, di urti, di oppressioni, e la giostra delle fantasie si fermerebbe»<sup>11</sup>. Come a dire: senza fantasmi viene meno il desiderio. I fantasmi sono il desiderio: per preservarlo devono restare tali.

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> Ivi, p. 52.

C'è anche un'altra città in cui si parla esplicitamente di fantasmi: si tratta di Zobeide (la quinta della serie *La città e il desiderio*). Zobeide fu costruita a partire da un sogno: i fondatori volevano ricreare la città nella quale avevano sognato di rincorrere una donna nuda. «Nella disposizione delle strade», dice Marco Polo, «ognuno rifece il percorso del suo inseguimento; nel punto in cui aveva perso le tracce della fuggitiva ordinò diversamente che nel sogno gli spazi e le mura in modo che non gli potesse più scappare»<sup>12</sup>. Inutile dire che nessuno vide mai la donna del sogno, giungendo a dimenticarla. I fantasmi funzionano così: alla fine finiscono per lavorare silenziosamente all'interno. Khan desidera un emblema ultimo, un fantasma ultimo che ponga fine alla catena del senso; ma bloccare questa catena vorrebbe dire bloccare il desiderio: il godimento dell'assoluto, ancora, si dà come impossibile.

### ***La terza cornice***

La seconda parte del libro si apre con la terza cornice, dove ci imbattiamo in una riflessione di Khan e Marco sul passato. Marco dice di aver compreso che il passato non può essere un dato acquisito una volta per tutte: il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto. Il passato, come il futuro, è un altrove: «L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che ha avuto e non avrà»<sup>13</sup>. Ci si riconosce, quindi, scoprendo quello che non si è: si apprende, ci si apprende per differenza. Ed è un apprendimento che non finisce mai, poiché un presente ha bisogno di diventare a sua volta passato per essere compreso e il passato, a sua volta, non è un possesso definitivo, ma un possesso variabile. Che si tratti di fantasmi, che si tratti di storia e passato, le città invisibili non si fanno afferrare.

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 55.

<sup>13</sup> Ivi, p. 27.

### ***La settima cornice***

Nella settima cornice il Khan lancia a Marco un'accusa: le sue città «non esistono»<sup>14</sup>. Non esistono per un duplice motivo. Il primo è che non sono in grado di cogliere la marcescenza che corrode l'Impero: a questo Marco risponde che per conoscere il buio bisogna guardare le luci lontane, per misurare l'infelicità bisogna osservare le felicità che sono distanti. Il secondo, specularmente inverso, è che le impressioni di viaggio di Marco si fermano alle «delusive apparenze»<sup>15</sup>, non riuscendo in tal modo a cogliere il «disegno perfetto»<sup>16</sup> con il quale sono aggregate le molecole dell'impero e il «processo inarrestabile»<sup>17</sup> secondo il quale prende forma, nel «ribollire degli elementi»<sup>18</sup>, il «diamante splendido e durissimo»<sup>19</sup>. Dopo il Niente (la rovina), Khan sembra tendere verso il Tutto (la perfezione): a quella che prima era un'assoluta infelicità ora oppone, improvvisamente, un'assoluta felicità. Siamo nei pressi della città ideale, dell'utopia: l'altro lato, verrebbe da dire, della distopia.

Marco ammonisce per questo Khan: la città che ha pensato è una città che «una e ultima innalza le sue mura senza macchia»<sup>20</sup>. Una città ideale nella quale la felicità precede e pretende di espungere l'infelicità. Nella visione di Marco, invece, l'ideale non è mai prima: è, semmai, dopo. È partendo dalle piccole infelicità che si progetta il diamante; è dalla natura intrinsecamente tragica dell'umano che si possono costruire ipotesi di felicità. Dice Marco al Khan: «Solo se conoscerai il residuo di infelicità che nessuna pietra preziosa arriverà a risarcire, potrai computare l'esatto numero di carati cui il diamante finale deve tendere, e non sballerai i calcoli del tuo progetto dall'inizio»<sup>21</sup>. Il progetto deve, quindi, partire dal dato di realtà: dall'umana imperfezione.

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 59.

<sup>15</sup> Ivi, p. 60.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

Gli stessi concetti di felicità e infelicità, d'altro canto, non servono per dividere tra loro le città: «è inutile stabilire se Zenobia sia da classificare tra le città felici o tra quelle infelici. Non è in queste due specie che ha senso dividere le città, ma in altre due: quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati»<sup>22</sup>. C'è una duplice declinazione del desiderio in questo passo: una generativa, che ha a che fare con la trasformazione continua, che è vita, nella quale le città danno forma ai desideri, e cambiando queste forme vanno avanti; e una passiva, nella quale i desideri si subiscono, non si soggettivizzano, nella quale i desideri non trovano una forma. È una struttura che fa del desiderio uno strumento di schiavitù.

Avevamo proposto prima di definire “godimento” la tendenza di Khan alla conoscenza totalizzante; siamo di fronte, in questo caso, a un'altra forma di quella che Lacan chiama *jouissance*: il soggetto, appunto, come la città, è formato dal desiderio, fino a esserne cancellato. Si intrecciano, dunque, in questo complesso e imprevedibile libro, il desiderio di Khan di possedere attraverso una conoscenza totalizzante il proprio impero e di cancellare l'infelicità, e le città invisibili che sono risposte a una domanda o a una paura, luoghi in cui al desiderio è stata data una forma, ma anche luoghi in cui il desiderio può farsi prigioniero, cancellando città e soggetti che le abitano.

### ***Il modello, l'utopia***

Nella cornice successiva, l'ottava, il Khan, riprendendo l'accusa lanciata nella precedente a Marco («le tue città non esistono»), decide che d'ora in avanti sarà lui a descrivere le città: sarà compito di Marco verificare la loro esistenza nel corso dei suoi viaggi. Invano, poiché non v'è mai corrispondenza tra l'immaginazione dell'imperatore e la realtà delle cose. Ciò che Khan tenta di fare è partire da un modello su cui effettuare variazioni; un modello che racchiude al suo interno tutto ciò

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 34-35.

che, secondo Khan, risponde alla norma: poiché le città che esistono si allontanano in vario modo dalla norma, secondo lui basterebbe «prevedere le varie eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili»<sup>23</sup>.

Marco capovolge il ragionamento: la sua città-modello è fatta solo di eccezioni: diminuendo il numero degli elementi abnormi, si accrescono le probabilità che le città ci siano veramente. Un modello, quello del Khan, fatto com'è di tutte le possibili normalità e dal quale costruire città con piccoli scarti, che tende a riportare le differenze all'Uno: un Uno ideale, per l'appunto, che fa delle eccezioni delle fisiologiche e accettabili (quando nei limiti, si intende) manifestazioni di identità (che è, dunque, nient'altro che una riproduzione della norma con qualche scarto). Per Marco, invece, il modello di partenza racchiude tutte le eccezioni: che è come dire che ciascuna città fa delle differenze la propria identità e che i tratti normali non sono altro che il terreno comune che gli appartenenti a una medesima categoria (urbana come umana) condividono. Ogni città, alla fine, non è che un'eccezione: «basta che io sottragga eccezioni al mio modello, e in qualsiasi ordine proceda arriverò a trovarmi davanti una delle città che, *pur sempre in via d'eccezione*, esistono»<sup>24</sup>. Alla fine della cornice, viene messa in discussione da Marco la categoria stessa di verità che è sottesa al modello di Khan: ciò che è troppo verosimile non è vero. La verità, dunque, è fatta di eccezioni e differenze: sfugge all'ideologia, che stabilisce il verosimile.

### ***La quindicesima cornice***

Il lavoro di astrazione di Khan alla ricerca del possesso intellettuale e immaginario delle città del proprio impero prosegue nella quindicesima cornice: paragonando una città a una partita a scacchi, Khan crede che, quando conoscerà perfettamente le regole del gioco, possiederà finalmente il proprio impero, pur non

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 69.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

conoscendo in dettaglio ogni città. Il gioco degli scacchi racconta il desiderio di scorporamento di Khan: trovare la forma essenziale che è alla base delle città. Il punto è che alla fine resta il Nulla: «A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la *conquista definitiva*, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla...»<sup>25</sup>. Il gioco finisce per sfuggire a Khan, poiché gliene sfuggono le motivazioni. Di certo c'è che il Tutto della conquista definitiva coincide con il Nulla (una riflessione più approfondita sul Tutto e sul Nulla e sulle loro reciproche implicazioni ci viene regalata da Calvino in una cosmicomica delle *Cosmicomiche vecchie e nuove*, dal titolo *Il Niente e il Poco*).

Le città che si assomigliano tra loro (come Khan rimprovera a Marco) e la ricerca della legge formale uguale per tutte si ricollegano all'ambizione alla città senza macchia che Marco Polo, come abbiamo visto, rimproverava al Khan. L'utopia non è solo l'assenza di macchia, ma anche la ricerca del modello identico per tutti.

Mi è tornato in mente, a questo punto della rilettura delle *Città invisibili*, un libro di qualche secolo fa: sto parlando dell'*Utopia* di Tommaso Moro, pubblicato (in latino) nel 1514. In particolare, mi è venuta in mente la parte seconda, nella quale l'umanista inglese descrive l'isola di Utopia. Le città di quest'isola sono 54: sono «ampie e magnifiche, quasi tutte uguali per lingua, usanze, istituzioni e leggi; identico è anche il piano di tutte e, per quanto consente la posizione, anche l'aspetto»<sup>26</sup>. Nel capitolo dedicato alla capitale, che si chiama Amauroto, Moro così esordisce: «Chi conosce una sola città le conosce tutte, tanto sono interamente simili tra loro, per quel che consente la natura del luogo: perciò ne dipingerò una purchessia, non importa quale»<sup>27</sup>. Descrive dunque Amauroto, disegnata a suo tempo dal fondatore che si chiama, *nomen omen*, Utòpo. Mentre le 54 città utopiche, che sono in nessun luogo, sono tutte identiche, o quasi, le 55 città invisibili di Calvino sono tutte differenti tra loro. Calvino inserisce Utopia, non a caso, tra le terre

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 123.

<sup>26</sup> T. MORO, *L'Utopia*, Bari, Laterza, 1993, p. 56.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 58-59.

promesse (Nuova Atlantide, Utopia, la Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, Icaria, New Lanark) contenute nell'atlante del Gran Khan; dove ci sono anche, secondo quel contrasto tra opposti che abbiamo visto prima, anche le città infernali: Enoch, Babilonia, Yahoo. Il Tutto e il Niente. Il Tutto, l'Utopia, è però infernale come il Niente, l'inferno: anzi, alle volte è l'Utopia stessa il vero Inferno, come accade nella città di Bersabea, che «crede virtù ciò che è un cupo invasamento a riempire il vaso vuoto di sé stessa»<sup>28</sup>.

### *La diciassettesima cornice*

Nella diciassettesima cornice, l'avventura del desiderio di conoscenza del Khan acquista un carattere nuovo e ulteriore, che in qualche modo rifocalizza tutto ciò che lo ha preceduto. Una sorta di confessione, potremmo dire:

Alle volte mi pare che la tua voce mi giunga da lontano, mentre sono prigioniero d'un presente vistoso e invivibile, in cui tutte le forme di convivenza umana sono giunte a un estremo del loro cielo e non si può immaginare quali nuove forme prenderanno. E ascolto dalla tua voce le ragioni invisibili di cui le città vivevano, e per cui, forse, dopo morte, rivivranno<sup>29</sup>.

È la prima volta che nei discorsi del Khan appare l'aggettivo «umana» e, più in generale, l'orizzonte dell'umana convivenza. Sembra quasi che l'Imperatore l'abbia evitata volontariamente, ma che ci sia sempre stata, nel sottotesto, in filigrana. Khan sembra dire a Marco e al lettore: i miei tentativi finora non sono stati che disperate risposte alla decomposizione delle relazioni umane.

Vorrei citare due città. Raissa è una città triste, dove però corre un filo invisibile che «allaccia un essere vivente a un altro per un attimo e si disfa, poi torna a tendersi tra i punti in movimento disegnando nuove rapide figure cosicché a ogni

---

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, op. cit., p. 112.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 137-38.

secondo la città infelice contiene una città felice che nemmeno sa d'essere»<sup>30</sup>. Sono le relazioni tra gli umani, dunque, ciò che meno d'ogni altra cosa è descrivibile dagli ambasciatori del Khan, a far germogliare dall'infelicità la felicità. È nelle crepe di un'infelicità che sembra tetragona che si nascondono tracce di felicità: non è nell'utopia il rimedio.

L'ultima città del libro, aggiungerei non a caso, è Berenice. Se in Raissa si embricavano in modo inestricabile felicità e infelicità, qui si sovrappongono giustizia e ingiustizia. Nella città dei giusti è nascosto il seme dell'ingiustizia: cioè la certezza e l'orgoglio di essere nel giusto, che può portare alla trasformazione di una città giusta in una città ingiusta. È il rischio dell'ideale eretto a sistema, dell'utopia, quindi, e diremmo ancora dell'ideologia: creare una città sulla carta, certa della propria giustizia, non è altro che il primo passo verso la distopia.

Non si dà conoscenza definitiva, ultima; non si danno felicità e giustizia in senso assoluto. Possedere l'umano è progetto fallimentare: nessuna ideologia, forma, modello può farlo. Pertanto, nessun imperatore può possedere le città del proprio impero. La conoscenza del vero, come del giusto, si dà sempre come non definitiva: parte dall'accettazione che nel positivo si annidi il negativo, e viceversa. La città perfetta si dà solo per frammenti, come dice Marco nell'ultima cornice, in cui – lo abbiamo in parte già visto – Khan prima allude a futuri utopici da raggiungere, poi ad approdi infernali senza speranza: questa visione per frammenti è ciò che ci permette di fuggire l'incubo totalitario. Il godimento delle leggi universali e il desiderio delle declinazioni particolari sono in conflitto: le seconde possono impedire l'affermazione delle prime.

## ***Conclusioni***

Per concludere il ragionamento, mi sembra utile ricordare un altro Calvino. Amerigo Ormea, protagonista della *Giornata di uno scrutatore*, portatore di un

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 149.

razionalismo laico e illuminista, fa i conti con tutto ciò che nella realtà non segue pedissequamente le istanze della ragione o dell'ideologia. La sua fidanzata, Lia, è da lui definita «prelogica»<sup>31</sup>; ma nel pensarla (non avrà il coraggio di dirlo) egli prova una forma di godimento: «e provava un doppio piacere, a riproporsi la sofferenza che gli dava il modo di pensare di Lia, e a esercitare crudelmente su di esso l'aggressione della logica più elementare»<sup>32</sup>. Comprende, a un certo punto, che il desiderio non è cosa autistica (godimento dell'Uno, direbbe Lacan), ma strutturata dalla relazione («il desiderio di desiderio, l'Altro, il Riconoscimento»<sup>33</sup>; in questo passo Calvino cita apertamente Hegel); in una telefonata con Lia, viene ancora messo di fronte a ciò che la ragione non può governare: il corpo («per lei non conta la logica della ragione, ma solo la logica della fisiologia!»)<sup>34</sup>. Nelle righe finali, di fronte a delle donne nane che spingono una carretta di fascine, di fronte quindi all'ultima scena dell'irrimediabile imperfezione del Cottolengo, e di fronte al loro riso collettivo, ha l'epifania che anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua "ora perfetta": «l'ora, l'attimo in cui in ogni città c'è la Città»<sup>35</sup>. La sua "città invisibile".

Il desiderio totalizzante dell'ideologia, che abbiamo chiamato "godimento", cede di fronte ai piccoli momenti di perfezione: gli attimi umani, dove il desiderio si costruisce, nella sua illogicità e nella struttura delle proprie misteriose e non modellizzabili relazioni. E dove, di tanto in tanto, la perfezione si affaccia nell'unica declinazione che possiamo dire umana: nell'attimo del rapporto.

Non esiste la città ideale o dei modelli di città; esistono gli umani che le abitano, e dei momenti di perfezione sfuggente che le loro relazioni sanno costruire; per questo, l'Imperatore che le voglia governare ideologicamente, o possederle nel possesso/godimento di chi vuole imporre loro una sola forma, non potrà che farne un inferno in terra: perché non è imponendo la propria idea di felicità ai governati che li

---

<sup>31</sup> I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in ID., *Romanzi e racconti. Volume secondo*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, 2004, p. 53.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi, p. 55.

<sup>34</sup> Ivi, p. 58.

<sup>35</sup> Ivi, p. 78.

si rende felici, ma trovando nell'infelicità dell'umano i suoi momenti di incomparabile e desiderante felicità. È questa, secondo chi scrive, una delle lezioni di Italo Calvino.

*Fabio Baccelliere*

**Parole-chiave:** città invisibili; desiderio; distopia; godimento; Lacan; utopia.

**Keywords:** *desire; dystopia; enjoymen; invisible cities; Lacan; utopia.*

## *Forme del picaresco, del Bildungsroman, della fiaba nel Sentiero dei nidi di ragno*

### *La questione della forma*

La storia della ricezione critica del romanzo mostra come fin dalle prime recensioni, come anche lungo le prime analisi, il discorso sul *Sentiero dei nidi di ragno* si sia organizzato intorno a un nodo formale, il tema – e quindi il problema – di una sua intima duplicità, di una sua strutturale ambiguità<sup>1</sup>. L'intuizione di Pavese, che tanto avrebbe pesato nel tempo, che rintracciava in Calvino lo scoiattolo e lo scrittore fiabesco<sup>2</sup> e individuava nel romanzo un «sapore ariostesco, sebbene declinato secondo l'Ariosto dei nostri tempi, Stevenson, Nievo, Kipling, Dickens, che si traveste volentieri da ragazzo»<sup>3</sup>, più che consentire una quieta lettura favolistica del romanzo, indirizzò la critica proprio all'approfondimento, all'interrogazione di questa endiadi. Endiadi che, esplicandosi nell'apparente oscillazione del racconto tra il piano della realtà e quello della fiaba, rivelava un'ambiguità di fondo dell'opera – formale e ideologica – che si costituiva a un tempo come il cuore del problema del romanzo e il fondo sul quale giaceva la sua consistenza, il suo ineffabile spessore poetico.

All'indomani della *Prefazione* all'edizione del 1964<sup>4</sup>, e dopo l'osservazione di Asor Rosa in merito a quella componente ideologica che si configura come «garante

---

<sup>1</sup> Elencare qui i contributi sul *Sentiero* è impossibile, per cui si rimanda alla Bibliografia sul romanzo in A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino* [1991], Milano, Mursia, 2022. La duplicità, la contraddittorietà formale, a sua volta esplicazione di una duplicità di contenuto, è ravvisata, tra gli altri, come si vedrà, da Falaschi, Pampaloni, Guglielmi, Piras, Grimaldi, oltre che ovviamente, e successivamente, da Calligaris, Cases e Milanini. Sul rapporto tra i primi critici e i nodi (le problematichità formali e politiche) della narrativa resistenziale cfr. G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976 e le riflessioni sul *Sentiero* di C. MILANINI, *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 90-98.

<sup>2</sup> Così nella recensione al romanzo pubblicata su «l'Unità», 26 ottobre 1947, confluita in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi* [1951], Torino, Einaudi, 1990, pp. 244-47.

<sup>3</sup> C. PAVESE, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 246.

<sup>4</sup> Di qui in avanti si farà riferimento a I. CALVINO, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno* [1964], Milano, Mondadori, 2002.

della saldatura tra ideale e reale»<sup>5</sup>, che rappresenta l'asse su cui si regge l'opera calviniana, la critica cominciò a mettere a fuoco l'ambiguità del romanzo, riconoscendola nelle forme di (1) elemento strutturale, che operava a diversi livelli testuali, narratologici, tematici e stilistici; di (2) elemento strutturante il romanzo, necessario al suo stesso svolgersi, e di (3) elemento costitutivo dell'opera, che aveva accompagnato Calvino sin dal principio della sua ideazione e stesura, consustanziale al romanzo stesso<sup>6</sup>. Che questa ambiguità fosse presente a Calvino lo si osserva leggendo la *Prefazione*, in cui la conclusione dello scrittore – che, tracciando un bilancio della narrativa resistenziale, riconosce nella *Questione privata* di Fenoglio il più autentico romanzo della Resistenza<sup>7</sup> – porta a pensare, rifacendosi a Calligaris, che:

se Calvino vede in Fenoglio la resistenza così com'era, rinnegando così l'immagine idilliaca di un mondo conciliato definitivamente grazie alla resistenza vittoriosa, è segno che l'illusione del '46 è crollata, che il sacrificio di allora gli appare ormai vanificato, che tra '46 e '64 si è insinuata una crisi storica – e dunque per il nostro scrittore anche formale – che noi crediamo di poter situare alla soglia degli anni Cinquanta<sup>8</sup>.

Lungo la *Prefazione* del 1964, Calvino tocca tutti i problemi che, mentre ricostruiscono l'atmosfera storico-culturale all'ombra della quale egli mise mano al romanzo, costeggiano il nucleo formale contraddittorio del *Sentiero*: il problema del punto di vista e la scelta della terza persona, il tema del coinvolgimento

---

<sup>5</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 123. A. Asor Rosa tornerà più volte sul primo Calvino e sul problema della petizione ideologica e del rischio del populismo. Cfr. A. ASOR ROSA, *Calvino dal sogno alla realtà*, in «Mondo operaio», aprile 1958, come le pagine in A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Scrittori e massa* [1965], Torino, Einaudi, 2015.

<sup>6</sup> L'intersecarsi di questi tre elementi è all'origine delle riflessioni più acute sulle dicotomie che attraversano il *Sentiero*, le contraddittorietà, le ambiguità, di cui per primo mise in luce la crucialità C. CASES, *Calvino e il «pathos» della distanza* [1958], in ID., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1974. Ma sull'elemento strutturale di simile dicotomia cfr. anche la lettura del romanzo di un esponente della neoavanguardia come A. GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Prefazione* cit., p. XXIII: «fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, Beppe Fenoglio [...] il libro che la nostra generazione voleva fare».

<sup>8</sup> C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973, p. 19. Calligaris coglie l'ambiguità formale del romanzo – anche in una prospettiva esistenziale, e non solo storico-letteraria –, pur optando infine per una lettura positiva del finale.

autobiografico, l'opzione del punto di vista infantile, il rapporto tra narratore orale e scrittore, la rappresentazione dei personaggi, la questione ideologica e storica della Resistenza – la speranza che essa potesse costituire un momento di vera rottura, che portasse a una realtà differente – e il problema concettuale e politico del Neorealismo; infine, più in profondità, la concezione che avrebbe dovuto sorreggere il romanzo, che fosse possibile cioè una conciliazione tra individuo e storia, io e mondo, una conciliazione che, sebbene nelle forme trasfigurate del fiabesco, avrebbe potuto compiersi.

In sostanza, se dopo il *Sentiero* «la delusione del soggetto storico non si limita a mutilare la fiaba della sua principale scelta formale (la prospettiva infantile) [...] [ma] diventa anche crisi cosciente della fiaba [perché] il soggetto ormai ha perso il controllo della storia»<sup>9</sup>, e le sue conseguenze sono l'approdo a un modulo fiabesco depurato della sua problematicità intima, formale e storico-politica, come sarà con il *Visconte* del '52<sup>10</sup>, il *Sentiero* rappresenta invece un momento complesso nella parabola dello scrittore, in cui il tentativo di operare una saldatura tra il piano ideologico e quello letterario, attraverso una forma romanzo e un personaggio volutamente, insistentemente infantile, regressivo, escluso, reietto, dà luogo a un testo in cui l'elemento contraddittorio, l'ambiguità di fondo che si registra su più piani, a cominciare da quello formale, per proseguire su quello del contenuto, è costitutivo del romanzo, necessario al suo svolgersi, e testimonia non solo il tentativo di conciliare l'io e il mondo, l'individuo e la storia, ma anche il fatto che è nello scacco, nell'inconciliabilità tra questi piani, ultimo esito del romanzo, nella struggente consapevolezza di una disarmonia ormai intervenuta tra l'io e il mondo – e di una non più possibile saldatura sul piano ideologico del rapporto tra l'io e la realtà –, che

---

<sup>9</sup> C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, op. cit., p. 22.

<sup>10</sup> Si noti che, nella ricostruzione del romanzo di formazione novecentesco italiano, Clelia Martignoni preferisce guardare al *Barone rampante*, lasciando da parte il caso, ben più problematico e meno ideologicamente nitido del *conte philosophique* del '57, già privo dell'inquietudine del *Sentiero* sulla questione del rapporto tra romanzo, vita, storia, soggetto e natura. Cfr. C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, Pisa, ETS, 2007, pp. 57-93.

risiedono il suo nucleo oscuro e pulsante, la sua forza e il suo valore – oltre anche le pretese del suo autore.

### ***Contraddittorietà storiche, ideologiche, formali, nella stesura del romanzo***

Lo scopo di questo contributo è duplice: da un lato sottolineare come le strutture del fiabesco, del picaresco e del *Bildungsroman* interagiscano nel romanzo e concorrano a produrre questa contraddittorietà, questa ambiguità che rende illusorio lo scioglimento positivo e finisce, invero, per evidenziare la concreta drammaticità di un percorso di iniziazione mancata che conduce non alla maturazione bensì alla cognizione del dolore dell'essere “gettati”, nel mondo, all'agnizione della disarmonia tra il sé e il tutto<sup>11</sup>. Dall'altro, si vuole far luce su come questa ambiguità strutturale sia un esito inevitabile – il solo possibile – del problema romanzesco, allorquando Calvino elegge, come protagonista della vicenda, un fanciullo, un ragazzino (persino l'età del personaggio, il suo statuto socio-ontologico, di non-più-fanciullo e di non-ancora-adolescente, è ambiguo), intorno al quale si organizzerà di conseguenza una materia che non può che restituire, nel racconto di Pin, la storia della ormai impossibile riconciliazione con il mondo e con la storia. L'intersecarsi delle forme del fiabesco, del picaresco e del *Bildungsroman*, se concorre a produrre un oggetto contraddittorio nella forma, per le istanze da cui muove e le tensioni cui aspira, al tempo stesso dà vita a un'opera che proprio attraverso questa intima, ostinata contraddittorietà inverte la sostanza e la storia della formazione negativa novecentesca, compiendo il senso del romanzo. In sostanza, anche Pin – come prima di lui per il Pietro tozziano, il Sergio di *Conservatorio di Santa Teresa*, Agostino e non solo<sup>12</sup> – è

---

<sup>11</sup> È su questa linea che si sviluppa il dibattito sul *Sentiero*: semplificando, tra un'interpretazione positiva e una negativa del romanzo, della scena finale, delle peripezie e del significato – compreso o incomprensibile – che queste acquistano nel romanzo e agli occhi del lettore. Alla posizione di Calligaris – la più matura nel proporre una concezione costruttiva (positiva) della formazione di Pin, accanto alle letture più semplici dell'opera – si preferisce quella proposta da Milanini su «Belfagor», forte di un'interpretazione esistenzialistica della vicenda del personaggio, ora in C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 13-37.

<sup>12</sup> I personaggi giovani del romanzo italiano del Novecento – qui si è citato *Con gli occhi chiusi*, Bilenchi,

un personaggio attraverso il quale si procede a tematizzare la negatività, a sottolineare, del processo iniziatico, il viluppo di incomprensioni e traumi, la somma delle esperienze che non conducono a nessuna conoscenza razionale di sé e del mondo, le sconfitte del tentativo di decifrare e chiarificare alla coscienza la realtà, ancor più se inserito in un universo in cui la grande storia – la Resistenza, la guerra, la chiamata all’impegno – pulsa e sembra poter offrire a chi ambisca raccontarla, dopo averla vissuta, una piena significazione di sé, sembra dare la possibilità di una conciliazione di nuovo possibile tra il sé e il mondo, di poter plasmare la realtà, dare una direzione al mondo.

Si tratta cioè, anche per il romanzo calviniano, di un’operazione strutturalmente complessa, che si inserisce nella tradizione, ancora da studiare con sistematicità, di quella particolare forma di romanzo di formazione che è il “romanzo di formazione della crisi”<sup>13</sup>, nella sua specificità italiana; il romanzo in cui, per l’appunto, i piani del picaresco e del fiabesco, lungo i cui moduli corre un insistito autobiografismo, si intersecano in una forma di romanzo di iniziazione mancata, dove l’accento è posto non sullo scioglimento positivo, bensì sulla crisi del soggetto – una crisi che coinvolge il sé e il circostante, qui acuita dalla problematica storico-ideologica sul cui asse ruota il progetto calviniano.

È ormai acquisito che all’origine del *Sentiero* vi era il tentativo di trovare una via, all’interno del panorama di una letteratura resistenziale, della e sulla Resistenza, alternativa all’annullamento del soggettivismo vittoriniano di *Uomini e no* e all’autobiografia che rinuncia alla Resistenza di Pavese<sup>14</sup>. Calvino sottolinea che,

---

Moravia, ma ad essi si potrebbero accostare i personaggi dei romanzi di Quarantotti Gambini, Bassani, Morante ecc. – sono segnati dal problema della conoscenza, dal trauma dell’esperienza, dal dramma della perdita di unità tra il sé e il tutto. Mi permetto di rimandare in tal senso ad alcune considerazioni sul rapporto tra *Erlebnis* e *Erfahrung* in G. BARRACCO, *Modernismo europeo e cultura italiana* in Conservatorio di Santa Teresa di Romano Bilenchi, in «Naslede», n. 54, 2023, pp. 133-47.

<sup>13</sup> La definizione è la sola che possa spiegare e rimandare alla specificità del romanzo di formazione nel tempo del modernismo in Europa, da un lato, e alla specificità del romanzo di formazione italiano, prettamente novecentesco e tematizzante la negatività, romanzo, cioè, sempre di crisi. Mi permetto di rimandare ad alcune considerazioni sul tema in G. BARRACCO, *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi. Il romanzo di formazione italiano negli anni Ottanta del Novecento*, Roma, Studium, 2019.

<sup>14</sup> CALVINO fa riferimento nella *Prefazione* a questa divaricazione di soluzioni – peraltro osservata anche dai critici della narrativa resistenziale, in *primis* Falaschi.

quando comincio «a scriver storie in cui non entravo io»<sup>15</sup>, vide che tutto «prese a funzionare»<sup>16</sup>, tanto che «più lo facevo oggettivo»<sup>17</sup> e più il racconto gli «dava soddisfazione»<sup>18</sup>. La via dunque sembrò essere quella della terza persona, ma di una terza persona dietro cui si intravedeva l'autore<sup>19</sup>; una terza persona particolare, un «ragazzo, un monello»<sup>20</sup>, un mezzano, un servo, un buffone<sup>21</sup>, il cui sguardo rimandava al rapporto complesso, contraddittorio, che si era instaurato tra Calvino e la Resistenza, a sua volta riflesso del complesso rapporto che, mediante la Resistenza – e le speranze che questa aveva acceso – si sperava si potesse ristabilire tra l'uomo e la storia. Un rapporto difficile, tanto da fargli scrivere che quello «tra Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese»<sup>22</sup>. Come anche la spregiudicatezza di Pin, in fondo, gli corrispondeva, come intellettuale.

Si diceva dell'ambiguità: se Cecchi aveva visto nel romanzo «l'acquisizione piena della favola e il suo maturo innestarsi sul reale»<sup>23</sup>, anni dopo questa problematica, nel rapporto tra fiaba e realtà, avrebbe interessato critici quali Falaschi, Grimaldi e Piras, che avrebbero insistito molto sulla confusione, sulla contraddittorietà e sulla problematicità come cifre proprie del romanzo: l'idea di un finale di romanzo, con Pin e Cugino che camminano insieme lungo un sentiero che vorrebbe essere luogo della riconciliazione, che rappresentasse un tentativo, andato a buon fine, di conciliazione allegorica tra uomo e mondo, io e storia, così come era

---

<sup>15</sup> I. CALVINO, *Prefazione* cit., p. XX. Storie in cui, cioè, “non entrava l'io”.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Sulle interferenze, la relazione e la presenza dell'autore-Calvino dietro lo sguardo di Pin cfr. le dense osservazioni di E. GRIMALDI, *Storia di Pin. Virtualità e azione nel Sentiero dei nidi di ragno*, in «Misure critiche», gen.-mar. 1976, pp. 33-59.

<sup>20</sup> Così F. FORTINI, *Due storie di ragazzi*, in «L'Avanti!», 13 novembre 1947.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Prefazione* cit., p. XX.

<sup>23</sup> E. CECCHI, *Il visconte dimezzato*, in ID., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)* [1954], Milano, Garzanti, 1977, pp. 314-17.

stata proposta da Calligaris, sarebbe stata messa in dubbio sia dal fatto che il sentiero subisce la violazione, nel racconto, da parte di Pelle<sup>24</sup>, che lo penetra, giungendo a rubare la pistola, sia dall'attento studio del tessuto romanzesco in cui, secondo Piras, «il senso è sia una istituzione prestabilita, che occorre far apparire, sia un senso in formazione, risultante di collegamenti sotterranei»<sup>25</sup>.

Ma anche, soprattutto, sono le scelte di Calvino, che rompono le convenzioni del fiabesco e il suo impianto<sup>26</sup>, che smentiscono le considerazioni e le aspettative a proposito di una formazione conciliante. In tal senso, a Grimaldi che insisteva sulla problematicità di Pin, «personaggio sospeso tra storia individuale e epos collettivo»<sup>27</sup>, vale la pena accostare, guardando a Milanini, l'idea che la sostanza profonda del romanzo risieda proprio in una problematica ambiguità del personaggio – le cui contraddizioni storico-esistenziali (fin troppo scoperto rinvio al problema ideologico con cui Calvino dovrà fare i conti durante la stesura del testo) e le cui peripezie configurano come sola iniziazione possibile quella alla cognizione della linea d'ombra, alla coscienza oscura della disarmonia tra il sé e il tutto<sup>28</sup> – e del suo “procedere”<sup>29</sup>.

L'irruzione di Pelle nel luogo incantato di Pin e il furto della pistola-talismano, oggetto sul cui valore pure la critica si è divisa, sono premonizioni della minaccia sia allo scioglimento positivo della storia sia alla possibilità della saldatura positiva, nello scioglimento, del rapporto tra soggetto e storia, del dominio del primo sulla seconda. La fragilità del segreto dei nidi di ragno si fa metafora della fragilità della fiaba come soluzione formale, quasi Calvino prevedesse che l'illusoria conciliazione

<sup>24</sup> Come Calligaris stesso, comunque, riconosce.

<sup>25</sup> F. PIRAS, *Arbitrarietà e motivazioni nel Sentiero dei nidi di ragno*, in *Dalla novella rusticale al racconto neorealista*, con pref. di S. Maxia e G. Pirodda, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 155-69.

<sup>26</sup> La lettura proppiana del *Sentiero*, pure suggestiva (cfr. C. IRMANN-EHRENZELLER, *La struttura fiabesca nelle prime opere di Italo Calvino*, in «Cenobio», ott.-dic. 1987, pp. 339-56) non pare del tutto adeguata a comprenderne le implicazioni, poiché gli elementi – personaggi, oggetti, atmosfere, peripezie – non riescono a risolversi tutti all'interno degli schemi del fiabesco, anzi sovente vi sfuggono.

<sup>27</sup> E. GRIMALDI, *Storia di Pin. Virtualità e azione nel Sentiero dei nidi di ragno*, art. cit.

<sup>28</sup> Cfr. C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, art. cit. Si ricordi che Calvino si laureò a Torino con una tesi su Conrad.

<sup>29</sup> Milanini descrive proprio il “lieto procedere” del romanzo – e di Pin – pur davanti alla cupa realtà del racconto di un'iniziazione negata.

tra soggetto e storia si sarebbe spezzata e che la fiaba si sarebbe rivelata impotente a rappresentare un rapporto non più classicamente armonico, ma anzi affatto alienato. L'incrinatura, dopo il '46 e la fine del governo di unità nazionale<sup>30</sup>, della fiducia politica nella possibilità storica nata dalla Resistenza si riflette nell'incrinatura della forma fiabesca del romanzo, di cui rimane un'atmosfera e di cui resta, al fondo, una tensione illusoria – la tensione all'unità, alla conciliazione. Ciononostante l'opera – che porta la traccia di questa incrinatura –, attraverso i moduli del picaresco, le peripezie del protagonista, e per mezzo del suo punto di vista, prende le forme di un romanzo di agnizione negativa, di iniziazione mancata, di un romanzo di formazione che ha il suo centro proprio nella tematizzazione della negatività.

Sembra allora riconosciuto il fatto di trovarsi di fronte a un romanzo segnato dalla duplicità, che potrebbe essere confermata attraverso una sequenza di episodi: se la pistola è l'oggetto magico che «stabilisce un rapporto diverso tra chi la possiede e la realtà che la circonda, ed è in grado di trasformare l'eroe e il suo mondo»<sup>31</sup>, questa non produce tale effetto se non in senso apparente, perché ciò che Pin ricava dal furto è una delusione – sebbene sia proprio a quell'altezza che la vicenda si innesca, e inizia l'avventura, la peripezia. Quando Pin evade dal carcere, invece di riconoscere in Lupo Rosso il suo eroe, viene quasi scacciato, e ne ricava anche qui una delusione – sebbene sia proprio in quel frangente che conoscerà Cugino. Il gioco della guerra e quello dell'eros – la trasfigurazione fiabesca dei quali è resa attraverso quel dispositivo dello sguardo, già presente nel primissimo Calvino, costituito dal distanziamento, dall'allontanamento, per adattare alla propria prospettiva ciò che si vede, nella speranza di poter comprendere, capire, «possedere»<sup>32</sup> – si risolvono entrambi in uno scacco, una sconfitta della comprensione, dietro cui non è difficile

---

<sup>30</sup> È uno dei cardini del discorso di Calligaris, quello di una genesi sofferta del romanzo come irrisolto tentativo, per intervenuti mutamenti storico-politici (la fine del governo di unità nazionale), di scrivere un'opera testimone di una nuova concordia, di una, appunto, nuova fase della storia – e dell'uomo. Senza confidare troppo nelle equazioni esatte tra storia e letteratura, non si può non rimarcare come l'elemento storico-politico incida nella poetica e nelle scelte letterarie di Calvino.

<sup>31</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 94. Ponti non è persuasa di questa interpretazione, troppo stringente, come anche E. GRIMALDI in *Storia di Pin. Virtualità e azione nel Sentiero dei nidi di ragno*, art. cit.

<sup>32</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 98.

rintracciare, a una lettura psicanalitica, i segni di un'intima complicatezza che trascende il dato di una mera anagrafica acerbità<sup>33</sup>.

Ora, mentre il movente dell'opera è rintracciabile nel tentativo di trovare «il senso della storia»<sup>34</sup> e nella possibilità che un senso della storia possa essere offerto, attraverso il romanzo, alla letteratura e all'uomo stesso (come la figura di Kim e l'intero capitolo IX del romanzo, con il dialogo serrato e convinto con Ferriera sembrano dimostrare<sup>35</sup>), la struttura del romanzo rivela un'intelaiatura sorretta da tre moduli – il fiabesco, il picaresco e il formativo-iniziatico – che, oltre a essere forme filogeneticamente consequenziali<sup>36</sup>, costituiscono i tre assi lungo i quali si interseca la vicenda di Pin, attraverso i quali è possibile comprendere appieno e cogliere la struttura del romanzo e la compiutezza delle sue conclusioni – e dunque comprendere appieno l'inquietudine, l'oscuro sentimento dello scacco che accompagna il protagonista nella vicenda e che si rivela nel finale.

### ***Fiabesco e picaresco nel Sentiero dei nidi di ragno***

Sulle strutture del fiabesco, subito riconosciute, la critica si è spesa a lungo, arrivando, nel caso di Irman Ehrenzeller, a inserire il romanzo nelle fin troppo stringenti maglie della dinamica d'intreccio della fiaba magica proppiana, rintracciando nello svolgersi della *fabula* la struttura fiabesca della serie di prove

<sup>33</sup> Così C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, art. cit., pp. 32-33.

<sup>34</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 45.

<sup>35</sup> Il capitolo IX, problematico e inespungibile – anche a detta dello stesso Calvino nella *Prefazione* – e la figura di Kim sono stati oggetto anch'essi di innumerevoli letture, molte di esse attente alla formazione di Kim e alle formazioni speculari di Kim e Ferriera. Sulla specularità tra Kim e Pin cfr. V. SPINAZZOLA, *L'io diviso di Italo Calvino*, in ID., *L'offerta letteraria. Narratori italiani del secondo Novecento*, Napoli, Morano, 1990 (pubblicato nel settembre 1987 su «Belfagor»), pp. 43-74.

<sup>36</sup> Nella storia dei generi – e delle forme originarie – letterari, fiabesco, picaresco e formativo-iniziatico intrattengono un complesso rapporto filogenetico e ontogenetico. Tra i tanti studi sul picaresco cfr. F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, Bruno Mondadori, 2001. Per il romanzo di formazione, oltre alla troppo limitante analisi di Moretti (F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 2001), tra i tantissimi contributi cfr. per le fonti cavalleresche E. KÖHLER, *Il sistema sociologico del romanzo francese medievale* in «Medioevo romanzo», III, 1976, pp. 321-44, e ID., *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della tavola rotonda*, Bologna, il Mulino, 1985 e, per l'Otto-Novecento, *L'avventura della conoscenza. Momenti del Bildungsroman dal Parzival a Thomas Mann*, a cura di R. Ascarelli, U. Bavaj, R. Venuti, Napoli, Guida, 1992.

necessarie per entrare nel mondo degli adulti, dove le prove sono altrettante peripezie «che fanno parte di un vero e proprio rito di iniziazione»<sup>37</sup>. Insieme a ciò, va considerato il dispositivo fiabesco come rispondente al tentativo di allontanare la realtà in modo da «poterne osservare la complessità senza scivolare nell'autobiografismo patetico o nel documento»<sup>38</sup>.

Alla fiaba appartengono oggetti-talismano, come la pistola, di cui si è detto, e al favoloso appartiene la trasfigurazione del paesaggio da parte dell'occhio di Pin, in una scansione degli spazi in cui il bosco è ora luogo cupo e periglioso ora luogo amico e d'avventura, dove il sentiero dei nidi di ragni si contrappone alla realtà della casa della Nera, e dove l'innesto della favola nella realtà consente al lettore di quest'opera aperta di comprendere più a fondo la difficoltà del protagonista di pervenire a una chiarificazione dei fatti al di fuori di sé, come potente e plastica rappresentazione di una difficoltà di chiarificazione dei moventi della guerra, della Resistenza, degli uomini e, infine, della storia.

Come per le strutture del fiabesco, così si possono rintracciare i moduli del picaresco andando oltre la semplice constatazione di un'atmosfera picaresca e di un personaggio venato di una natura picaresca. Luperini parlava di un «fresco fascino e di una levità picaresca»<sup>39</sup> tipica del filone fantastico e avventuroso, ma a testimoniare la presenza dei moduli del picaresco nella struttura romanzesca è lo stesso Calvino, nella *Prefazione*, quando ricorre al termine di “picaro” per rinviare al personaggio di Pin e alla sua vicenda, sottolineando la natura avventurosa della sua idea di Resistenza e dunque di romanzo<sup>40</sup>, ma anche lo statuto ambiguo del personaggio –

---

<sup>37</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 93.

<sup>38</sup> Ivi, p. 98.

<sup>39</sup> R. LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, Tomo secondo, p. 764.

<sup>40</sup> Sui riferimenti letterari calviniani, già rintracciati da Pavese, si guardi all'autore stesso e ai suoi interventi su «l'Unità»: la sua riflessione letteraria muoveva da una predilezione per Verga, Omero e Sherwood Anderson, per «raggiungere una letteratura della verità nella quale lo scrittore non rimanesse schiacciato dal peso della mera oggettività né si ponesse nei termini borghesi e intellettualistici con cui generalmente la “cultura” racconta “il popolo”» (A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 41). Nella *Prefazione*, CALVINO stesso esibisce tra i suoi riferimenti Hemingway, Stevenson, Nievo.

per l'appunto, il picaro<sup>41</sup>. In principio, lo scrittore ripercorre il rapporto tra il paesaggio e la storia, affermando come «lo scenario quotidiano era diventato interamente straordinario e romanzesco; una storia sola si sdipanava: era l'inseguirsi e il nascondersi d'uomini armati»<sup>42</sup>; in un secondo momento, presenta la scelta del personaggio Pin come la conseguenza di una necessità letteraria – per fare una letteratura che non tendesse alla retorica: «per non lasciarmi mettere in soggezione dal tema [...] decisi che l'avrei affrontato non di petto ma di scorcio: tutto doveva essere visto dagli occhi di un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi [...] in margine alla guerra partigiana, ma che [...] ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo...»<sup>43</sup>.

Poi, lo scrittore introduce la possibilità del picaresco quando ripercorre il problema del «salto dal racconto picaresco all'epopea collettiva»<sup>44</sup>, che avrebbe rischiato di «mandare tutto all'aria»<sup>45</sup> e che lo spinse a inventare il distacco – picaresco più del personaggio stesso di Pin – del Dritto, per «continuare a tenere la storia tutta sul medesimo gradino»<sup>46</sup>, dopo che si era reso conto, notazione non secondaria, che «era il racconto che imponeva soluzioni quasi obbligatorie»<sup>47</sup>.

In conclusione, riportando la figura di Pin – e la galassia dei personaggi della brigata<sup>48</sup> – e la sua istanza narrativa al proprio problema autobiografico-intellettuale – la questione della Resistenza come momento storico che potesse inaugurare una nuova saldatura tra ideale e realtà, e che dunque costituisse il momento di un nuovo dominio del soggetto sulla storia, e dunque una nuova possibilità della letteratura di porsi come dispositivo anche ideologico-pedagogico<sup>49</sup> –, Calvino concludeva

---

<sup>41</sup> Sulla proteiformità del picaro e sulla sua natura sfuggente, a doppio filo legata al genere del picaresco, cfr. gli studi contenuti in *Le maschere del picaro. Storia di un personaggio e di un genere romanzesco*, a cura di A. Gargano, Pisa, Pacini, 2020.

<sup>42</sup> I. CALVINO, *Prefazione* cit., p. IX.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. XII.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. XIV.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> La cui rappresentazione, esente da manicheismi, costituisce, come grumo di vitalità, un punto di forza del romanzo.

<sup>49</sup> La questione pedagogica è sottesa al discorso di Calvino, e innerva le sue riflessioni coeve alla stesura del

ricordando come il romanzo fosse nato da un «senso di nullatenenza assoluta»<sup>50</sup>, sorto dal fatto di non essere riuscito «a essere quello che avevo sognato prima dell'ora della prova; ero stato l'ultimo dei partigiani»<sup>51</sup> e «carico di volontà e tensione giovanili, m'era negata la spontanea grazia della giovinezza»<sup>52</sup>, sicché aveva scelto come protagonista Pin, «un'immagine di regressione, un bambino»<sup>53</sup>.

La ricchezza di riferimenti all'universo del picaresco, dal gruppo dei compagni di Pin alla natura avventurosa e lieve del racconto, fino al tentativo di trovare nella storia del protagonista una *mise en abyme* della propria vicenda biografica – e della sua generazione – sembra autorizzare una lettura in chiave proprio picaresca del romanzo, di un picaresco da intendere sia come atmosfera romanzesca (le mangiate nel bosco tra la brigata, le chiacchiere sfacciate degli adulti, il turpiloquio del protagonista, la vicenda avventurosa di Pin lungo una topografia fitta di ostacoli e opportunità, i capricci per ottenere il moschetto, gli scherzi crudeli subiti...) sia come elemento strutturante il romanzo, soprattutto se si pensa alla scelta del punto di vista, che è quello di un fanciullo, non ancora adolescente, che deforma e trasfigura l'intera realtà e gli eventi cui pure vorrebbe partecipare – e cui pure prende parte, se non fosse che lo fa senza davvero capire quello che accade.

Da un lato, abbiamo come tipico esempio di elemento picaresco, per rifarci a Francisco Rico, una genealogia degradata, la scelta di un personaggio orfano o quasi<sup>54</sup>. Dall'altro, sappiamo che le peripezie che accadono al protagonista acquistano rilevanza nell'intelaiatura del romanzo in quanto riferite al «caso»<sup>55</sup> finale, e cioè alla conquista dell'amicizia di Cugino (prima acquisizione, positiva, che afferisce all'asse

---

romanzo, in linea con la questione di un'arte come pare di un sistema culturale posto al centro di un processo necessario di risveglio politico.

<sup>50</sup> I. CALVINO, *Prefazione* cit., p. XXII.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. XXI.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. XXII.

<sup>54</sup> Cfr. F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, op. cit.; ma anche la sintesi che della teoresi richiana fa A. GARGANO, *Il romanzo picaresco tra realismo e rappresentazione della realtà*, in F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, op. cit., pp. 159-74.

<sup>55</sup> Ci riferiamo a F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, op. cit., sul *Lazarillo de Tormes*, quando sottolinea la funzione strutturante del «caso» narrato, cornice e contenuto del romanzo; p. 13: «il nucleo del *Lazarillo*, in tal modo, si trova nella sua conclusione».

del picaresco), e all'agnizione della cupa verità del dolore che incombe su di lui e che è il solo esito dell'approdo all'adulità – la consapevolezza della disarmonia, la fine del senso – e che oscuramente Pin presagisce (seconda acquisizione, negativa, che pertiene alla dimensione della *Bildung*).

A conferire una connotazione picaresca, sebbene problematica, che costituisce, dopo lo strato fiabesco, il secondo asse lungo il quale il romanzo si svolge, vi sono poi le scelte lessicali e, come detto, la questione del punto di vista. Per quanto concerne i campi semantici, lo spoglio lessicale avviato da Mario Alinei nel 1984 di un romanzo così particolare<sup>56</sup> mostrava «la ricchezza insolita del campo semantico dell'infanzia»<sup>57</sup>, dell'allegria, nonché la caratterizzazione animalesca dei personaggi: queste scelte rivelano come Calvino «abbia concepito la guerra partigiana in chiave picaresca, quasi caricaturale, senza però che l'allegro prevalga sul serio»<sup>58</sup>.

Per quanto riguarda il punto di vista, se è vero che Calvino rinunciò alla prima persona perché essa è sempre una «persona della crisi, della presenza, carica di spessore esistenziale, e si addice male alla rappresentazione di un mondo conciliato»<sup>59</sup>, la scelta della terza persona non ha impedito alla critica di ravvisare come «l'avventura di Pin e dei ragazzi sia detta e vissuta al tempo stesso, così che il narratore colga il susseguirsi contraddittorio dei personaggi e vi si confonda»<sup>60</sup>, né ha però per questo consentito una conciliazione finale. In sostanza, il punto di vista dal basso, di un fanciullo «escluso dai [...] coetanei, deriso dalle donne [...], strumentalizzato dagli uomini»<sup>61</sup>, il personaggio, insomma, di Pin «assolve una funzione romanzesca fondamentale a livello di organizzazione del racconto e dei suoi contenuti»<sup>62</sup>: è il protagonista ma anche e soprattutto «l'occhio» attraverso cui il

<sup>56</sup> Cfr. M. ALINEI, *Spogli elettronici dell'Italiano letterario contemporaneo: I. Calvino*, Il sentiero dei nidi di ragno, Bologna, Il Mulino, 1973. Calvino già nella *Prefazione* sottolinea l'importanza della questione della lingua per la narrativa resistenziale, e del rapporto con la temperie dell'espressionismo.

<sup>57</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 47.

<sup>58</sup> M. ALINEI, *Lessico come romanzo, romanzo come lessico*, in «Lingua e stile», marzo 1984, pp. 148-62: 153.

<sup>59</sup> Così, rifacendosi a Barthes, C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, op. cit., p. 12.

<sup>60</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 85.

<sup>61</sup> Ivi, p. 50.

<sup>62</sup> Ivi, p. 49.

lettore segue lo svolgersi degli avvenimenti, e la sua soggettiva prospettiva si affianca a quella del narratore sia nel riferire ciò che accade sia nello stabilire, al di fuori della diegesi [...], dello sviluppo dei fatti, la gerarchia dei valori e dei significati dell'opera»<sup>63</sup>.

### ***Il terzo asse del romanzo: una Bildung negativa***

È attraverso la questione del punto di vista che si giunge al terzo asse del romanzo, quello formativo-iniziatico, che a nostro giudizio implica i due precedenti, li assimila, inserendoli in una struttura più complessa, dove il magico-favoloso del mondo virato in fiabesco dagli occhi di un personaggio che rimane sempre al di qua della cognizione delle cose, e il picaresco come atmosfera e come natura del personaggio, presenza di un punto di vista abbassato e di peripezie necessarie alla costruzione di un esito finale – la conquista di Cugino, la cognizione oscura della disarmonia con il reale –, si organizzano in un'intelaiatura iniziatica negativa che rimanda al romanzo di formazione novecentesco, e specificamente alla sua forma italiana: quello in cui l'attenzione è posta non sullo scioglimento positivo della vicenda, bensì sulla tematizzazione della negatività. La vicenda di Pin assume i connotati individuali e universali della crisi dell'individuo, della crisi del soggetto di fronte alla realtà, della crisi dell'esperienza e della sua possibilità conoscitiva, infine del problema della conoscibilità e dominabilità del reale.

L'intera vicenda di Pin non porta mai a una maturazione, a ottenere una chiarezza, una verità sulle cose, sugli uomini. Pin è contrassegnato dall'isolamento e dall'estraneità, la lingua degli adulti gli è oscura (“gap, gap” le «parole nuove e colorate»<sup>64</sup>, non scioglieranno il loro mistero ai suoi orecchi, come ai suoi occhi – al suo sguardo che osserva tutto di scorcio, e di nascosto<sup>65</sup> sembra sfuggire la

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Così il narratore, nel descrivere l'esperienza della lingua degli adulti da parte di Pin, pp. 12-13.

<sup>65</sup> Cfr. le riflessioni sul “voyeurismo” di Pin in C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, art. cit.

decifrazione di quel che accade, la chiave per comprendere ciò che pure avviene, e che il lettore invece riconosce nitidamente<sup>66</sup>); ed è alla ricerca di quell'amico che lo possa condurre finalmente alla maturazione – all'approdo a un mondo, ideale fine ultimo per Pin, che di ogni mondo è l'escluso, quello dei fanciulli e quello degli uomini –, di un intermediario come Cugino che renda possibile a Pin acquisire consapevolezza di sé e quindi speranza nella possibilità di dominare la realtà fuori di sé.

Ma, come nei romanzi di formazione della crisi, come appunto nel Pietro di *Con gli occhi chiusi* e negli altri personaggi e simili e successivi, la vista di Pin spesso si ottunde ed egli è incapace di vedere a fondo. Avviene nell'episodio del morto riverso nel bosco, che spaventa Pin ma gli fa subito dire che a spaventarsi è stato un rospo: «Pin lo guarda incantato: c'è una mano nera che sale dalla terra su quel corpo, scivola sulla carne, si aggrappa come la mano d'un annegato. Non è una mano: è un rospo; uno di quei rospi che gira la notte e ora sale sulla pancia del morto; Pin con i capelli ritti e il cuore in gola corre lontano per i prati»<sup>67</sup>.

Oppure accade quando non capisce fino in fondo il tradimento della sorella («è mia sorella, quella scimmia. Ha sempre fatto la spia fin da bambina. C'era da aspettarselo»<sup>68</sup>). Ma avviene anche in prigione, quando la realtà è trasfigurata nel meraviglioso («è una cosa bellissima stare seduti insieme con Lupo Rosso dentro il serbatoio: sembra di giocare a nascondersi. Solo che non c'è differenza tra il gioco e la vita, e si è obbligati a giocare sul serio, come piace a Pin»<sup>69</sup>). Il fatto è che:

La nuova condizione cui il personaggio perviene alla fine del romanzo non coincide con un sentimento di possesso e controllo sul mondo, ma con la dolorosa scoperta della necessità della propria solitudine e della propria estraneità: invece di conseguire un rapporto pacificato con l'esterno, egli acquisisce un "ostinato compiacimento nel rinserrarsi in una interiorizzazione forzata", che tra i due poli opposti, il vicolo e il distacco, la storia e la natura, offre non certo un tramite di dialettica conciliabilità, ma piuttosto un

---

<sup>66</sup> A riprova della natura di opera aperta del romanzo, che «è concepita e costruita dall'autore in modo da stabilire con lui [il lettore] un rapporto di collaborazione attiva» (A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 46).

<sup>67</sup> I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., pp. 84-85.

<sup>68</sup> Ivi, p. 139.

<sup>69</sup> Ivi, p. 48.

mezzo per sfuggire ad entrambi, rifiutando ogni apertura verso qualunque altro da sé che non sia il riflesso speculare della propria nevrosi<sup>70</sup>.

Da ciò non si può che pervenire a un decisivo rovesciamento del significato del luogo magico del sentiero: «l'incontro col proprio simile è concesso solo nell'ambito del sentiero, proprio perché tale spazio, «ben lungi dall'essere [...] la "trasposizione fantastica" di una "visione conciliata del mondo", [...] si qualifica piuttosto come spazio del dissidio totale, metafora di una chiusura interiore, universo chiuso e privato in cui si coltivano le proprie frustrazione»<sup>71</sup>. Accanto all'inquieto simbolismo di una natura minacciosa (che pure verso gli altri, i partigiani, intrattiene un rapporto più sereno<sup>72</sup>) il senso della vista – la difficoltà di guardare, di vedere, e la posizione di Pin che osserva sempre di scorcio le cose, le azioni degli uomini – nelle forme di un continuo ottundimento, di una difficoltà di visuale, di una tensione a guardare che sfocia sempre in una tensione a capire sempre frustrata, rende plastico questo dissidio intimo, questa disarmonia.

L'ultimo asse della narrazione, quello dell'iniziazione-formazione, si iscrive così perfettamente con la rappresentazione di un personaggio la cui unica modificazione è interiore, ed è rappresentata da un'acquisizione di valore negativo – l'agnizione della disarmonia – a séguito delle esperienze vissute e narrate; si forma attraverso la graduale presa di coscienza dell'impossibilità di comprendere, padroneggiare, possedere per intero il mondo, e dunque nella consapevolezza dell'irrimediabile dissonanza tra io e mondo e, dal punto di vista storico-gnoseologico, si configura come lo scacco della pretesa del soggetto di dominare la storia (o, meglio, dell'intellettuale di compiere sul piano ideologico la saldatura tra il soggetto e la realtà).

---

<sup>70</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 129, che cita all'interno il lavoro di E. GRIMALDI, *Storia di Pin. Virtualità e azione nel Sentiero dei nidi di ragno*, art. cit.

<sup>71</sup> E. GRIMALDI, citato in A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., pp. 129-30.

<sup>72</sup> Cfr. F. MIGLIACCIO, *Il paesaggio nella narrativa di Italo Calvino. L'immagine della natura, l'esperienza della camminata*, in *Convocare esperienze, immagini, narrazioni. Dare senso al paesaggio*, vol. 2, a cura di S. Aru, M. Tanca, Udine, Mimesis, 2015, pp. 99-110.

Il finale del romanzo apre all'interrogativo sul dolore dell'iniziazione («E continuano a camminare, l'omone e il bambino, nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi per mano»<sup>73</sup>) ed è l'ultimo di una serie di momenti dominati dall'ambiguità e segnati dalla duplicità che, invece di modificare la condizione del personaggio, ne ribadiscono lungo la vicenda la «dolorosa consapevolezza della propria condizione di escluso, di non integrato, di inadeguato»<sup>74</sup>: la formazione di Pin è dunque la «storia di un'integrazione impossibile, e ciò che si modifica nel personaggio non è tanto nel suo effettivo rapporto con il mondo, quanto nella consapevolezza della difficoltà di qualsiasi integrazione»<sup>75</sup>. Questa duplicità e questa opacità della vista investono tutti i rapporti di Pin, segnati dall'impossibilità dell'incontro o dall'ambiguità: sospinto e scacciato verso Pelle o Cugino, Lupo Rosso, Baleno o il Dritto, il romanzo sembra condurre alla consapevolezza di un «sentimento della solitudine che costituisce un punto d'approdo, per una verità accertata e accettata dalla quale si deve ripartire per intrattenere rapporti non equivoci col prossimo e col mondo»<sup>76</sup>.

Come nel finale di *Agostino*, anche qui la soglia dell'adolescenza si presenta carica di inquietudini, e la sola comprensione cui il personaggio può giungere è che «non era un uomo, e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse»<sup>77</sup>. Si può dunque dire che «l'ambiguità oscura, che esplode nel lieto fine negato ha ancora oggi una forza innegabile e vitale e fa del *Sentiero* un testo importante»<sup>78</sup>, testimonianza di un'opera aperta, attuale, sul tema della crisi e dell'irriducibile frattura ormai inveratasi tra individuo e storia, uomo e natura, la speranza di una maturazione e la cognizione che la sola maturazione possibile è quella al dolore, alla consapevolezza della solitudine.

Il romanzo di un'iniziazione mancata è in realtà il romanzo di un'agnizione avvenuta, storia di un'iniziazione (in negativo) che, innervata in una trama picaresca

---

<sup>73</sup> I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 159.

<sup>74</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 98.

<sup>75</sup> Ivi, p. 95.

<sup>76</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, art. cit., p. 34.

<sup>77</sup> Così conclude il narratore in A. MORAVIA, *Agostino* [1943], Milano, Bompiani, 2014, p. 169.

<sup>78</sup> A. PONTI, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, op. cit., p. 116.

e attraversata dallo spirito del fiabesco che trasfigura la realtà nella misura in cui questa ci viene raccontata – descritta – dal punto di vista di Pin, si compie in una tensione alla *Bildung* che può realizzarsi solo nelle forme di una *Bildung* negativa, di una presa di coscienza che l’armonia tra io e mondo – che sul piano ideologico si sarebbe potuta tradurre nel nuovo dominio del soggetto sulla storia, e nell’avvento di un momento nuovo nella vita degli uomini, vera posta in gioco dell’avventura resistenziale, e prima scaturigine da cui discende il *Sentiero* come opera pensata da Calvino – è perduta per sempre, e che l’adulità – se ha ancora un senso considerarla come un approdo – è solo cognizione del dissidio, dell’impossibilità di dominare la storia, della disarmonia che regola i rapporti tra le cose e l’io – e che destina il singolo a un’irriducibile solitudine, una distanza, per rifarsi a Cases, che pure non impedisce l’afflato, la tensione struggente alla ricomposizione. E che legittima, nelle forme della letteratura, la scelta, ancora, dell’impegno – sebbene forte di questa nuova consapevolezza.

Se Cases riprendeva per il primo Calvino le categorie di “romanzo di educazione” e “romanzo di sviluppo”<sup>79</sup>, lo faceva proprio alla luce di quella tensione originaria racchiusa nel *Sentiero*, che ne fa un romanzo di formazione anche secondo l’antico compito che questo genere si prefiggeva, quello cioè di essere un’opera aperta che doveva essere completata dal lettore – conclusa la formazione del romanzo, nella vita. Milanini scrive di un’opera aperta, la cui posta in gioco, che è il suo stesso senso, è lasciata nelle mani del lettore<sup>80</sup>; la vicenda di Pin, nata da una tensione ideologica, progettata superando la problematica del coinvolgimento autobiografico, della retorica resistenziale, concepita in un momento di fiducia nella storia e scritta quando questa fiducia è già stata delusa, implica in sé l’incrinatura di questa fiducia, e ne esplica il fallimento in una forma complessa, in cui

---

<sup>79</sup> In C. CASES, *Calvino e il «pathos» della distanza*, op. cit., il germanista si rifà alle categorie di *Entwicklungsroman* e di *Erziehungsroman*, “romanzo di educazione” e “romanzo di sviluppo”, articolazioni problematiche nel panorama degli studi di germanistica sul genere *Bildungsroman*. Cfr. su tutti L. KÖHN, *Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969.

<sup>80</sup> C. MILANINI, *L’utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, art. cit., p. 36.

all'intelaiatura romanzesca contribuiscono il fiabesco e il picaresco, e che si risolve non sul piano di un'armonia in sede ideologica, ma su quello di un'agnizione della disarmonia tra soggetto, storia, realtà e natura che è l'esito più terso che un "romanzo di formazione della crisi" – erede della crisi modernista<sup>81</sup>, del problema della *Bildung*, dell'impossibilità della comprensione dell'esperienza – possa avere, di certo, in quegli anni in Italia, davanti a una simile materia romanzesca che implicava a un tempo ideologia e vita, storia e natura, io e collettività – quale è stato il caso della vicenda resistenziale e del tentativo di raccontarla.

*Giovanni Barracco*

**Parole-chiave:** *Bildungsroman*; fiabesco; picaresco.

**Keywords:** *Bildungsroman*; *picaresque novel*; *tale*.

---

<sup>81</sup> Sul rapporto tra romanzo di formazione e modernismo, tra gli altri, cfr. la panoramica dell'ultimo capitolo della ultima ed. di F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, op. cit., *Un'inutile nostalgia di me stesso*.

***Calvino e l'industria della letteratura:  
per una lettura di alcune pagine del «Menabò»***

Non mi pare che ci siamo ancora resi conto della svolta che si è operata, negli ultimi sette o otto anni, nella letteratura, nell'arte, nelle attività conoscitive più varie e nel nostro stesso atteggiamento verso il mondo [...] Diciamo subito che un mutamento di questo genere non entrava nei nostri piani, nelle nostre profezie, nelle nostre aspirazioni; ma ormai non si tratta più di accettarlo o rifiutarlo, già ci siamo dentro; la geografia del nostro continente culturale è profondamente cambiata sotto quest'alluvione imprevista e che pure ha preso forma lentamente e ben visibilmente sotto i nostri occhi<sup>1</sup>.

Con una riflessione sui mutamenti dell'attività artistica e conoscitiva contenuta nel saggio *Il mare dell'oggettività* (1960), Italo Calvino inaugura il secondo numero del «Menabò di letteratura», periodico figlio dell'esperienza dei «Gettoni»<sup>2</sup> che tenta la strada della ricerca letteraria nel pieno della temperie economica e culturale di metà secolo.

Sono questi gli anni del miracolo economico che vede anche per l'Italia una crescita esponenziale della produzione industriale, accompagnata da un notevole rinnovamento tecnologico e da nuove modalità di organizzazione del lavoro: l'Italia della nuova produzione cresce grazie all'industria automobilistica e alle aziende chimiche, ai nuovi macchinari, ai processi di meccanizzazione avanzata, alle lavorazioni in serie e al grande esodo operaio dalle campagne del meridione verso il triangolo industriale. Eppure, le parole utilizzate da Calvino non lasciano dubbi sulla percezione di una situazione di crisi: se è vero che, da una parte, l'Italia va rapidamente sviluppandosi, la crescita economico-industriale fatica a tradursi nei termini di uno sviluppo civile, sociale e culturale. L'alluvione imprevista alla quale Calvino fa riferimento costituisce l'oggetto di indagine dell'intellettuale che si

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, in «Il Menabò di letteratura», 2, 1960, p. 9.

<sup>2</sup> Si veda S. CAVALLI, *Periferie geografiche e culturali: Elio Vittorini tra "I Gettoni" e «Il Menabò»*, in *Geografie della modernità letteraria*. Atti del XVII Convegno internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, a cura di S. Sgavicchia e M. Tortora, Pisa, ETS, 2017, pp. 21-28.

occupa di tradurre in scrittura questo momento della storia, oggetto stesso della ricerca delle pagine del «Menabò». Ma la questione fondamentale che Vittorini e Calvino intendono porre al centro del dibattito letterario è piuttosto un'altra: quella della postura verso i mutamenti che riguardano le cose contemporanee, ovvero del “come” e con quale sguardo lo scrittore stia imprimendo su carta i mutamenti che riguardano il suo tempo<sup>3</sup>. Scrive Elio Vittorini in sede di riflessione su “Letteratura e industria” nel quarto numero del «Menabò» (1961):

i narrativi, lungi dal trattare un qualche vantaggio di novità di sguardo (e di giudizio) dalla nuova materia che trattano, sembrano invece trovarsene talmente impacciati che si comportano dinanzi ad essa come se fosse un semplice settore nuovo d'una più vasta realtà già risaputa e non un nuovo grado, un nuovo livello dell'insieme della realtà umana: riducendosi con ciò a darne degli squarci pateticamente (o pittorescamente) descrittivi che risultano di sostanza naturalistica [...] e non coglie che la «fetta di vita» offerta dal funzionamento in sé arido e neutro della macchina stessa<sup>4</sup>.

Il dato che accomuna la prestazione letteraria degli scrittori impegnati a decifrare l'apparato segnico del mondo industriale (secondo la visione condivisa da Vittorini e Calvino) pare sussistere in un'arretratezza di visione che deriva dal mezzo interpretativo dell'intellettuale che osserva: una realtà nuova, che necessiterebbe di nuove lenti per essere osservata e penetrata, è, invece, viziata da un vecchio modo di scrivere di fabbriche e operai in un tempo in cui fabbriche e operai non avevano ancora determinato variazioni di ritmi e di visuali in senso lato. Questo tipo di rappresentazione letteraria, scrive ancora Vittorini, «dietro a Zola in Europa e Frank Norris in America, riduceva lo specifico delle cose ad elementi di soggetto, d'intreccio [...] insomma di iconografia»<sup>5</sup>: quello che potrebbe definirsi una maniera “naturalistica” e “iconografica” della rappresentazione della realtà in un mondo non

---

<sup>3</sup> Si vedano S. CAVALLI, *Progetto «menabò»* (1959-1967), Venezia, Marsilio, 2017; E. ZINATO, «*Il Menabò di letteratura: la ricerca letteraria come riflessione razionale*», in «Studi Novecenteschi», 17, 39, giugno 1990, pp. 131-54; N. LORENZINI, *Il dibattito critico sulle riviste di pieno Novecento (da “Officina” al “Menabò” al “Verri”)*, in «Esperienze letterarie», 4, 2012, pp. 105-14.

<sup>4</sup> E. VITTORINI, *Letteratura e industria*, in «Il Menabò di letteratura», 4, 1961, p. 14.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

ancora pienamente posseduto, se pensiamo ai romanzi e ai racconti di ambientazione operaia pubblicati alla fine degli anni Cinquanta come *Tempi stretti* o *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri.

Nelle pagine seguenti a quelle di Vittorini, anche Gianni Scalia afferma la necessità di uno sforzo di superamento di quelle che egli stesso definisce «fase iconografica» e «fase ideologica» in ambito descrittivo della nuova antropologia industriale, da lui concepita come «il nuovo paesaggio umano [...] l'ETHOS sociale»<sup>6</sup>.

Le preoccupazioni sociologiche che riguardano l'approccio epistemico alla materia letteraria divengono particolarmente motivate se si pensa che nel corso degli anni Sessanta, a rivista già avviata, entrano definitivamente in crisi i moduli di rappresentazione neorealistici per far spazio a preoccupazioni stilistiche, relative alla forma e al linguaggio della struttura narrativa; per questo motivo, alle ragioni di quelle che all'interno del discorso critico della rivista diventeranno questioni linguistiche oltre che sociologiche, rispondono a pieno due scelte editoriali condotte dai direttori Vittorini e Calvino: la pubblicazione, nel primo numero, di *Il calzolaio di Vigevano* di Lucio Mastronardi (1959) e, nel quarto numero, di *Taccuino Industriale* dello stesso Ottiero Ottieri (1961).

Con la trilogia vigentina (*Il calzolaio di Vigevano*, *Il maestro di Vigevano*, *Il meridionale di Vigevano*), Mastronardi tratteggia il piccolo mondo delle industrie ticinesi che tra gli anni Cinquanta e Sessanta fioriscono grazie al commercio e all'artigianato delle calzature. Il protagonista, Mario Sala, è asservito alla logica del guadagno dei «danè fanno danè»<sup>7</sup>, logica che agisce anche a discapito dei legami familiari, sentimentali e sociali: egli manda, infatti, il padre in ospizio («il vecchio gli sbusia le saccocce, l'anima mi mangia»<sup>8</sup>) e sposa Luisa, la donna che lo accompagnerà nei suoi sogni di ricchezza e che, difatti, contribuirà a causare la sua

---

<sup>6</sup> G. SCALIA, *Dalla natura all'industria*, in «Il Menabò di letteratura», 4, 1961, p. 100.

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Luciano Mastronardi (Vigevano, 6-7 giugno 1981), a cura di M. A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 13-14.

<sup>8</sup> L. MASTRONARDI, *Gente di Vigevano*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 15.

rovina. Particolarmente interessanti per la prospettiva di ricerca del «Menabò» i tappeti linguistici di stampo dialettale attraverso cui Mastronardi lascia che i personaggi si esprimano: la sintassi, gli stessi inserti dialettali e le modalità del parlato non corrispondono più a un'esigenza di presa diretta sulla realtà in senso denotativo, ma divengono mezzi di sperimentazione linguistica in funzione connotativa di realtà, che in Mastronardi prende forma attraverso l'interpretazione ironico-grottesca alla quale essa è sottoposta:

– Papà, c'è Micca che vuole i conquibus!

– Digli di tornare 'sta bassora che ci dò cinque ore di straordinari. Ecco le belle novità, ci calava il sabato festa, tanto per pagargli giornata doppia. Non farmelo venire fra i piedi che adesso devo andare nella fabbrica nuova!

Prima di avviarsi, si raccomandava all'Alfonso di cudire gli operai e la roba, al Luigi di guardare le orlore e trovare un minuto da mettere a posto la contabilità e le lettere commerciali.

Tornò prima del corno del botto.

– Ehi voi Invernizzi, Micca, Netto, fermatevi che oggi ho bisogno di voi tre!

– Straordinari? Me li vo' fare in ca' mia, il sabato è l'unica bassora che ho per guardare la giunteria della mia donna. Podi propi no! – disse Invernizzi.

– Manco pagarvi le ore doppie, c'è da pregarvi adesso, ratatoia di gente!<sup>9</sup>

Come Calvino stesso specificherà, questo «fitto repertorio di voci»<sup>10</sup> a costruzione del piccolo mondo mastronardiano non è «registrato dal di fuori, ma (ed è questo che conta) trasfigurato da un umore caricaturale implacabile [...] del tessuto di voci e battute “dal vivo”, un collage di modi di dire [...] con la rapidità scoppiettante e agra d'un battibecco clownesco»<sup>11</sup>. È importante notare come l'eccezionalità dello scritto di Mastronardi, testo fortemente voluto per la pubblicazione in rivista, goda non solo (secondo la visione di Calvino) della mancanza di un Balzac o di un Dostoevskij italici, ovvero di scrittori che avrebbero saputo dipingere a tinte nitide la morfologia della nostra società «in un'etologia distinguibile da ogni altra»<sup>12</sup> in quel

---

<sup>9</sup> L. MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, in «Il Menabò di letteratura», 1, 1959, cap. 2.

<sup>10</sup> I. CALVINO, *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Luciano Mastronardi, op. cit., p. 13.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

preciso momento storico, ma anche del fatto di essere arrivato sulla scena letteraria in un momento favorevole all'accoglienza della prosa dialettale per merito dell'«operazione critico-filologica di Contini e dell'operazione critico-creativa di Pasolini»<sup>13</sup>, trovando come mentore uno scrittore-lettore del calibro di Vittorini.

Nello stesso tempo, sul fronte della riflessione sociologica, sul «Menabò» viene pubblicato un testo di Ottiero Ottieri, narratore esperto della vita di fabbrica per esperienza di militanza diretta all'interno degli ingranaggi della Olivetti: dettaglio non irrilevante, se si pensa alla riflessione di Calvino in un contributo su *Pane duro* di Silvio Micheli, a proposito di certe mancanze “sociali”, per così dire, da parte degli scrittori che si occupano di descrivere la fabbrica dall'interno. Secondo Calvino, infatti, in Italia viene a mancare:

quell'osmosi di uomini tra vita e letteratura, per cui nelle biografie dei narratori americani c'è tutta una poliedricità delle loro esperienze e dei loro incontri: scaricatori di porto, giornalai, commessi viaggiatori diventati scrittori, non solo uomini da tavolino, chiusi a ogni via di esperienza nel tran-tran di una redazione, non esperienza cartacea soltanto, quindi di seconda mano, non letteratura monopolio d'una media borghesia, col peso di tutte le sue impotenze e di tutti i suoi isterismi<sup>14</sup>.

La condizione “disoccupata” degli scrittori italiani borghesi, intenti alla riflessione e alla scrittura al buio dei loro studioli o al chiuso degli uffici di redazione (e, per questo motivo, produttori di una «letteratura senza impiegati [...] senza operai [...] senza mestieri tranne i pescatori e gli impresari del Verga»<sup>15</sup>) dà come risultato un prodotto letterario dal sapore stucchevolmente intellettuale per una tematica che, di per sé, dovrebbe edulcorare impostazioni eccessivamente intellettualistiche.

In *Taccuino industriale* Ottieri annoterà con precisa freddezza alcune considerazioni intorno alle esperienze di lavoro nelle fabbriche della Lombardia<sup>16</sup>;

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 14.

<sup>14</sup> I. CALVINO, *Adesso viene Micheli l'uomo di massa*, in «l'Unità», 12 maggio 1946, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, to. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1170-75.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Si veda C. BONSI, *Dal “Taccuino industriale” a “La linea gotica di Ottiero Ottieri”: un viaggio testuale*,

per il discorso avviato dalla rivista risultano particolarmente interessanti alcune scelte operate dallo scrittore in merito alla riflessione sulla figura dell'interprete della fabbrica, nonché un potenziale scrittore di industria:

Il mondo della fabbrica [...] Chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori come possono penetrare in una industria? L'operaio, l'impiegato, il dirigente, tacciono. Lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non sanno; o, per caso, entrano, e allora non dicono più [...].

Sarò forse costretto a concludere che l'unica via d'approccio alla classe lavoratrice è quella del partito. Il partito consiste appunto nella «fusione» degli operai, dei contadini, degli intellettuali e dei dirigenti politici nel loro punto d'incontro. Non ce n'è un altro più completo<sup>17</sup>.

Ottieri fa riferimento al partito non propriamente (o comunque non solo) come organo politicamente orientato quanto piuttosto come luogo di aggregazione e di contatto tra le figure dei tecnici operai e le figure degli intellettuali: qui avvengono le intersezioni che creano la riflessione sui fenomeni attraverso la partecipazione e la presa di coscienza della realtà oggettiva, condizione fondamentale dell'ispezione letteraria. Difatti, gli elementi della trama del *Taccuino* rispondono al postulato dello scrittore in quanto le disquisizioni dei fatti della vita quotidiana degli operai milanesi rispondono allo stesso bisogno di disquisizione dei giovani dirigenti che, nella seconda parte della trama, trovano una loro giusta sede rappresentativa nelle riunioni di cellula socialista dell'industria Zanini.

Al di là dell'aspetto sociale della vita del lavoratore, Ottieri suggerisce che la vocazione alla scrittura industriale non può provenire dal semplice operaio, poiché egli non possiede i mezzi intellettuali e culturali per avviare una ricerca in tal senso, ma essa deve essere avviata da chi si trova «nella tensione fra l'osservare e il vivere e tirare la rete logica o artistica»<sup>18</sup>: la verità letteraria industriale risiede nelle catene di

---

in «Autografo», 49, 2013, pp. 37-57.

<sup>17</sup> O. OTTIERI, *Taccuino industriale*, in «Il Menabò di letteratura», 4, 1961, pp. 21 e sgg.

<sup>18</sup> Ivi, p. 13.

effetti che il mondo della fabbrica mette in moto in tutti i suoi livelli su un piano durevole, non solo contingente.

Alla luce di questo principio, nel saggio *Dalla natura all'industria* Gianni Scalia fa riferimento a una letteratura «in tutta la sua dimensione antropologica: economica, sociale, politica, psicologica, etica e filosofica»<sup>19</sup>, posto che lo scrittore stia comunque sempre dalla parte dell'uomo che osserva e che vive, cioè nel riconoscimento del fattore umano visto “dal di dentro” del meccanismo industriale.

Proseguendo sulla scia di queste riflessioni, nel quinto numero del «Menabò» Calvino riflette sulla lingua da utilizzare per la rappresentazione della condizione industriale:

Si ha l'impressione che lo scrittore entra meglio nel merito quanto più inclina verso il discorso saggistico, in prima persona dell'intellettuale che commenta, e si stacca da una rappresentazione mimetico-oggettiva [...]. Appena la voce «saggistica» dello scrittore-commentatore si interrompe, comincia il problema della scelta degli strumenti linguistici. Gli esempi di tre libri italiani di argomento industriale che ho letto da poco ci servono a esemplificare la questione: *Una nuvola d'ira* di Giovanni Arpino, *Memoriale* di Paolo Volponi e *La vita agra* di Luciano Bianciardi<sup>20</sup>.

Il tema si pone nello spettro delle riflessioni che riguardano le scelte di maniera narrativa, non soltanto come scelta artistica (relativa a questioni estetiche del narrare, dunque), ma più esattamente come questione ideologica. Una volta esaurito l'approccio saggistico tipico dello scrittore italiano che si occupa di industria, l'autore è chiamato a compiere una scelta relativa alla lingua-linguaggio attraverso cui lasciare che i personaggi si esprimano da operai di industria quali sono. A questo punto, Calvino prende a modello tre autori le cui scelte linguistiche rispecchiano tre tipi di approcci differenti: Giovanni Arpino, Paolo Volponi e Luciano Bianciardi.

Giovanni Arpino fa parlare e pensare i propri operai alla maniera dei narratori del dopoguerra come Vittorini o Pavese, ovvero in termini popolar-colloquiali e

---

<sup>19</sup> G. SCALIA, *Dalla natura all'industria*, op. cit., p. 103.

<sup>20</sup> I. CALVINO, *La tematica industriale*, in «Il Menabò di letteratura», 5, 1962, p. 19.

poetico-allusivi. Ciò li rende portatori di una coscienza etica, politica e culturale, ma con il difetto, scrive Calvino, «di saltare a piè pari il fosso che separa linguaggio ideologico, linguaggio quotidiano, linguaggio letterario»<sup>21</sup>, come se i personaggi fossero contenitori di una particolare ideologia il cui linguaggio non arriva mai a una sintesi omogenea con il registro quotidiano e quello letterario:

Questa sintesi non è avvenuta; e ora Arpino inciampa nello stesso fosso. Il supporre già raggiunta un'armonia culturale e morale che è ancora ben lontana è appunto il vero tema della storia che Arpino racconta nella Nuvola d'ira, uno dei temi più seri che un romanzo possa affrontare oggi; solo che oggi vediamo chiaramente che non si può più affrontarlo con l'impostazione di linguaggio che corrisponde ancora a quella semplificazione del problema. Viviamo in un ambito culturale dove molti linguaggi e piani di coscienza si intersecano<sup>22</sup>.

Bianciardi, invece, parte dall'esibizione scherzosa di una molteplicità di elementi lessicali e, soprattutto attraverso «l'accumulazione d'una terminologia tecnica – chimica e mineraria»<sup>23</sup>, soddisfa la condizione di complessità di ambito culturale contemporaneo, riuscendo a rappresentare un quadro più composito della realtà industriale. D'altronde, quando Calvino stesso dice che viviamo in un ambito culturale dove molti linguaggi e piani di coscienza si intersecano, rende particolarmente evidente l'inevitabilità di certi “pasticciacci” di registri e modalità compositive che avrebbero rappresentato lo specifico di una maniera di fare romanzo e di fare poesia tipici dei tempi a venire.

L'impostazione linguistica di Volponi, invece, ottiene il risultato poetico più alto: la sua è una scrittura “rozza”, derivante dalla mimesi del memoriale di un contadino-operaio trasfigurata in prosa d'invenzione tessuta di immagini. Essa tende all'assimilazione del mondo meccanico all'interno del mondo naturale, una prospettiva sempre viziata dalla dicotomia uomo/natura (ovvero quella lente ormai obsoleta, motivo di miopia nello sguardo al nuovo fenomeno), ma che comunque

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

rimane «la più adatta a esprimere la contraddittoria e provvisoria realtà attuale: tra tecniche produttive avanzate e situazione social-antropologica arretrata»<sup>24</sup>.

Se è vero che i tre modelli di narrazione fungono da esempi di stato dell'arte della maniera di rappresentare l'industria, tuttavia non bastano a delineare una visione più ampia del metodo di rappresentazione del mondo, poiché il problema letterario in questione si pone sul piano dell'esperienza storica globale e non solamente in quella contingente.

L'intero discorso sul linguaggio permette a Calvino di introdurre sul «Menabò» delle questioni che riguardano anche il fronte eversivo dell'impegno letterario, ovvero l'esperienza della Neoavanguardia<sup>25</sup>. All'inizio degli anni Sessanta Sperimentalismo e Neoavanguardia tentano una contestazione linguistica del sistema che intende opporsi alla mercificazione della cultura e dell'arte operata dall'industria. Scrive, infatti, Alfredo Giuliani nell'introduzione a *I novissimi*, raccolta che inaugura l'azione dei nuovi sperimentatori:

Poiché tutta la lingua tende oggi a divenire una merce, non si può prendere per dati né una parola né una forma grammaticale né un solo sintagma. La passione di «parlare in versi» urta, da un lato, contro l'odierno avvolgente consumo e sfruttamento commerciale cui la lingua è sottoposta; dall'altro, contro il suo codice letterario, che conserva l'inerzia delle cose e istituisce l'abuso di consuetudine [...] Pertanto, prima di guardare all'astratta ideologia [...] noi guardiamo alla semantica concreta della poesia<sup>26</sup>.

Anche se l'esperienza della Neoavanguardia si concluderà nel giro di pochi anni sotto il peso degli eventi che metteranno a nudo la fragilità ideologica di certi assunti incarnati dal Gruppo 63, è certo che essa abbia contribuito alla rappresentazione linguistica e alla codificazione segnica della cultura in tempi di mercificazione del prodotto letterario. Non solo, anche Vittorini nel saggio *Parlato e*

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 20.

<sup>25</sup> Si veda G. BONSAVER, *Il Menabò, Calvino and the 'Avanguardie': Some Observations on the Literary Debate of the Sixties*, in «Italian Studies», 50, 1995, pp. 86-96.

<sup>26</sup> A. GIULIANI, *Introduzione a I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Edizioni del Verri, 1961, pp. XVI-XVII.

*metafora* aveva scritto che siamo «piuttosto i posseduti che i possessori di un linguaggio»<sup>27</sup>, se si pensa alla forte influenza dei linguaggi mass-mediali non soltanto nell'ambito dell'opera letteraria ma anche nel linguaggio comune, e che tale invasione avrebbe avuto luogo a tutti i livelli delle classi sociali.

La volontà di seguire questa linea di ricerca si concretizza nella scelta editoriale di pubblicare un testo come *La Ragazza Carla* di Elio Pagliarani, poiché il lavoro del poeta in questione si manifesta anzitutto sul piano della sperimentazione formale (in linea con le considerazioni di Calvino e Vittorini fin qui osservate), ma anche come ripensamento del genere letterario: il poemetto, che assume l'andamento di un racconto in versi e che vira quindi verso la prosa più che verso la lirica, tenta di «trasferire nel discorso poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe»<sup>28</sup>, servendosi di soluzioni neoavanguardistiche come l'utilizzo di inserti cronachistici, brani di manuali tecnici, articoli di giornale attraverso la tecnica del *collage*.

Nella narrazione pagliaraniana intervengono diverse voci: la voce del narratore che si esprime in un registro semplice e dimesso, quella dei vari personaggi e quella dell'autore, la quale svolge una specie di contrappunto ironico alla vicenda o esplicita la morale del racconto, avvalendosi di un registro alto, in quanto domina la vicenda da una prospettiva più elevata rispetto al narratore<sup>29</sup>.

Dalla prospettiva di Calvino, affrontare questo grande calderone di materiali e di differenti piani di narrazione sortisce l'effetto di un'immersione in una massa magmatica e poliforme che altro non è che questo "mare di oggettività" da cui siamo sommersi, con l'inevitabile conseguenza di un annegamento dell'io; «il vulcano da cui dilaga la colata di lava [scrive Calvino] non è più l'animo del poeta o dello scrittore, è il ribollente cratere dell'alterità»<sup>30</sup> nel quale egli si getta e da cui viene sommerso.

---

<sup>27</sup> E. VITTORINI, *Parlato e metafora*, in «Il Menabò di letteratura», 1, 1959, p. 126.

<sup>28</sup> E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, p. 459.

<sup>29</sup> E. C. VITIZZAI, *Scrittori e industria: dal «Menabò» di Vittorini e Calvino alla 'letteratura selvaggia'*, Torino, Paravia, 1982, pp. 49 e sgg.

<sup>30</sup> I. CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, op. cit., p. 11.

Sul quinto numero del «Menabò», riflettendo su alcuni assunti calviniani, Umberto Eco scriverà che «Per un aspetto la sua denuncia colpiva nel giusto e indicava il termine negativo di una situazione [...] Ora, questo mondo che noi abbiamo creato contiene in sé, oltre il rischio di ridurre noi a strumento di se stesso, gli elementi in base ai quali stabilire i parametri di una nuova misura umana»<sup>31</sup>.

Facendo poi riferimento al famoso esaurimento nervoso<sup>32</sup> messo su carta da Sanguineti all'atto della stesura di *Laborintus*, e facendo notare che la crisi evidentissima nelle forme di quella scrittura era sicuramente specchio di una relativa crisi storica e culturale (quindi anche letteraria), Eco risponde alle pretese calviniane di dominio della materia:

Per dominare questa materia è stato necessario che l'artista la capisse: se l'ha capita non può esserne rimasto prigioniero. In ogni caso, comunque, l'operazione dell'arte che tenta di conferire una forma a ciò che può apparire disordine, informe, dissociazione, mancanza di ogni rapporto, è ancora l'esercizio di una ragione che tenta di condurre a chiarezza discorsiva le cose; e quando il suo discorso pare oscuro, è perché le cose stesse, e il nostro rapporto con esse, è ancora molto oscuro. Così che sarebbe molto azzardato pretendere di definirle dal podio contaminato dell'oratoria<sup>33</sup>.

Il saggio di Eco racchiude non troppo sottilmente le ragioni per le quali risulta contraddittorio il desiderio di dominare una materia informe per racchiuderla in categorie di logica estrinseca alla temperie in cui essa nasce; il caos è il modo più pertinente per raffigurare, sul piano delle forme, l'universo caotico che è venuto a crearsi in tempi odierni. L'ottavo numero del «Menabò» (1965) ospiterà, infatti, le forme della nuova letteratura sperimentale con le firme di Sanguineti, Volponi, Manganeli, Porta, Amelia Rosselli e, tra gli altri, una seconda pubblicazione di Pagliarani con *Il dittico della merce*.

---

<sup>31</sup> U. ECO, *Il modo di formare*, in «Il Menabò di letteratura», 4, 1962, p. 230.

<sup>32</sup> E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, in «Il Verri», n. 3, 1961, ora in *Gruppo 63. Critica e Teoria*, Milano, Feltrinelli economica, 1976, p. 83: «E quanto alla crisi di linguaggio stabilita e patita, mi aiuta proprio quella battuta di Zanzotto, per cui si giudicava degno di punizione il mio *Laborintus*, qualora non fosse “sincera trascrizione di un esaurimento nervoso».

<sup>33</sup> Ivi, pp. 231 e sgg.

Perché Pagliarani sceglie questo titolo per il componimento? Ci si trova dinanzi a dei versi inseriti in un'immagine della società radicata nei processi di reificazione propri dello sviluppo capitalistico; la coscienza di questa situazione all'interno del gruppo sperimentale al quale Pagliarani prende parte è una coscienza che si manifesta come rappresentazione del disordine, del caos e come iterazione meccanica di termini, forme e sintagmi, ma anche come mercificazione di una materia in passato non mercificata: un vero e proprio capitale letterario, volendo definirlo in termini marxisti. Questo stesso assunto stimolerà la riflessione di Fortini che, proprio a tal proposito nel suo saggio *Astuti come colombe* sul quinto numero del «Menabò», scriverà: «L'industria non è un tema, è la manifestazione del tema che si chiama capitalismo»<sup>34</sup>.

Dunque, la “merce” letteraria scelta da Pagliarani per comporre il dittico è un *collage* di tre tipologie di materiali: una pagina di Ferruccio Rossi-Landi<sup>35</sup> sul linguaggio alienato, il compito di uno scolaro francese e la disavventura di un plurilaureato raccontata in forma di aneddoto. Se si analizza il modo in cui i versi sono disposti all'interno della pagina, a parte la classica impaginazione orizzontale che diventerà uno specifico delle pubblicazioni dei suoi lavori, si troveranno interi periodi che, a dispetto del fatto di essere intersecati tra di loro come linee di un quadro cubista<sup>36</sup>, rispondono alla regola del suono, come spesso accade nella poetica dell'autore; una seconda istanza che motiva il *collage* proteiforme di temi e inserti staccati dal loro contesto originario è l'effetto volutamente straniante che esso provoca nel lettore, specchio di quel labirinto culturale e materiale in cui autore, personaggi e lettori sono immersi.

Con il decimo numero uscito nel 1967, i lavori della rivista terminano con la pubblicazione di testimonianze commemorative e testi inediti interamente dedicati

---

<sup>34</sup> F. FORTINI, *Astuti come colombe*, in «Il Menabò di letteratura», 5, 1962, p. 231.

<sup>35</sup> Si tratta di un saggio di F. R. LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, in «Nuova Corrente», 36, 1965, pp. 5-43.

<sup>36</sup> Il primo a parlare di Cubismo e, in specie, di Cubismo “analitico” a proposito di Pagliarani è stato G. SECHI, *Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra*, in «Nuova Corrente», XVI, 1959, pp. 91 e sgg.

alla figura di Vittorini, scomparso l'anno precedente, senza il quale il progetto di ricerca della rivista volgerà al termine. Al crocevia tra modernità e tecnologia, tra vecchie e nuove lenti attraverso cui interpretare i fenomeni del nuovo reale, il «Menabò» ha tenuta aperta la strada della riflessione. Rinnovando l'incontro tra vecchie, nuove generazioni e gruppi concorrenti per l'interpretazione di spazi letterari via via più labirintici in una società in cui a stabilire le regole del dibattito è stata l'industria culturale prima e i mezzi di comunicazione di massa poi, alla letteratura è stato chiesto di fornirne le chiavi per interpretare quegli stessi labirinti. Tuttavia, come infine scrive Calvino, «quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro»<sup>37</sup>.

*Anna Sara Bucci*

**Parole-chiave:** Calvino, industria, Menabò.

---

<sup>37</sup> I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in «Il Menabò di letteratura», 5, 1962, p. 99.

*Calvino lettore di Nievo*  
*Avventura e comica leggerezza*

*Una lunga fedeltà. Tra ammirazione ed emulazione*

Nel ricostruire la relazione di Calvino con Nievo attraverso le tracce lasciate nelle lettere, nelle interviste e in poche altre pagine di carattere pubblico, risulta evidente come l'ammirazione di Calvino per lo scrittore delle *Confessioni* sia qualcosa che risale indietro nel tempo. La loro relazione non nasce in seguito alla riscoperta letteraria di Nievo avvenuta negli anni '50 e che coinvolge proprio Einaudi, l'editore con cui il giovane Calvino collabora dal 1947<sup>1</sup>: nasce prima ed è destinata a durare a lungo.

Le prime attestazioni di ammirazione da parte di Calvino risalgono già alla fine degli anni Quaranta. Nel 1947, in contatto con Alfonso Gatto per la collaborazione alla rivista «Pattuglia», alla richiesta di alcuni racconti Calvino risponde: «Farò il possibile per aiutarti nel nuovo giornale. [...Manderò] un racconto, un profilo di Conrad e d'altri autori ancora: Hemingway, Nievo e altri miei pallini»<sup>2</sup>. Dunque, Nievo rientra tra i “pallini” di Calvino, e le ragioni di questa predilezione si trovano esplicitate nella risposta a un'inchiesta radiofonica della RAI del '53 sulla *Mancata fortuna del romanzo in Italia*, in cui, dopo aver riconosciuto come Manzoni, sebbene fosse uno «speciale romanziere», fosse «privo del gusto dell'avventura» e mostrasse un «temperamento poco romanzesco», afferma di Nievo: «conosceva cos'era avventura, e storia familiare, e grandezza e decadenza sociale, e vita umana e

---

<sup>1</sup> Al '50 risale l'avvio, presso l'editore torinese, del progetto di Romagnoli di pubblicare le opere complete di Nievo e Calvino proprio quell'anno, dopo aver svolto mansioni di ufficio stampa, viene assunto stabilmente e partecipa alle sedute del mercoledì, in cui si discutono i progetti editoriali. L'attenzione che la casa editrice torinese riservò a Nievo è individuabile nei *Verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi* (2011).

<sup>2</sup> I. CALVINO, *Lettere 1945-1980*, Milano, Mondadori, 2003, p. 204.

presenza della donna nella vita dell'uomo, e paesaggio natale, e trasfigurazione della memoria in continua presenza reale: il generoso, il giovane, il fluviale Nievo»<sup>3</sup>.

L'anno dopo, in un articolo su «l'Unità» del '54, ricompare il nome di Nievo quando parla del suo "scaffale ideale". Accanto ai grandi nomi della letteratura europea che hanno formato lo scrittore ligure, seppure tanto diversi da lui, accanto a Conrad compagno Stevenson, Stendhal e Nievo: «Su questo mio scaffale ideale, Conrad ha il suo posto accanto all'aereo Stevenson, che è pure quasi il suo opposto, come vita e come stile. [...] Invece l'ho tenuto sempre là, a portata di mano, con Stendhal che gli assomiglia così poco, con Nievo che non ci ha niente a che vedere»<sup>4</sup>.

Qualche anno dopo, in una lettera a Sciascia del 1957, in cui si congratula per il racconto *Il quarantotto*, nell'apprezzare l'omaggio che lo scrittore fa a Nievo, presente nel testo come personaggio che dialoga con Garibaldi, si dichiara suo "fedele": «Caro Sciascia, ho letto *Il quarantotto*. Come fedele del Nievo non posso che rallegrarmi di quest'omaggio siciliano al romanziere friulano, in uno scorcio così abile e nitido»<sup>5</sup>.

L'amore di Calvino per Nievo emerge chiaramente nel 1968, quando l'autore partecipa alla realizzazione di un manuale per la scuola media dal titolo *La lettura*, ideato assieme a Giambattista Salinari (1969-1971): un'antologia che vuole essere «divertente» e che vuole trasmettere «il piacere di leggere»<sup>6</sup>. Nella parte conclusiva di ogni volume, Calvino decide di proporre la riduzione di tre grandi romanzi europei: *I viaggi di Gulliver* nel primo, il *Don Quijote* nel secondo e *Le Confessioni d'un italiano* nel terzo<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> I. CALVINO, *Mancata fortuna del romanzo in Italia*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 2022, p. 1508.

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 115.

<sup>5</sup> I. CALVINO, A Leonardo Sciascia, Torino 25 settembre 1957, in ID., *Lettere 1945-1980*, op. cit., p. 516.

<sup>6</sup> E. ZINATO, *Fortini, Calvino e la verifica dell'editoria scolastica*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricordi e A. Zava, Pisa, ETS, 2011, p. 371.

<sup>7</sup> In una lettera del 2 febbraio 1968 a Salinari, lo scrittore motiva le scelte dei brani antologici dividendoli per sezioni, dai racconti di avventura agli aneddoti storici, facendo riferimento anche alle parti elise. In proposito confessa la propria difficoltà di compiere tagli: «Strappare capitoli da romanzi è sempre operazione empia e crudele. Ho provato a farlo e mi rimorde la coscienza; io antologizzerei solo racconti in sé compiuti» (I. CALVINO, Alla casa editrice Zanichelli, Torino 2 febbraio 1968, in ID., *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 986).

Con gli anni '80, all'apice della sua carriera saggistica e della grande acclamazione presso il pubblico, nonostante la riscoperta di Nievo abbia dato vita anche a nuove edizioni, Calvino insiste sempre più esplicitamente sul suo nome, sentendo il rischio che resti uno scrittore amato da pochi, come si legge in una lettera a Milanini del 1981: «Mi faccia mandare pure il suo Nievo: un autore che siamo rimasti in pochi ad amare, mi sembra»<sup>8</sup>.

Se il legame con Nievo è una costante della vita di Calvino, solo pochi mesi prima della sua morte l'autore sembra avere il coraggio di confessare, in un'intervista rilasciata a Maria Corti<sup>9</sup>, il grande amore per il romanziere ottocentesco, fornendo perfino una chiave di lettura per leggere alcuni dei propri testi, di cui dichiara, senza imbarazzo alcuno, la fonte ispiratrice essere proprio tra quelle pagine. Quest'intervista, quasi punto di arrivo di un percorso (segnato dai due estremi 1947, 1985), sembra offrire l'occasione a Calvino di fare i conti con il passato e, non dimenticando i libri che lo hanno formato, di confessarsi senza più reticenze:

*Quali autori ebbero maggior peso nella tua formazione di scrittore? E c'è un elemento comune, qualcosa che unifichi quelle che furono le tue più autentiche letture?*

Dovrei indicare qualche libro letto nell'adolescenza e che in seguito abbia fatto sentire il suo influsso sulle cose che ho scritto. Dirò subito: *Le confessioni d'un ottuagenario di Ippolito Nievo*, l'unico romanzo italiano dell'Ottocento dotato d'un fascino romanzesco paragonabile a quello che si ritrova con tanta abbondanza nelle letterature straniere. Un episodio del mio primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* s'ispira all'incontro di Carlino e di Spaccafumo. Una vaga atmosfera da Castello di Fratta è evocata nel *Visconte dimezzato*. E *Il Barone rampante* ricalca il romanzo di Nievo nell'arco di una vita che copre lo stesso periodo storico tra Sette e Ottocento e gli stessi ambienti sociali; per di più, il personaggio femminile ha per modello la Pisana. Quando ho cominciato a scrivere ero un giovane di poche letture; tentare la ricostruzione d'una biblioteca "genetica" vuol dire risalire rapidamente ai libri d'infanzia<sup>10</sup>.

*Le confessioni* dunque sono un libro letto nell'adolescenza, che fa parte di quelle «poche letture» che hanno svolto una funzione "genetica" nei confronti dell'opera dello scrittore. Non sarà un caso che, tra gli episodi scelti per il terzo

---

<sup>8</sup> I. CALVINO, A Claudio Milanini, 11-7-1981, in ID., *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 1453.

<sup>9</sup> Intervista che uscirà postuma su «Autografo» il 6 ottobre 1985, pp. 47-53, ora col titolo *Intervista di Maria Corti* in I. CALVINO, *Pagine autobiografiche*, in ID., *Saggi 1945-1985*, op. cit., vol. II, pp. 2920-29.

<sup>10</sup> Ivi, p. 2920.

volume dell'antologia scolastica del 1968, ci siano proprio quelli che qui indica come fonte di suggestione per alcuni suoi ambienti e personaggi. Probabilmente il proporre Nievo in un'antologia destinata all'educazione letteraria delle nuove generazioni e in particolare l'inserimento di quei brani rimandano proprio alla sua esperienza di lettura giovanile ancora vivida nel ricordo e riconosciuta così importante nello sviluppo della sua fantasia.

### ***L'avventura e l'ottica straniante dei giovani narratori***

Ancor prima di essere uno scrittore, Italo Calvino è un lettore accanito di grandi romanzi, grazie ai quali svilupperà fin dalla gioventù un amore incondizionato per gli scrittori avventurosi, primo fra tutti Conrad, al quale dedica la tesi di laurea in Lettere nel 1947, ma anche Stevenson e Stendhal, come si è visto. Il giovane Calvino dunque legge il romanzo di Nievo e, per prima cosa, trova in questo scrittore un amante dell'avventura ed estimatore dell'Ariosto.

*L'Orlando Furioso*, presente più o meno esplicitamente, si sa, all'interno della produzione calviniana, dal ciclo dei *Nostri Antenati* fino al romanzo *Il castello dei destini incrociati*, è ineludibile modello narrativo anche per Nievo, che arriva a far giocare con le fantasie cavalleresche i suoi giovani protagonisti<sup>11</sup>. A leggere le avventure di Carlino, Pisana e gli altri ragazzini di Fratta, sembra, infatti, di perdersi in uno scenario ariostesco, dove i protagonisti intrecciano i loro destini su una scacchiera di luoghi diversissimi, spostandosi dall'Italia all'intera Europa.

A dedurre la stima che Italo Calvino provava per Nievo e a metterla in relazione con Ariosto è stato Cesare Pavese che, dopo la lettura del *Sentiero dei nidi di ragno*, nella recensione del 1947 scrisse: «C'è qui dentro un sapore ariostesco. Ma

---

<sup>11</sup> «La Pisana mi seguiva volentieri nelle mie scorrerie campereccie [...] e siccome nell'Ariosto della Clara ella sia avea fatto mostrar mille volte le figurine, così non le dispiaceva di essere o Angelica seguita da Rinaldo, o Marfisa, l'invitta donzella, od anche Alcina che innamora e muta in ciondoli quanti paladini le capitano nell'isola. Per me io m'aveva scelto il personaggio di Rinaldo con bastevole rassegnazione; e faceva le grandi battaglie contro i filari di pioppi affigurati per draghi, o le fughe disperate da qualche mago traditore trascinandomi dietro la mia bella come se l'avessi in groppa del cavallo» (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, a cura di S. Casini, Parma, Fondazione Bembo, 1999, vol. I, Cap. III, pp. 178-79).

l'Ariosto dei nostri tempi si chiama Stevenson, Kipling, Dickens, Nievo, e si traveste volentieri da ragazzo»<sup>12</sup>. Da subito Pavese nota la spensieratezza con cui il protagonista Pin vive la Resistenza, come fosse una grande avventura fanciullesca simile a un gioco magico. Analogamente si muove il Carlino nieviano nel castello di Fratta, intento alle sue scorribande sullo sfondo di eventi storici importanti che di lì a poco cambieranno definitivamente l'Italia. Nell'introduzione al romanzo del 1964 *Sentiero*, infatti, dichiara: «Chi lo capì subito fu Cesare Pavese, che indovinò dal *Sentiero* tutte le mie predilezioni letterarie. Nominò anche Nievo, a cui avevo voluto dedicare un segreto omaggio ricalcando l'incontro di Pin con Cugino sull'incontro di Carlino con lo Spaccafumo nelle Confessioni d'un italiano»<sup>13</sup>.

Inoltre, come lo Stevenson dell'*Isola del tesoro*, anche Nievo presenta come narratore, assieme al vecchio Carlo, la voce di Carlino, il ragazzo che fu: una scelta che Calvino farà propria, attribuendo a giovani personaggi la responsabilità della voce narrante e del punto di vista da cui condurre la narrazione. Un'opzione, questa, carica di significati se, come si può cogliere nel *Sentiero* e nel *Barone rampante*, scegliere un giovane come narratore e protagonista vuol dire offrire una visione straniata dei fatti raccontati. Nel caso del primo romanzo, lo sguardo di Pin offre attraverso la visione ingenua del ragazzo una visione della lotta partigiana "dal basso"; nel caso del *Barone*, anche se il narratore è il fratello di Cosimo, è la scelta di Cosimo di stare sugli alberi a offrire una visione "dall'alto". In entrambi i testi evidente è un'inedita forza scaturita, appunto, dalla scelta di un punto di vista "altro".

## **Il Sentiero dei nidi di ragno**

Nel *Sentiero*, attraverso l'adozione della prospettiva infantile Calvino non dismette il proprio impegno politico e civile, nato sulla spinta della lotta partigiana. Anzi, probabilmente è questa sua attenzione all'attualità, alle problematiche sociali in

---

<sup>12</sup> C. PAVESE, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Saggi Letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 245-47: 246.

<sup>13</sup> I. CALVINO, *Prefazione* [1964] al *Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e Racconti*, vol. I, op. cit., pp. 1185-1204: 1196.

corso, che lo induce a valorizzare del romanzo nieviano anche il carattere politico, oltre a quello avventuroso: in particolare, la capacità di registrare poeticamente «lo slancio»<sup>14</sup> di quegli anni di lotte. Ecco cosa si legge in *Natura e storia nel romanzo* (testo di una conferenza del '58): «Non dimentichiamoci che lo slancio del Risorgimento italiano ha avuto in letteratura una sola eco veramente poetica: e sono le giornate avventurose del Carlino di Nievo tra gli spalti e i fossi attorno al decrepito Castello di Fratta»<sup>15</sup>.

Le *Confessioni* affascinano, dunque, Calvino, oltre che per il gusto ariostesco dell'avventura e per la presenza di un giovane personaggio che si alterna con la propria voce narrante al vecchio Carlo, anche per quell'intreccio tra avventura, storia e politica nel quale probabilmente l'autore del *Sentiero* ritrova l'eco di una comunanza ideale. Le vite dei due autori si assomigliano, infatti, nell'intreccio di scrittura e impegno politico che li ha spinti a continuare a esprimere in varie forme la giovanile vocazione militante.

La storia del secolo raccontato da Nievo, la confusione e il disorientamento accanto alla fede politica dei suoi protagonisti, le azioni eroiche e il cinismo, l'umanità, i valori patriottici, e soprattutto la vitalità giovanile di Carlino e di molti altri personaggi impegnati nel processo risorgimentale agiscono sicuramente nella memoria di Calvino quando, all'indomani dell'esperienza partigiana, si cimenta col suo primo romanzo. Il suo esordio come romanziere, pur risentendo del clima del tempo, si allontana subito dalla prospettiva ideologica e dai caratteri del Neorealismo. L'esperienza personale della guerra partigiana è, infatti, consapevolmente ricollegata all'esperienza letteraria, in particolare ottocentesca, che ha registrato, assieme alle assurde atrocità, la sconfitta della storia: «La sconfitta, la vanità della storia, l'impossibilità di comprendere la vita in uno schema razionale, saranno il motivo di fondo che serpeggia nella grande narrativa dalla metà dell'Ottocento in poi, fino alla

---

<sup>14</sup> I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo*, in ID., *Una pietra sopra*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I cit., p. 41.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

nostra epoca nella quale l'assurda atrocità del mondo diventerà un dato di partenza comune a quasi tutta la letteratura»<sup>16</sup>.

Pur riconoscendo, però, che il romanzo storico è un «ottimo sistema per parlare dei propri tempi e di sé»<sup>17</sup>, la tensione di Calvino è rivolta, anche in questo caso, alla volontà di volerlo fare con leggerezza, che, com'è noto, non vuol dire superficialità, ma è piuttosto una forma diversa di resistenza.

Con la consapevolezza del dopo, si può leggere in filigrana (in una conferenza del '58 dedicata a *Natura e storia del romanzo*) quasi una spiegazione delle sue prime scelte narrative che hanno visto dei ragazzi come protagonisti:

Per trovare scampo alla visione pessimistica incombente nella coscienza della società (s'avvicina l'epoca delle grandi guerre mondiali), la narrativa comincia a presentarci sempre più spesso dei protagonisti ragazzi. Questa narrativa sull'infanzia è continuata largamente fino ai nostri giorni ed è considerata da taluni come un morbido decadentismo, un rifiuto a considerare le responsabilità dell'uomo adulto, specie di quando – grazie alla nuova psicologia – il raccontare di bambini e ragazzi ha significato la possibilità di ripiegarsi sulla parte più aurorale e fragile del mondo interiore dell'uomo contemporaneo. Ma il personaggio del ragazzo era entrato nella letteratura dell'Ottocento per il bisogno di continuare a proporre all'uomo un atteggiamento di scoperta e di prova, una possibilità di trasformare ogni esperienza in vittoria, come è possibile solo al fanciullo<sup>18</sup>.

Affidare il racconto a giovani personaggi sarà la scelta praticata da Calvino al fine di salvaguardare lo sguardo della scoperta, l'unico capace di far vedere altro nell'esperienza vissuta e con ciò di incoraggiare a trasformarla: di certo, non si tratta di un espediente volto a esprimere il ripiegamento su di sé dell'uomo contemporaneo. La scelta di un narratore bambino, come indica Calvino nel saggio, risiede nella volontà di proporre al lettore un atteggiamento di continua prova nella vita quotidiana, che impedirebbe all'uomo la rassegnazione e lo sconforto, favorendo lo sviluppo di un pensiero critico spesso non uniformato al resto della società.

---

<sup>16</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>17</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 1528.

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo*, op. cit., p. 41.

Oltre ad avere un potenziale eversivo, lo sguardo del ragazzo diventa il modo per il narratore di filtrare la cruda realtà, per raccontare con leggerezza storie di guerra e di morte. Ne deriva una visione straniante del reale, descritto con lo sguardo ingenuo di un ragazzo che fa quasi dimenticare al lettore il drammatico scenario storico. Esattamente come avviene in Nievo quando a narrare nelle *Confessioni* non è l'ottuagenario ma il giovane Carlino, o come avviene in Stendhal che, come scrive Calvino, fa «vivere la battaglia di Waterloo al suo Fabrizio del Dongo diciassettenne», evitando «l'insidia della retorica» che avrebbe un adulto grazie appunto agli occhi di un giovane che scopre «il mondo per la prima volta»<sup>19</sup>.

*Le confessioni*, insomma, uno dei suoi tanti «libri-occhi»<sup>20</sup>, hanno potuto soccorrere Calvino nella ricerca di quel «carattere primario» della Resistenza, di quel «quid elementare» conosciuto nei più semplici compagni partigiani<sup>21</sup> e che, al di là di ogni retorica mitizzante, come ha dichiarato egli stesso, era l'urgenza da cui nasceva il suo primo romanzo, e che ne costituisce il valore: «l'immagine d'una forza vitale [...] in cui si saldano l'indigenza del 'troppo giovane' e l'indigenza degli esclusi e dei reietti»<sup>22</sup>. Un «racconto picaresco» sempre accompagnato da una «vena di felicità avventurosa e di fiducia nell'uomo»<sup>23</sup> grazie a quel «tono fiabesco» che per primo Pavese ha notato e accostato a Nievo<sup>24</sup>.

## Il Barone Rampante

Se a proposito del castello del *Visconte dimezzato*, uscito nel '52, primo romanzo della trilogia degli *Antenati*, Calvino riconosce aver agito il ricordo di quello

---

<sup>19</sup> I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, vol. I cit., p. 41.

<sup>20</sup> I. CALVINO, *Prefazione* [1964] al *Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e Racconti*, vol. I, op. cit., pp. 1185-1204: 1196.

<sup>21</sup> Ivi, p. 1197.

<sup>22</sup> Ivi, p. 1201.

<sup>23</sup> I. CALVINO, *Nota introduttiva* [1954] al *Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. 1205-207: 1207.

<sup>24</sup> I. CALVINO, *Prefazione* [1964] al *Sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 1196.

di Fratta<sup>25</sup>, a chi ha intuito, all'indomani della pubblicazione del *Barone rampante*, la somiglianza tra il personaggio di Pisana e Viola, Calvino risponde così: «*Le confessioni* sono uno dei miei libri preferiti e scopro sempre che fruttificano nelle mie pagine senza che me ne accorga»<sup>26</sup>. Le tracce delle *Confessioni* nel *Barone rampante*, infatti, sono tali da indurre lo stesso Calvino ad ammetterle nella *Prefazione* all'edizione scolastica del romanzo del '65:

L'arco della vita di Cosimo di Rondò copre pressappoco gli stessi anni di quella di Carlino di Fratta; non manca la galleria degli eccentrici nobilotti di provincia, tra cui un familiare vestito alla turca (come in Nievo il redivivo padre di Carlino); Viola può essere considerata una sorella minore della Pisana, vera libertina dell'ancient Regime, e gli echi della Rivoluzione, gli Alberi della Libertà, perfino l'incontro con Napoleone in persona sono elementi comuni ai due testi<sup>27</sup>.

Oltre alla somiglianza tra Pisana e la marchesina Violante – entrambe capricciose, sfuggenti, impulsive, volubili come l'Angelica ariostesca, entrambe modello di amori eccentrici, non convenzionali, e di unioni coniugali poco esemplari, entrambe ricordate attraverso oggetti-reliquia (la ciocca dei capelli e il nastro rosa) –, c'è la somiglianza dei padri, biologici e non. Il Conte di Fratta, simbolo di un feudalesimo ormai morente, con parrucca, zimarra e spadino arrugginito, ha qualcosa del padre di Cosimo, il Barone Arminio di Rondò, descritto da Calvino come un uomo «fuori tempo», anacronistico in tutto<sup>28</sup>. Così la Contessa madre di Pisana assomiglia alla Generalessa madre di Cosimo, donne dal carattere severo e arcigno che, nel secondo caso, si esprime macchiettisticamente in lingua tedesca. Oppure si

---

<sup>25</sup> «Una vaga atmosfera da Castello di Fratta è evocata nel *Visconte dimezzato*»: I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 204.

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 228.

<sup>27</sup> I. CALVINO, *Prefazione 1965 all'edizione scolastica del Barone rampante*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I cit., p. 1227.

<sup>28</sup> «A capotavola era il Barone Arminio Piovasco di Rondò, nostro padre, con la parrucca lunga sulle orecchie alla Luigi XIV, fuori tempo come tante cose sue. [...] Il Barone nostro padre era un uomo noioso, questo è certo, anche se non cattivo: noioso perché la sua vita era dominata da pensieri stonati, come spesso succede nelle epoche di trapasso. L'agitazione dei tempi a molti comunica un bisogno d'agitarsi anche loro, ma tutto all'incontrario, fuori strada: così nostro padre, con quello che bolliva in pentola, vantava pretese al titolo di Duca d'Ombrosa, e non pensava ad altro che a genealogie e successioni e rivalità e alleanze con i potentati vicini e lontani» (I. CALVINO, *Il Barone rampante*, op. cit., pp. 3-5).

pensi a Spaccafumo e Gian dei Brughi, entrambi briganti “in guerra” con i potenti della zona, schierati a favore dei più poveri come dei Robin Hood d’altri tempi; o ancora a Todero Altoviti, il padre di Carlino intento a traffici orientali, vagamente somigliante al cavaliere Enea Silvio Carrega vestito anche lui alla turca. Ma la cosa più interessante è la scelta dell’arco storico: quell’età «a cavalcioni» tra Settecento e Ottocento in cui scorre la vita di Carlino e qui scenario delle vicende di Cosimo.

Nella *Postfazione a I nostri antenati* del ’60, Calvino parla del fascino esercitato su di lui dal Settecento e dal «periodo di rivolgimenti tra quel secolo e il seguente»<sup>29</sup>. «Un secolo d’eccentrici», un tempo che sembra parlare con l’epoca a lui contemporanea nella quale «l’individualità è negata» e i comportamenti sono «prestabiliti»<sup>30</sup>; in cui «nuove speranze e nuove amarezze si alternano» e nella quale occorre trovare «il giusto rapporto tra la coscienza individuale e il corso della storia»<sup>31</sup>.

I due giovani protagonisti, Carlino e Cosimo, con le loro avventure, con il loro spirito di rivolta e non omologazione, annunciano il nuovo e salutano, o vorrebbero salutare, società ingabbiate in consuetudini e regole anacronistiche, «stonate» (per usare l’attributo scelto dallo scrittore per il padre di Cosimo). Come non farsi attrarre dall’idea che Calvino si sia divertito, ricorrendo al fondale storico, a parlare «dei suoi tempi e di sé», come aveva riconosciuto saper fare proprio al genere storico?

Il “*Pastiche*” storico che ne vien fuori, a cui sono state d’aiuto le «ricerche dei (suoi) amici storici sugli illuministi e giacobini italiani»<sup>32</sup>, sembra rispondere al suo desiderio, come riconosce appunto nel ’60, nella piena crisi di quegli anni, di salvare «qualcosa che c’era di là»<sup>33</sup>. Il Settecento è anche, infatti, un luogo di fantasia e immaginazione in cui i due autori possono ritrovare, o cercare di ritrovare, una

<sup>29</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I cit., pp. 1208-19: 1214.

<sup>30</sup> Ivi, p. 1215.

<sup>31</sup> Ivi, p. 1213.

<sup>32</sup> Ivi, p. 1215. Nella *Prefazione 1965 all’edizione scolastica del Barone rampante*, cit., ribadisce di aver così compiuto un’«invasione [...] nel campo dei suoi amici studiosi», quegli storici cioè che orbitavano intorno alla casa editrice Einaudi e al cui gruppo sente di appartenere (p. 1227).

<sup>33</sup> I. CALVINO, *Introduzione inedita 1960 ai Nostri antenati*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I cit., pp. 1220-24: 1223.

felicità perduta: per Nievo rappresenta il tempo dell'infanzia spensierata; per Calvino un tempo letterario dove costruire una realtà utopisticamente, fiabescamente, se non migliore, più leggera di quella della vita. Il tempo «di un altrove rispetto al tempo della Storia», il tempo «del cuore», quello di un'«immaginazione fabulosa»<sup>34</sup>. Si legge nella prefazione del '65: «Partendo da un mondo che non esiste più, l'Autore regredisce a un mondo mai esistito», ma che presenta i nuclei «di ciò che è stato e di ciò che avrebbe potuto essere»<sup>35</sup>.

Attualità e memoria, dunque, si intrecciano in un romanzo apparentemente solo fiabesco e avventuroso. I toni favolosi di una vita vissuta tra gli alberi guardando il mondo dall'alto, infatti, non sono privi di tensione etica.

Nel *Barone Rampante*, attraverso Cosimo che decide di vivere sugli alberi, Calvino ottiene uno straniamento non solo generazionale (in questo caso il mondo dei suoi genitori), ma anche sociale e culturale, che lo porta a vedere il mondo e la società da cui si è allontanato con distacco critico. La fanciullezza appare con tutta evidenza in questo caso antidoto e salvezza per chi vuole conservare come i bambini la ricchezza dei sogni e delle speranze nel mondo adulto. Serve a ribaltare l'ottica con cui guardare le cose e a offrirne così una prospettiva inedita. Inoltre, Cosimo è dentro la storia ma la vuole vedere da fuori, esattamente come fa Nievo con l'espedito dell'anziano narratore che vede da lontano la storia cui pure ha partecipato. La postazione fisicamente elevata di Cosimo condivide qualcosa con la prospettiva alta, dal punto di vista esistenziale, dell'ottuagenario nieviano: entrambi vivono in quella dimensione che Cases, già nel 1958, ricorrendo all'espressione nietzschiana, ha definito «il pathos della distanza»<sup>36</sup>. Entrambi hanno bisogno di frapporre una distanza fra sé e il mondo, una distanza che permetta loro di osservare meglio, o forse di abbellire, la storia con l'immaginazione.

---

<sup>34</sup> P. ZAMBON, *Un Settecento d'autore. L'immaginazione da Nievo a Calvino*, pp. 79-89, in *Il Settecento nell'Ottocento di Ippolito Nievo*, a cura di M. R. Santiloni, Firenze, Cesati, 2017, pp. 79-89: pp. 82, 84, 86.

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Prefazione 1965 all'edizione scolastica del barone rampante* cit., p. 1229.

<sup>36</sup> C. CASES, *Calvino e "il pathos della distanza"*, in ID., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-66.

Scritta all'indomani dei fatti di Ungheria e delle dimissioni di Calvino dal PCI, la favola di Cosimo, si sa, può esser letta come trasfigurazione fiabesca di una crisi dell'autore che si interroga sul proprio posizionamento nella società come nella politica: il romanzo presenta, infatti, possibili allusioni alla crisi dello scrittore, soprattutto negli atteggiamenti di Cosimo.

Come Calvino cerca di definire per sé una posizione defilata dal panorama politico, così da poter valutare i fatti storici e sociali dell'Italia con maggiore libertà, analogamente Cosimo, salendo sugli alberi, non si sottrae alla vita pubblica, anzi la visione distaccata che ne ricava gli permetterà di assumere un ruolo di rilievo all'interno della sua comunità. Il giovane protagonista del romanzo, che sugli alberi legge e fa leggere, si configura più come un eroe che pensa che come un eroe che agisce e forse indica, con la sua posizione, quella via d'uscita alternativa che l'intellettuale Calvino sentiva più congeniale.

L'allontanamento dal mondo, il clima fiabesco e la leggerezza aerea dell'esistenza del personaggio sembrano indicare un carattere di disimpegno, decisamente in controtendenza rispetto alla coeva letteratura neorealista. In realtà l'impegno politico di Calvino, nato con la Resistenza, dopo questa crisi, pur cambiando modalità d'azione, resta impulso irrinunciabile della sua scrittura, con la quale intende incidere in altro modo, evidentemente, nella realtà della società.

Non solo le prime recensioni del romanzo hanno colto questa connotazione impegnata del testo e il suo legame con la crisi tra Calvino e il PCI<sup>37</sup>, ma Calvino stesso ne ha difeso il carattere militante e personale. A Silvio Guarnieri scrive nel '57: «il mio protagonista sugli alberi è un militante, un uomo continuamente impegnato. Più di quelli che stanno a terra»<sup>38</sup>. L'8 gennaio '58 a un altro corrispondente spiega che con Cosimo ha voluto

---

<sup>37</sup> Cfr. le recensioni del *Barone rampante* di L. SCIASCIA (in «Il Ponte», 12, 1957), di G. SPAGNOLETTI (in «Corrispondenza socialista», 8 settembre 1957), e di P. CITATI (in «Il Punto», 13 luglio 1957).

<sup>38</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., p. 501.

proporre una figura di uomo (di “intellettuale” se vogliamo) *impegnato*, che partecipa profondamente alla storia e al progresso della società, ma che sa di dover battere vie diverse dagli altri come è destino dei non conformisti. Ho voluto esprimere anche un imperativo morale di volontà, di fedeltà a se stessi, alla legge che ci è imposta, anche quando questa costi la separazione dal resto degli uomini. È un credo di individualismo? Direi che è l’affermazione che per essere veramente con gli altri bisogna non aver paura di trovarsi anche soli. Che è nella propria forza e moralità individuale che sta la forza e la moralità che ci fa combattenti di lotte collettive.

E aggiunge che non pensa di aver scritto «un libro di grande importanza filosofica o storica», ma che ha voluto scrivere «un libro divertente, ficcandoci dentro una certania personale carica di umori e di ghiribizzi. È un libro *personale*»<sup>39</sup>.

Calvino senz’altro aveva colto la connotazione politica e l’impegno civile sotteso alla scrittura avventurosa e comica di Nievo che proprio in quegli anni veniva riconosciuta nella sua attualità da Romagnoli che coordinava il progetto Einaudi<sup>40</sup>. A differenza dell’attenzione che nel dopoguerra riscuoteva il Nievo dei paesaggi e del mondo popolare, del *Varmo* e del *Novelliere Campagnuolo*, che tanto piacque agli scrittori neorealisti, Nievo era infatti anche il romanziere di una generazione che, nella difficoltà dell’azione militante, faceva della scrittura una forma di impegno e di resistenza civile.

Attraverso il racconto del passato, il clima avventuroso e la distanza ironica, Nievo, che fu per poco in realtà un “poeta-soldato”, aveva offerto con quel romanzo, assieme all’«eco poetica» del nostro Risorgimento, la sua lettura critica. Quest’aspetto non sarà certo sfuggito a Calvino che, come molta critica degli anni Cinquanta, è interessato a indagare e ridisegnare il rapporto sempre più problematico tra l’intellettuale e la società. E che, come è stato detto, presenta, forse più di ogni

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 537: Ad Armando Bozzoli, 8 gennaio 1958.

<sup>40</sup> Si veda S. ROMAGNOLI, *Il ritorno di Nievo*, ora in ID., *Di Nievo in Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 23-24. Utile sintesi di questa prima ricezione nieviana offrono le pagine iniziali del saggio di S. CONTARINI, *Intellettuali nella storia: Il barone di Nicastro e Il barone rampante*, in *Presenza di Nievo nel Novecento (1945-1990)*, a cura di R. Turchi, Firenze, Cesati, 2019, oltre a offrire una ricostruzione dell’ambiente einaudiano e un’interessante ipotesi sulle possibili suggestioni giunte a Calvino dal *Barone di Nicastro* di Nievo.

altro intellettuale italiano, lo spostamento da una «militanza culturale e politica» a una «militanza letteraria»<sup>41</sup>.

### ***Tensione pedagogica e comica leggerezza***

Riguardo alla legittimità della lettura che scorge nel *Barone rampante* un romanzo incentrato sulla figura dell'intellettuale che pensa e agisce controcorrente, incurante delle logiche contemporanee ma devoto solo ai suoi ideali, due anni dopo la sua pubblicazione, Calvino, nel rispondere al giornalista Michele Rago (fortemente stupito dalla somiglianza del suo romanzo con quello di Nievo), pur essendone lusingato, riconoscerà di aver preso un'altra direzione da quella prevista: «La verità è che nell'idea che da anni mi portavo dietro di questo libro, era la parte politico-rivoluzionaria-napoleonica che contava; invece, scrivendo, la parte che doveva essere solo introduttiva ha preso spazio e vigore, e alla parte che più mi interessava sono arrivato dopo aver bruciato gran parte del combustibile»<sup>42</sup>. Ma, se nell'elaborazione della scrittura, come afferma egli stesso, ha preso imprevedibilmente più spazio la dimensione comico-fantastica di quella esplicitamente politica, questo testo testimonia un'accelerazione verso la nuova direzione che la sua scrittura prenderà che vale la pena interrogare. Il fascino in lui esercitato dall'orizzonte infantile e dall'atmosfera comica e allusiva, sospesa tra cielo e terra, lo porta, infatti, a sperimentare quanto quella dimensione sia una via efficace, dotata di leggerezza, una modalità a lui più congeniale per svelare con ironia «le menzogne, le rigidità [...] nel comportamento sociale e nella vita psicologica»<sup>43</sup>. L'atmosfera comico-fiabesca e la dislocazione in alto del protagonista risulteranno, infatti, espedienti capaci di orientare in modo inedito il lettore e di indurlo a riflettere perché, come egli stesso

---

<sup>41</sup> A. CADIOLI, *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Milano, Net, 2003, p. 175.

<sup>42</sup> I. CALVINO, A Michele Rago, 22 luglio 1957, in ID., *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 498.

<sup>43</sup> B. FALCETTO, *Sorriso, riso, smorfia. Il comico nello stile di Calvino*, in *Calvino e il comico*, a cura di L. Clerici e B. Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1994, p. 44.

aveva detto, spesso dietro certe storie per ragazzi gli scrittori esprimono qualcosa che «vorrebbero dire agli uomini»<sup>44</sup>.

Insieme all'amore per l'avventura Calvino, infatti, va maturando anche una predilezione per il registro umoristico. La comicità viene da lui riconosciuta come una delle ragioni del suo amore per Nievo: «Amo Nievo perché l'ho riletto tante volte divertendomi come la prima»<sup>45</sup>.

Sebbene per Calvino il comico abbia «grande importanza»<sup>46</sup>, non si riduce mai a «risata piena»<sup>47</sup>, come per Nievo non è mai puro divertimento. Egli stesso dichiara: «quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via di uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. [...] ricordare che il mondo è molto più complicato, vasto e contraddittorio»<sup>48</sup>. Quel che interessa Calvino è un «comico che 'svela' e 'dissolve'», dove il riso e la smorfia divengono «strumenti conoscitivi» e fungono da «antidoto» critico<sup>49</sup>. Un comico, dunque, che ha «una componente pensosa»<sup>50</sup>: questo perché per lui la letteratura deve «educare la sensibilità e la percezione dei lettori»<sup>51</sup> e i procedimenti comico-umoristici mostrano di addestrare a diverse percezioni.

La sua attitudine tende, però, più all'umorismo, che mette in dubbio e sottolinea l'ambiguità delle cose con leggerezza<sup>52</sup>. Per Calvino, infatti, lo «humour è il comico che ha perso la pesantezza corporea» e le sue strategie consentono di «contemplare il proprio dramma come dal di fuori e dissolverlo in malinconia ed ironia»<sup>53</sup>.

Questa la lezione dei grandi maestri, i quali, pur nelle loro diversità, non divergono secondo Calvino negli esiti: «L'ironia ariostesca, il comico

---

<sup>44</sup> I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, vol. I cit., p. 42.

<sup>45</sup> I. CALVINO, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I cit., p. 1529.

<sup>46</sup> I. CALVINO, *Definizioni di territori: il comico*, in ID., *Una pietra sopra*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I cit., p. 197.

<sup>47</sup> *Calvino e il comico*, op. cit., pp. 1 e 44.

<sup>48</sup> I. CALVINO, *Definizioni di territori: il comico*, op. cit., pp. 197-98.

<sup>49</sup> B. FALCETTO, *Sorriso, riso, smorfia. Il comico nello stile di Calvino*, op. cit., p. 49.

<sup>50</sup> Ivi, p. 44.

<sup>51</sup> Ivi, p. 50.

<sup>52</sup> Ivi, p. 44.

<sup>53</sup> I. CALVINO, *Leggerezza*, in ID., *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 21.

shakeasperiano, il picaresco cervantino, lo humour sterniano, la fumisteria di Carrol [...] valgono per me in quanto attraverso ad essi si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto»<sup>54</sup>. Queste, dunque, le ragioni della scelta dello sguardo dall'alto di Cosimo così come dell'umorismo nieviano, che appunto consente similmente, guardando a distanza i fatti narrati, di dissolverli «in malinconia e ironia».

Sugli alberi Cosimo conquista una distanza fisica che è anche e soprattutto gnoseologica e culturale, e offre con leggerezza al lettore una visione diversa: una visione alternativa, che accresce e allena lo sguardo del lettore e gli ricorda quanto il mondo sia «complicato vasto e contraddittorio».

La distanza e il problema della prospettiva con cui si osservano i fatti e le vicende umane si presentano sin dalle righe finali del primo romanzo calviniano, come ebbe a notare Cases prendendo a spunto le considerazioni sulle lucciole nel *Sentiero*; e il percorso di Calvino, fino alle *Cosmicomiche* e a *Palomar*, mostra una grande fedeltà a tale questione per lui centrale. Definito da Pavese uno «scoiattolo della penna»<sup>55</sup> per questo porsi a distanza da ciò che narra e vuole mostrare al lettore, Calvino con Cosimo esplicita la necessità di questa distanza e gli effetti comico-umoristici da essa procurati. Una lezione che, certo, un “fedele di Nievo” come Calvino non può non aver colto in quel romanzo che, assieme al racconto delle vicende storiche, offriva soprattutto uno sguardo, o meglio delle prospettive da cui esaminarle. Lo sguardo di un narratore fanciullo così come la postura del vecchio Carlo che osserva e commenta a distanza, entrambi presenti in Nievo, sortiscono il medesimo effetto prodotto dai maestri dell'umorismo apprezzati da Calvino: quella «specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto»<sup>56</sup> che Calvino sente evidentemente sempre più come la cifra della propria scrittura.

Sin dal 1955, nel contesto di un paese in ripresa ma ancora disorientato dal punto di vista politico-sociale, Calvino dice che per lui la letteratura è un “modo di

---

<sup>54</sup> I. CALVINO, *Definizioni di territori: il comico*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I cit., pp. 197-98: 198.

<sup>55</sup> C. PAVESE, “*Il sentiero dei nidi di ragno*”, in ID., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 245-47: 245.

<sup>56</sup> I. CALVINO, *Definizioni di territori: il comico*, op. cit., p. 198.

guardare”, l’unico mezzo per conoscere sé stessi e la realtà. La letteratura deve rivolgersi agli uomini e, «mentre impara da loro», aiutarli «a esser sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti», e, tra i compiti a lei attribuiti, già a quest’altezza compare quello di insegnare l’umorismo:

Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazioni fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell’amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l’ironia, l’umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili<sup>57</sup>.

“Cose” difficili ma sempre necessarie per tentare di comprendere questo mondo «complicato vasto e contraddittorio». La distanza, quella tentata dai tanti discendenti di Astolfo, da Cosimo a Palomar, quella straniata degli occhi di un bambino o quella lontana degli occhi di un vecchio, forse, può essere ancora una via praticabile per chi voglia con la scrittura offrire al lettore la possibilità di sperimentare un altro sguardo sulle cose.

*Roberta Colombi*

---

<sup>57</sup> I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in ID., *Una pietra sopra*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I cit., pp. 9-27: 21-22.

## *Calvino e la pena «per la propria incompletezza»*

### *Attualità del Visconte dimezzato*

Negli anni '50 Calvino è alla ricerca del romanzo sulla contemporaneità. Nel 1947 ha esordito come romanziere con un'opera neorealista, *Il sentiero dei nidi di ragno*, che però già nel titolo sembra richiamare un immaginario fantastico e che, raccontando la Resistenza come «una favola di bosco», gli vale la definizione di «scoiattolo della penna»<sup>1</sup> da parte di Pavese.

In quegli stessi anni Giuseppe Berto, precisamente nel dicembre 1946, dà alle stampe *Il cielo è rosso* con l'editore Longanesi. Entrambi raccontano l'esperienza del conflitto non attraverso gli occhi dell'adulto ma dalla prospettiva dell'adolescente. Si tratta di romanzi sulla guerra picareschi, in cui i ragazzi che si muovono tra le macerie, isolati, orfani, ricordano i bimbi sperduti nell'isola che non c'è raccontati da Barrie nelle *Avventure di Peter Pan*<sup>2</sup>. Qual è la guerra dei bambini? È quella che nessuno, in genere, racconta. E il Novecento è stato il secolo in cui in maniera più urgente gli scrittori si sono posti questo interrogativo.

Risulta fondamentale lo scenario delle città distrutte, ridotte in macerie, che appaiono emblematiche. La letteratura si origina dalle macerie, il bisogno di scrivere nasce da lì, dalla distruzione, con l'intento di salvare, simile al graffito nella caverna della preistoria. In merito alle macerie, si rivela particolarmente significativo un racconto di Calvino, inserito nella raccolta *Un dio sul pero*, dal titolo *E il settimo si*

---

<sup>1</sup> C. PAVESE, *Calvino*, in «L'Unità», 26 ottobre 1947; ora in ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 245-47.

<sup>2</sup> Per un approfondimento sulla guerra raccontata da una prospettiva infantile e adolescenziale in Berto e in Calvino, si veda C. NOCENTINI, *L'ottica infantile sulla guerra e sulla violenza*, in «Cahiers d'études italiennes», vol. 3, 2005, pp. 23-28. Nel racconto *La stessa cosa del sangue* i due personaggi, due fratelli dietro la cui sagoma si nascondono Italo Calvino e il fratello minore Floriano, dall'esperienza della guerra sono «colpiti nella loro parte bambina» (I. CALVINO, *La stessa cosa del sangue*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 1, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1991, p. 222).

*riposò*, in cui ritroviamo l'immagine delle rovine e delle case da riedificare<sup>3</sup>. Risulta icastica all'interno della narrazione la ricostruzione di un tetto sormontato dalla bandiera italiana, dove la casa che viene riedificata sembra rappresentare l'Italia che si ricostruisce all'indomani della guerra, quando lo scorrere del tempo non si misura più «a domeniche, ma a case»<sup>4</sup>: «Ora Pin vede già il tetto finito con la bandiera sopra, e loro muratori seduti sulle tegole, vestiti a festa, e altri tetti con altri muratori vestiti a festa, da tutte le parti della città, una festa di tetti fiammeggianti di bandiere»<sup>5</sup>. È significativo che il protagonista sia un ex partigiano divenuto muratore: finita la guerra, è giunto il tempo di riedificare. Le macerie, così come la ricostruzione, riguardano le case, le cose, ma anche le persone.

Nel *Visconte dimezzato* le macerie riguardano l'individuo, l'uomo nella sua interezza e complessità. In esso Calvino, fuor di metafora, parla dell'impatto che la guerra può avere su una persona, del suo essere stato un partigiano, della guerra civile che ha insanguinato l'Italia, della guerra fredda che poi ha dilaniato l'Europa, tagliandola in due di netto con un muro. Sugli anni del secondo dopoguerra in Europa sotto il segno di un «dilaniamento sordo», citiamo lo stesso Calvino:

Certo risentivo, pur senza rendermene ben conto, dell'atmosfera di quegli anni. Eravamo nel cuore della guerra fredda, nell'aria era una tensione, un dilaniamento sordo, che non si manifestavano in immagini visibili ma dominavano i nostri animi. Ed ecco che scrivendo una storia completamente fantastica, mi trovavo senz'accorgermene a esprimere non solo la sofferenza di quel particolare momento ma anche la spinta a uscirne; cioè non accettavo passivamente la realtà negativa ma riuscivo a riimmergermi il movimento, la spacconeria, la crudeltà, l'economia di stile, l'ottimismo spietato che erano stati della letteratura della Resistenza<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> I. CALVINO, *E il settimo si riposò*, in ID., *Un dio sul pero. Racconti e apologhi degli anni Quaranta*, a cura di B. Falchetto, Milano, Mondadori, 2023; già in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 3, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 833-39. Si rimanda anche all'intervento di B. FALCETTO, «Il mondo è fatto a pezzi». *Lessico e emozioni del costruire in Calvino*, in *Atti del convegno Calvino guarda il mondo. Pluralità, coesione, metamorfosi*, Roma, 19-21 ottobre 2023, in corso di pubblicazione.

<sup>4</sup> I. CALVINO, *E il settimo si riposò*, in ID., *Un dio sul pero. Racconti e apologhi degli anni Quaranta*, op. cit., p. 37. Il racconto era uscito sulle colonne dell'«Unità» il 9 giugno 1946.

<sup>5</sup> *Ibidem*. Pin è il nome con cui poi Calvino – è noto – avrebbe battezzato il protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno*. Secondo l'auspicio di Falchetto, i racconti di Calvino compresi in *Un dio sul pero*, unitamente al corpus delle precedenti raccolte, permettono di «estendere lo sguardo», di «guardare meglio Calvino “dall'inizio”» (ivi, p. 37).

<sup>6</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 1210.

Dunque, la guerra che effetto ha sull'individuo? Come quel colpo di cannone che dopo poche pagine deflagra nel *Visconte dimezzato*, letteralmente lo divide in due<sup>7</sup>. È come se Calvino ci volesse dire in forma fiabesca quello che succede con la guerra. La scissione non è all'esterno, manichea, ma è dentro ognuno di noi. A proposito di come si originano le sue opere e prende avvio la sua scrittura, Calvino osserva:

All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello stesso tempo – ma i due processi sono spesso paralleli e indipendenti – mi convinco che essa racchiude qualche significato. Quando comincio a scrivere però, tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. È solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto<sup>8</sup>.

Riguardo a questa immagine che in qualche modo potrebbe averlo ossessionato nella scrittura del *Visconte dimezzato*, citiamo questo passo che è tratto da un'intervista a Calvino con gli studenti di Pesaro dell'11 maggio 1983: «Avevo questa immagine dell'uomo tagliato in due ed ho pensato che questo tema dell'uomo tagliato in due, dell'uomo dimezzato, fosse un tema significativo, avesse un significato contemporaneo: tutti ci sentiamo in qualche modo incompleti, tutti realizziamo una parte di noi stessi e non un'altra»<sup>9</sup>.

Il tema dell'uomo «tagliato in due» risulta significativo perché assurge a simbolo dell'uomo contemporaneo. L'immagine, oltre a svolgere una funzione narrativa – rappresenta la rottura dell'equilibrio da cui prende avvio la storia –, affonda le radici nella sentenza di Salomone, nel calderone delle fiabe italiane raccolte da Calvino e nella letteratura romantica. Nel *Primo libro dei re*, si narra della

---

<sup>7</sup> Sulle figure di eroi «appiedati, disarcionati, dimezzati, senza esercito», si veda B. SICA, *I paladini di Calvino, Gianini e Luzzati, e Monicelli: memoria del fascismo, storia delle emozioni, parodia*, in «Cahiers d'études romanes», vol. 40, 2020, pp. 141-56. Sulle deformazioni della figura umana nella letteratura italiana, si rimanda anche a P. GERVAZI, *Anger as Misshapen Fear: Fascism, Literature, and the Emotional Body*, in «Emotions: History, Culture, Society», vol. 2, 2018, pp. 312-36.

<sup>8</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)* cit., p. 1210.

<sup>9</sup> I. CALVINO, Intervista con gli studenti di Pesaro dell'11 maggio 1983, trascritta e pubblicata in «Il gusto dei contemporanei», Quaderno n. 3, 1987, p. 9.

sentenza proverbiale di Salomone che come stratagemma, per capire tra due madri che si contendevano lo stesso bambino a quale realmente appartenesse, stabili di tagliare in due il neonato con una spada. All'interno di *Fiabe italiane*, invece, annoveriamo *Il dimezzato*, una sorta di variante al maschile di *Raperonzolo* che, conteso tra la vera madre e una strega, viene tagliato in due e, mentre una metà vivrà con la donna, l'altra apparterrà alla megera. Infine, un altro antecedente è rappresentato dai contrasti messi in scena da Stevenson nei suoi romanzi, *Dr Jeckyll and Mr Hyde* e *Master of Ballantrae*, citati da Calvino nella *Nota 1960*, che vedono l'individuo contrapporsi a sé stesso o al proprio fratello.

Ritorniamo alle nostre premesse, a quello che avevamo affermato all'inizio. Calvino è alla ricerca della sua storia, della sua voce di scrittore e del romanzo sulla contemporaneità, sui conflitti della contemporaneità all'indomani della Seconda guerra mondiale. Ecco che, sedimentando in lui queste suggestioni, trova la chiave del fiabesco, una lente per staccarsi dalla brutalità della guerra quasi fosse uno schermo protettivo, un antidoto per non caderne vittima nel maneggiarne i veleni.

Quel colpo di cannone che dilania Medardo all'inizio del romanzo sembra fare eco e rispondere ad altre bombe, ad altri colpi di pistola che risuonano in altre narrazioni dell'autore. Sono le esplosioni, le fucilazioni, le deflagrazioni cui Calvino ha assistito durante la guerra, che lo hanno suggestionato e che si sono depositate sulla pagina. L'immagine della pistola è presente nel *Sentiero dei nidi di ragno* ma anche altrove, sotto forma di fucile, di cannone, di mina, o di arma *tout court*, senza specifiche connotazioni. Alla radice di tutto ci sono le scene di guerra cui ha assistito, un evento rimosso la cui memoria è depennata nei racconti, ma che come un sasso, una volta inghiottito da un'acqua profonda, lascia traccia di sé nelle vibrazioni della superficie<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Riteniamo significativo che Calvino avrebbe voluto raccogliere sotto il titolo *Le memorie difficili* alcuni racconti di guerra autobiografici, come scrisse a Citati in una lettera (*I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, nuova ed. a cura di G. Tesio, Milano, Mondadori, 2022, p. 258). Se consideriamo che egli stesso in una lettera a Milanini del 1985 avrebbe definito «nevrotico» il suo rapporto con l'autobiografia (I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, nuova ed. a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2023, p. 1008), possiamo dedurre che quell'esperienza privata fatta della guerra e della violenza abbia rappresentato per lo scrittore un magma di difficile elaborazione.

L'evento autobiografico cui facciamo riferimento consiste nella prima volta in cui Calvino, alias Santiago, assistette all'uccisione di alcuni fascisti, rimanendone traumatizzato. Una scena di fronte alla quale perse i sensi. Fu quello il momento in cui, pur trovandosi dalla parte giusta della storia, mettendosi nei panni dell'altro, sentì di essere, anche solo per un attimo, dalla parte sbagliata, a perdere la bussola tra nord e sud, giusto e sbagliato, un po' come fa Natale, il protagonista demente del racconto *Come un volo d'anitre*: «perché lui fosse di qui, nel giusto, loro di là, nello sbagliato: questo Natale non lo capiva: era il volo d'anitre; questo era, nient'altro»<sup>11</sup>. Un frullare d'ali nella testa, simile a un susseguirsi di spari.

Questo trauma nella sua esperienza resistenziale affiora in alcuni racconti per poi essere rimosso e trasfigurato<sup>12</sup>. Le sequenze in cui compare sono puntualmente depennate e gli stessi racconti vengono espunti dalle raccolte<sup>13</sup>. In *Come un volo d'anitre* a sentirsi sbagliato, abbiamo visto, è Natale, mentre in *Andato al comando* come un fiume carsico, epurato dei detriti autobiografici, alla fine l'episodio riemerge, seppure narrato in chiave surreale e a tratti favolosa. In quest'ultimo racconto, i due personaggi rimangono anonimi; designati dal narratore semplicemente come «l'armato» e «il disarmato», sono contraddistinti unicamente dall'essere muniti o no di un'arma. L'azione si svolge in un bosco: l'uomo armato, un partigiano, deve condurre quello disarmato, «grande kamarad», come si definisce in una fantasticheria, al comando, o almeno così dice. Altri prima di lui sono stati portati via e non sono più tornati – il segretario, i fratelli del mulino e la maestra –, perciò l'uomo inerme domanda di loro, nel tentativo di intuire quale sarà la sua sorte. Al di là degli schieramenti, della parte sbagliata o della parte giusta della storia, sembra che la guerra dilani e porti distruzione. Anche il bosco appare deturpato, segnato dalle

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Prima che tu dica «Pronto»*, con uno scritto di P. Citati, Milano, Mondadori, 2010, p. 39; ora in ID., *Un dio sul pero*, op. cit. Il racconto era uscito in rivista nel 1947 («Il settimanale», 3 maggio 1947).

<sup>12</sup> Per una ricostruzione dell'inabissamento e della riemersione di quest'episodio nelle opere di Calvino si rimanda a B. FALCETTO, *Prove di immaginazione*, in ID., *Un dio sul pero*, op. cit. Per un'attenta rilettura dell'esperienza resistenziale dello scrittore attraverso i racconti degli anni Quaranta, si veda anche E. BARGHINI, *Le memorie difficili del partigiano Santiago: note sui racconti di guerra di Calvino*, in «Stadium», vol. 4, 2023, pp. 101-44.

tracce dei combattimenti: «Il bosco era rado, quasi distrutto dagli incendi, grigio nei tronchi bruciati, rossiccio negli aghi secchi dei pini. L'uomo armato e l'uomo senz'armi se ne venivano a zig-zag tra gli alberi, scendendo»<sup>14</sup>. La guerra miete vittime nel bosco, così come nelle città, e anche gli alberi non sono semplicemente bruciati dagli incendi, ma «uccisi», per cui il participio «caduti» assume uno spettro più ampio di significato e si carica di connotazioni: «Erano in una grande radura, con pini e larici magri, uccisi dagli incendi, ingombra di rami caduti»<sup>15</sup>. Alla fine del racconto l'uomo armato sparerà alle spalle all'uomo disarmato, che fino all'ultimo si illuderà di potersi salvare. Lo sparo del racconto, nel folto della vegetazione, fa eco, nel ricordo dello scrittore, alle fucilazioni che in quel periodo avvenivano nella boscaglia o sul limitare dei boschi, cui Calvino assistette, uno sparo cui probabilmente seguiva il frullo degli uccelli messi in fuga, che ritorna – abbiamo visto – nel racconto *Come un volo d'anitre*.

Un altro racconto in cui si assiste a una fucilazione di tre uomini nudi e inermi, che pure hanno dato fuoco a un paese e ucciso, è *Uno dei tre è ancora vivo*. Anche lì la differenza è tra chi imbraccia i fucili e chi è disarmato, e tra gli stessi uomini della Resistenza ci sono «angeli buoni con corde e angeli cattivi con bombe e fucili»<sup>16</sup>. Come in *Andato al comando*, Calvino sul finire del racconto, e in particolare dopo la fucilazione, fa coincidere il punto di vista con chi è dall'altra parte della barricata; se prima si trattava di un fascista, che finiva a terra ricoperto di formiche, ora si tratta di un nazista, che rocambolescamente si sottrae a una pioggia di spari, dopo essersi gettato in una grotta verticale, chiamata Culdistrega. La guerra è un inferno, quale che sia il punto di vista, come arriva a concludere il narratore mettendosi nella pelle del «nudo», in un passo che anticipa quello delle città invisibili: «La vita, pensò il nudo, era un inferno, con richiami d'antichi felici paradisi»<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> I. CALVINO, *Andato al comando*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 260.

<sup>15</sup> Ivi, p. 261.

<sup>16</sup> Ivi, p. 272.

<sup>17</sup> I. CALVINO, *Uno dei tre è ancora vivo*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 279.

Anche nel *Sentiero dei nidi di ragno* Lupo rosso racconta della fucilazione di Pelle. Nella memoria familiare di Calvino, è particolarmente rilevante, com'è noto, un episodio dell'ottobre 1944, in cui i tedeschi, dopo aver catturato i genitori, avevano inscenato per tre volte di fucilare il padre, di fronte agli occhi della madre, per estorcere loro informazioni<sup>18</sup>.

Nel 1943, quando viene firmato l'armistizio, Calvino ha vent'anni. Il suo nome di battaglia come partigiano garibaldino era Santiago e alcuni documenti ne attestano il prezioso contributo dato alla Resistenza, tuttavia, nei suoi racconti di guerra non c'è spazio per una narrazione agiografica ed edulcorata degli avvenimenti. Prendendo in prestito le parole di Gianluca Cinelli riguardo alla memorialistica di guerra, possiamo dire che l'aver preso parte alla Resistenza ha rappresentato per Calvino un rito di passaggio, iniziatico, e nel racconto che fa di quanto esperito emerge «la coscienza di una frattura, di una crisi, a seguito della quale non ci si orienta più con i criteri precedenti»<sup>19</sup>. Si tratta di un'esperienza traumatica, che accomuna molti autori, come lui, appartenenti alla “generazione degli anni difficili”<sup>20</sup>, i quali si fecero portatori nella loro scrittura di un «sentimento della colpa», vero e proprio «archetipo narrativo»<sup>21</sup>.

Solo chi si sente in difetto, chi si sente incompleto, chi avverte la propria fragilità e le proprie colpe, può perdonare l'imperfezione negli altri, rivolgendo loro uno sguardo pietoso. La *pietas* provata dal Medardo buono nei confronti dell'altro, perfino del gramo, si carica di connotazioni evangeliche e rappresenta uno degli

<sup>18</sup> Cfr. I. CALVINO, *Autobiografia politica giovanile*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 2746: «Non posso tralasciare qui di ricordare [...] il posto che nell'esperienza di quei mesi ebbe mia madre, come esempio di tenacia e di coraggio in una Resistenza intesa come giustizia morale e virtù familiare, [...] nel suo comportarsi con dignità e fermezza di fronte alle SS e ai militi, e nella lunga detenzione come ostaggio, e quando la brigata nera per tre volte finse di fucilare mio padre davanti ai suoi occhi». Cfr. anche l'articolo del 1985 *Tante storie che abbiamo dimenticato* (ivi, p. 2913) e infine l'intervista del 1983 agli studenti di Pesaro (*Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2012, pp. 540-41).

<sup>19</sup> G. CINELLI, «*Viandante, giungessi a Sparta...*». *Il modo memorialistico nella narrativa contemporanea*, Roma, Sapienza, 2016, pp. 37-38.

<sup>20</sup> L'etichetta “generazione degli anni difficili” si deve al titolo di un'inchiesta condotta nel 1960 dalla rivista «Il Paradosso», raccogliendo le testimonianze di intellettuali e politici cresciuti sotto il Fascismo, poi confluite in un volume (Bari, Laterza, 1962).

<sup>21</sup> G. CINELLI, «*Viandante, giungessi a Sparta...*». *Il modo memorialistico nella narrativa contemporanea*, op. cit., p. 38.

aspetti e delle riflessioni presenti nel romanzo che scavano più in profondità nell'animo umano. Il sentimento dell'imperfezione che ci accomuna gli uni agli altri rappresenta il collante dell'esperienza umana<sup>22</sup>.

Nel *Visconte dimezzato* all'inizio, com'è noto, si combatte una guerra. Si tratta di una guerra contro i Turchi. Calvino, dunque, si stacca dalla realtà della Seconda guerra mondiale, operando uno spostamento letterario analogo a uno spostamento onirico. Trova la propria voce di scrittore a metà tra realismo e favola. Per parlare di ciò di cui intende parlare, con urgenza, si allontana, discostandosi sia a livello temporale sia a livello spaziale. Si allontana in altezza perché racconta dalla rarefatta leggerezza aerea della fiaba, così come si allontana lungo la linea del tempo perché fa retrocedere la propria storia collocandola nella cornice di una cavalleresca *chanson de geste*. C'è un fondale cavalleresco che, ovviamente, come ha già registrato la critica, complici le dichiarazioni dello stesso Calvino, presuppone l'influenza di Ariosto, così come di Tasso<sup>23</sup>. Si ravvisa anche un'atmosfera da teatro dei pupi che attinge sempre le radici nel fantastico ariostesco che suggestiona Calvino. C'è una guerra, dunque, e questa guerra che effetto ha sulle persone, gli animali, le cose? Produce macerie<sup>24</sup>. Quando Medardo attraversa il campo, il deserto prodotto dalla guerra, per raggiungere il campo, lo scenario che si prospetta ai suoi occhi risulta icastico. Rileggendo le prime pagine, viene in mente *Guernica* di Picasso. Si descrivono cadaveri e carcasse, quindi resti di uomini e di animali. È evidente, anche in questa occasione, l'attenzione al mondo animale e a quello vegetale, che

<sup>22</sup> Sul tema dell'imperfezione si rimanda all'intervista di F. PIERANGELI a M. Belpoliti, «*L'incompiutezza non ci esime dal desiderare di compierci*», in «*Studium*», vol. 4, 2023, pp. 657-62, ma anche all'intervento di Pierangeli dal titolo *Le forme «sempre in qualche modo imperfette». Dallo zoo di Palomar*, in Atti del convegno *Calvino guarda il mondo. Pluralità, coesione, metamorfosi*, Roma, 19-21 ottobre 2023, in corso di pubblicazione.

<sup>23</sup> In merito ai legami tra Calvino e Ariosto, rimandiamo a R. MAGGIORE, «*Egli si ostina a disegnare una fiaba*». *L'Ariosto di Italo Calvino e il suo dialogo con Roberto Battaglia*, in «*Bollettino '900*», nn. 1-2, 2020; L.W. PETERSEN, *Calvino lettore dell'Ariosto*, in «*Revue Romane*», vol. 26, 2, 1991; G. R. CARDONA, *Fiaba, racconto e romanzo*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 187-201. Per la presenza di Tasso nel *Visconte dimezzato* rimandiamo a L. CARPANÈ, *Medardo liberato e ricostruito: per una lettura del Visconte dimezzato attraverso Tasso*, in «*Studi novecenteschi*», vol. 36, n. 77, 2009, pp. 119-35.

<sup>24</sup> Si rimanda ancora agli Atti del convegno sopra citato per l'intervento di B. FALCETTO, «*Il mondo è fatto a pezzi*». *Lessico e emozioni del costruire in Calvino*.

rappresenta una cifra della scrittura di Calvino. Lasciando trasparire una grande sensibilità per la sorte della flora e della fauna, siano esse minacciate dalla guerra, dall'inquinamento o dalla violenza perpetrata dall'uomo, lo scrittore accomuna tutti in questo suo sguardo pietoso ed empatico, che si rivolge alla carcassa del cavallo così come al cadavere dell'uomo. In maniera emblematica si offrono alla vista agglomerati di animali, uccelli e cavalli in particolare, e uomini, confusi tra di loro, per cui risulta labile il confine tra zoomorfia e antropomorfia.

Attraversato questo scenario bellico dalle tinte apocalittiche, appena giunto in prossimità del fronte, Medardo viene investito da una cannonata. E qui c'è tutta la leggerezza di Calvino nel trasfigurare le cannonate della sua guerra. La guerra è come quel colpo di cannone: quando ti travolge ti segna irrimediabilmente, ti divide in due, ti dimezza, e tu non puoi più sentirti completo, non puoi più sentirti intero e perfetto come individuo. I tre romanzi del ciclo dei nostri antenati sono romanzi di formazione sull'imperfezione, o meglio sul percorso e sulla ricerca che ci permettono di capire, di accettare la nostra imperfezione e quella degli altri. In questi romanzi della contemporaneità, l'eroe, sia esso il visconte, il barone o il cavaliere, non è qualcuno che si forma nell'accezione canonica del termine, ma è qualcuno che fa un percorso di consapevolezza, di coscienza, attraverso il quale si capisce di non essere perfetti e si accetta questa imperfezione come qualcosa che è connaturato con l'umano, con l'esistenza, e riguarda tutti, le cose, le case, gli uomini e gli animali: «Dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a sé stesso è l'uomo contemporaneo»<sup>25</sup>.

Dopo il secondo conflitto mondiale, dopo la Shoa, si dice che l'idea stessa di Dio sia morta. Quando il visconte viene travolto dal colpo di fuoco, sembra che sopravviva alla guerra solo la metà oscura, malvagia, mentre sembra che abbia dovuto soccombere irrimediabilmente la metà buona. In apparenza, è come se la guerra non potesse lasciare dietro di sé niente se non reduci segnati per sempre, mutilati della propria umanità. A poco a poco, seguendo gli sviluppi della storia,

---

<sup>25</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, op. cit., p. 1211. Questi nobili dimidiati, rampanti, inesistenti lo sono in un'accezione ancora più profonda, se pensiamo che Calvino scrive in un tempo in cui in Italia i titoli nobiliari sono decaduti.

invece, si capisce che è sopravvissuto anche il bene. Si scopre che, in realtà, ci sono due visconti, il buono e il gramo. Ci sono queste due metà, che sono agli antipodi, diversissime, ma in realtà sono la stessa persona, come in fondo torna a ricordarci il titolo. Chi si accorge che sono la stessa persona nel romanzo? Le figure legate alla crescita, alla formazione e all'amore: i personaggi della balia e di Pamela. È l'amore che può ricomporre le nostre parti. Il Medardo buono e il gramo sono stati cresciuti dalla stessa donna e amano la stessa giovane. È significativo che la balia si trovi a rimproverare, in maniera apparentemente assurda, il Medardo buono delle malefatte commesse dal gramo, mentre Pamela ride perché ha capito ciò che «fa andar matti tutti gli altri», «che voi – dice al Visconte – siete un po' buono e un po' cattivo»<sup>26</sup>.

In quegli anni in cui si ha l'impressione che il mondo sia «fatto a pezzi», nella vita reale, a Calvino sembra che Elsa Morante, sempre una figura femminile, abbia la capacità di ricondurre le cose a unità e di «far tornare sempre i conti», come le scrive in una lettera del 2 marzo 1950:

tu ti leghi per la vita e per la morte, quasi t'identifichi con le cose che fai. Ma vedi, tu appunto hai questo dono di ricondurre ad unità gli elementi più disparati [...]. Tu senti che il mondo è fatto a pezzi, che le cose da tener presente sono moltissime e incommensurabili tra loro, però con la tua lucida e affezionata ostinazione riesci a far tornare sempre i conti<sup>27</sup>.

Rivolgendosi a Pamela, la donna di cui si è innamorato, il Medardo buono afferma: «O Pamela, questo è il bene dell'essere dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo, e mi muovevo sordo e incomunicabile tra i dolori e le ferite seminati dovunque, là dove meno da intero uno osa credere. Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo. Se verrai con me, Pamela, imparerai a soffrire dei mali di ciascuno e a curare

---

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Il visconte dimezzato*, op. cit., p. 420.

<sup>27</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, op. cit., p. 272.

i tuoi curando i loro»<sup>28</sup>. Solo chi è dimezzato, chi sa di esserlo, risulta capace di vedere quello che gli altri non vedono, può provare compassione, avere uno sguardo pietoso nei confronti degli altri e insieme curare la propria ferita. Il dimezzato in fondo chi è? Un essere fragile, imperfetto, con una disabilità, ma paradossalmente è quello che con un solo occhio vede più degli altri, è quello che, proprio perché consapevole della propria imperfezione, è in grado di capire e di strappare il velo della presunta perfezione. Viene in mente Svevo, quando afferma che solo chi sperimenta la malattia arriva a sapere qualcosa di sé stesso.

Ritorniamo all'empatia di Calvino nei confronti degli animali, che lo accomuna, come altri aspetti, al Leopardi delle *Operette morali*, per cui possiamo dire che favoloso è quell'autore che, con l'atteggiamento aurorale del bambino, sa dare parola agli animali. Penso, in particolare, al *Dialogo tra due bestie, p. e. un cavallo e un toro*, e al *Dialogo tra un cavallo e un bue*, animali parlanti, che dialogano davanti ai resti di un esemplare umano, domandandosi di che animale si tratti, in un tempo in cui l'uomo è ormai estinto, come se gli uomini si trovassero a parlare di un mammut, effetto che in un'annotazione lo stesso Leopardi si prefigge di raggiungere. C'è lo stesso ribaltamento antropocentrifugo innescato nell'episodio del gorilla albino, all'interno del capitolo *Palomar allo zoo*<sup>29</sup>, in cui lo sguardo pietoso di Calvino si rivolge alla diversità e alla solitudine di Copito de Nieve, «unico esemplare al mondo di una forma non scelta»<sup>30</sup>. Mentre tutti gli altri lo guardano dall'esterno, è come se Palomar assumesse il suo punto di vista e partecipasse della sua imperfezione, del suo essere «considerato un fenomeno vivente»<sup>31</sup>.

Anche osservando la corsa delle giraffe, affascinato dalla disarmonia dei loro movimenti, sembra che Palomar si concentri sul loro essere imperfette. Le loro gambe gli appaiono come fossero di legno, simili a «stampelle che arrancano» e

---

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Il visconte dimezzato*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., pp. 421-22.

<sup>29</sup> Si rimanda ancora a F. PIERANGELI, *Le forme «sempre in qualche modo imperfette»*. *Dallo zoo di Palomar*, in *Atti del convegno Calvino guarda il mondo. Pluralità, coesione, metamorfosi*, Roma, 19-21 ottobre 2023, in corso di pubblicazione.

<sup>30</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 2, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 942.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 943.

sembra non sussista in loro la minima coordinazione. Il corpo della giraffa, pur funzionando perfettamente, sembra essere il risultato di un agglomerato di parti anatomiche di diversa origine, «pezzi provenienti da macchine eterogenee», una sorta di creatura del dottor Frankenstein degli animali. Tuttavia Palomar, forse per il desiderio di cogliere nei movimenti disarmonici del mondo intorno a lui una segreta armonia, un disegno, anche nella corsa sgraziata e scoordinata delle giraffe coglie una grazia complessiva, che si configura come il risultato di molteplici imperfezioni:

Il signor Palomar, continuando a osservare le giraffe in corsa, si rende conto d'una complicata armonia che comanda quel trepestio disarmonico, d'una proporzione interna che lega tra loro le più vistose sproporzioni anatomiche, d'una grazia naturale che vien fuori da quelle movenze sgraziate. L'elemento unificatore è dato dalle macchie del pelo, disposte in figure irregolari ma omogenee, dai contorni netti e angolosi; esse si accordano come un esatto equivalente grafico ai movimenti segmentati dell'animale. Più che di macchie si dovrebbe parlare d'un manto nero la cui uniformità è spezzata da nervature chiare che s'aprono seguendo un disegno a losanghe: una discontinuità di pigmentazione che già annuncia la discontinuità dei movimenti<sup>32</sup>.

È il neo, la macchia, l'imperfezione, a conferire paradossalmente armonia al disegno complessivo. Come ha osservato Pierangeli, entrambi gli episodi, quello del gorilla albino e quello della corsa delle giraffe, «esplorano l'armonia aritmica e il disagio di “forme sempre in qualche modo imperfette”»<sup>33</sup>.

L'ultima immagine che voglio richiamare alla memoria è quella presente nell'episodio *Il marmo e il sangue*, che fa parte del capitolo *Palomar fa la spesa*, dove è presente il bue dimidiato, e c'è l'occhio, la riflessione dell'uomo sulla macellazione dell'animale. E siamo a un nodo cruciale della riflessione di Calvino, quello della catena alimentare di violenza e sopraffazione che è alla base del nostro essere carnivori, dominati da un istinto trofico:

Occorre dire che la simbiosi uomo-bue ha raggiunto nei secoli un suo equilibrio (permettendo alle due specie di continuare a moltiplicarsi) sia pur asimmetrico (è vero che l'uomo provvede a nutrire il bue, ma non è

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 940-941.

<sup>33</sup> Il sintagma è estrapolato da Pierangeli da un frammento non entrato nell'edizione definitiva del volume del 1983 dell'*Osservatorio di Palomar, Palomar e Michelangelo* (F. PIERANGELI, *Le forme «sempre in qualche modo imperfette»*. *Dallo zoo di Palomar*, in *Atti del convegno Calvino guarda il mondo. Pluralità, coesione, metamorfosi*, Roma, 19-21 ottobre 2023, in corso di pubblicazione).

tenuto a darglisi in pasto) e ha garantito il fiorire della civiltà detta umana, che almeno per una sua porzione andrebbe detta umano-bovina (coincidente in parte con quella umano-ovina e ancor più parzialmente con l'umano-suina, secondo le alternative d'una complicata geografia d'interdizioni religiose). Il signor Palomar partecipa a questa simbiosi con lucida coscienza e pieno consenso: pur riconoscendo nella carcassa di bue penzolante la persona del proprio fratello squartato, nel taglio della lombata la ferita che mutila la propria carne, egli sa d'essere carnivoro, condizionato dalla sua tradizione alimentare a cogliere da un negozio di macellaio la promessa della felicità gustativa, a immaginare osservando queste trince rossegianti le zebrature che la fiamma lascerà sulle bistecche alla griglia e il piacere del dente nel recidere la fibra brunita<sup>34</sup>.

Un sentimento non esclude l'altro: lo stato d'animo di Palomar che fa la fila nella macelleria è insieme di gioia trattenuta e di timore, di desiderio e di rispetto. Di preoccupazione egoistica e di compassione universale, lo stato d'animo che forse altri esprimono nella preghiera.

Quel sentimento di *pietas* che il Medardo buono estendeva a tutti, persino al gramo, la propria metà malvagia, è lo stesso che il signor Palomar prova per la carcassa del bue, ravvisando in lui il «proprio fratello squartato», dimidiato e mutilato al pari del *Visconte dimezzato*. La guerra è una macelleria e la macelleria in Palomar è come uno scenario di guerra; simboleggia quel teatro della violenza che è la storia in ogni tempo, e il bue è la vittima sacrificale di fronte alla quale il sentimento di Palomar, che pure è in fila per cibarsi delle sue carni, è simile a quello che si può provare nel ritiro della preghiera. Il bue dimidiato si presenta come un'immagine gemella e speculare del *Visconte dimezzato*, incarna quella grande compassione nei confronti dell'altro, qualsiasi forma di vita esso assuma, e riteniamo che questa sia la grande eredità di Calvino, che ne dimostra la grande attualità, tanto che arriva a mettersi nei panni di una pietra nel breve scritto *Essere pietra*. Anche la pietra, come il visconte, è una parte di un tutto dal quale si è separata:

Ma il mio essere pietra implica pure l'esser parte d'una pietra più grande da cui mi sono distaccata, montagna o falesia o catena rocciosa o strato basaltico o mantello terrestre, cioè il partecipare della natura di tutto ciò che è pietra, appartenere alla pietra unica che continua a esistere pur nella frantumazione delle singole pietre<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 2, op. cit., pp. 938-39.

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Essere pietra*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 3, op. cit., p. 419.

L'ultima immedesimazione, l'ultima metamorfosi, l'ultima forma di empatia e di fratellanza vede Calvino regredire allo stato minerale di una pietra.

*Paola Culicelli*

**Parole-chiave:** Italo Calvino; eroe contemporaneo; figure imperfette; guerra; imperfezione; Resistenza; Il visconte dimezzato.

## «Senza rive né confini»: cronotopi apocalittici in Calvino

«Sia lode alle stelle che implodono. Una nuova libertà s'apre in loro: elise dallo spazio, esonerate dal tempo, esistono per sé, finalmente, non più in funzione di tutto il resto»  
[I. CALVINO, *L'implosione*]

«Nel vero nostro elemento che si estende senza rive né confini»  
[I. CALVINO, *La spirale*]

«Quello che vedi, scrivilo in un libro»  
[*Apocalisse* 1:11]

### **Calvino – Interviste impossibili – apocalittica**

L'intera opera di Italo Calvino s'iscrive in una rete coesa costruita per opposte tensioni: è lui stesso, che spesso veste i panni di commentatore dei propri lavori, a dichiarare che *ab origine* in lui la scrittura si sviluppa come forma di conoscenza dall'io al mondo («il mio scopo non è tanto quello di fare un libro, quanto quello di cambiare me stesso»<sup>1</sup>) e viceversa («L'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi»<sup>2</sup>). In questa tensione convivono l'interesse per il microscopico, il minimo, come per il cosmico<sup>3</sup>, l'universale; l'impegno nella storia e per la letteratura, la responsabilità sociale, politica, ecologica<sup>4</sup>. Dato che «La percezione di questo mondo, però, per l'uomo è solo linguistica e Calvino l'ha inseguita per tutta la vita»<sup>5</sup>, sarà attraverso la scrittura che Calvino cercherà la propria formula sintetica di conoscenza e azione: «tutte le

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2002, p. 113.

<sup>2</sup> I. CALVINO *L'universo come specchio*, in ID., *Palomar*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, Milano, Mondadori, 1992, p. 974.

<sup>3</sup> «Entro questa forbice di possibilità tra infinito e infinitesimo, si colloca il campo di forza della sua ricerca letteraria»: D. CALCATERRA, *Lezioni americane*, in *Calvino A/Z*, a cura di M. Belpoliti, Milano, Electa, 2023, p. 93, ma anche lo studio di M. BUCCIANTINI, *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli, 2023.

<sup>4</sup> N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2021. Si veda in merito anche la voce *Natura* in *Calvino A/Z*, op. cit., pp. 297-322.

<sup>5</sup> S. JOSSA, recensione di *Calvino A/Z*: cfr. l'URL: <https://www.doppiozero.com/tutto-calvino-in-146-voci>.

realtà e le fantasie possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale»<sup>6</sup>.

In tale prospettiva la sua ricerca non può che apparire più coerente e unitaria di quanto la critica del Novecento non avesse voluto indicare, laddove «le ragioni del realismo e quelle del fiabesco (sono) per lui convergenti»<sup>7</sup>: «dalla sua opera non si esce mai, a dispetto delle sue continue pretese di fuga, perché è un'opera totale, un monolite strutturale, l'unica vera opera-mondo dell'intero Novecento italiano, presa tutta insieme»<sup>8</sup>.

In questo sistema euristico e metalinguistico Calvino ha offerto una risposta originale nel panorama del Novecento italiano, nonché, per quanto produttiva e variegata, sempre coerente con sé stessa: «un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui»<sup>9</sup>.

Un'importante costante di lungo periodo della sua ricerca letteraria è costituita dalla grande attenzione per le soglie testuali, passaggio dal mondo al testo «in grado di collegare il 'mondo scritto' e il 'mondo non scritto'», e spesso è stata sottolineata la sua predilezione per gli inizi rispetto alle fini: si pensi ad esempio a *Se una notte di inverno un viaggiatore*, un romanzo costruito di molteplici inizi, che si chiude metanarrativamente su una quasi fine: «Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte di inverno un viaggiatore* di Italo Calvino»<sup>10</sup>, o quanto esplicitamente scrive in

---

<sup>6</sup> I. CALVINO, *Visibilità*, in ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], in ID., *Saggi 1945-1985*, I, Milano, Mondadori, 1995, p. 714.

<sup>7</sup> N. SCAFFAI, *Italo Calvino, testi, luoghi e persone oltre i tenaci stereotipi*, in «Alias», «il Manifesto», 4.06.2023; cfr. l'URL: <https://ilmanifesto.it/italo-calvino-testi-luoghi-e-persone-oltre-i-tenaci-stereotipi>.

<sup>8</sup> S. JOSSA, recensione cit.

<sup>9</sup> I. CALVINO, *Se una notte di inverno un viaggiatore* [1979], in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 619. Con le parole di Scaffai (N. SCAFFAI, *Italo Calvino, testi, luoghi e persone oltre i tenaci stereotipi*, cit.) è importante, rileggendo Calvino, restituire «rilievo alla continuità e stabilità di temi, immagini, questioni conoscitive che fanno di Calvino un autore molto fedele ai propri motivi. Non il succedersi delle mode, infatti, ma le variazioni sui medesimi temi scandiscono i quattro decenni della sua attività».

<sup>10</sup> I. CALVINO, *Se una notte di inverno un viaggiatore* [1979], in ID., *Romanzi e racconti*, II vol. cit., p. 870. In merito resta interessante la lettera a Lucio Lombardo Radice, in cui Calvino scrive: «La tua osservazione che gli "inizi" sono, invece, delle narrazioni compiute mi pare giusta. [...] io sono stato sempre più uno scrittore di racconti che un romanziere, e mi viene naturale *chiudere* – formalmente e concettualmente – anche una storia che resti *aperta*»: I. CALVINO a L. Lombardo Radice, Parigi, 13 novembre 1979, in ID.,

merito affermando che «L'inizio è il luogo letterario per eccellenza perché il mondo di fuori per definizione è continuo, non ha limiti visibili»<sup>11</sup>. Eppure i finali calviniani, venendo a chiudere un'interrogazione che spesso genera dubbi più che offrire risposte definitive, risultano, fin dai suoi esordi, interessanti proprio perché tendono a presentarsi come nuovi inizi, aperture di nuovi orizzonti, rendendo visibili i limiti di un mondo: «E continuano a camminare, l'omone e il bambino, nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi per mano» (*Il sentiero dei nidi di ragno*). Nella *Prefazione* del giugno del 1964 al suo primo romanzo aveva inoltre scritto: «Non era facile ottimismo [...] era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero».

La stessa costruzione delle sue numerose utopie fantastiche spesso indica che l'invenzione può trarre alimento da sé stessa, nel senso che è dal gioco dello straniamento proprio del fatto letterario<sup>12</sup> che nasce la possibilità di un mondo altro, che per il lettore si configura come opportunità di un nuovo sguardo sul mondo: un nuovo inizio da zero, per l'appunto. Uno scrittore utopistico<sup>13</sup>, dunque, come è stato sottolineato, considerando anche il suo interesse per l'opera di Charles Fourier<sup>14</sup>.

In questo particolare senso, si potrebbe anche azzardare una definizione della sua scrittura come apocalittica<sup>15</sup>: nel senso del disvelamento, attraverso la scrittura, di un senso critico profondo del mondo, di un'alternativa eticamente differente al sopravvivere amorale. Calvino tende, scrivendo, a riconoscere e riattivare la

*Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2023, pp. 922-23.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Appendice* a ID., *Lezioni americane*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, p. 735.

<sup>12</sup> Il riferimento è chiaramente alla teoria di V. B. ŠKLOVSKII, *L'arte come procedimento*, in ID., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, in cui si definisce lo straniamento come «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione», ivi, p. 83, già anticipata nell'antologia a cura di T. Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>13</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua, saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990; una sintesi aggiornata sul tema si può ritrovare in M. MAIOLANI, *Utopia*, in *Calvino A/Z*, op. cit., pp. 192-94.

<sup>14</sup> I. CALVINO, *Introduzione*, in C. FOURIER, *Teoria dei Quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso* [1971], poi in ID., *Una pietra sopra*, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I cit., pp. 279-306.

<sup>15</sup> Non certo nel senso di catastrofismo cosmico in cui Calvino stesso intende l'aggettivo "apocalittico" quando lo utilizza al riguardo dell'opera *Paura della libertà* di Carlo Levi, in I. CALVINO, *La compresenza dei tempi*, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I cit., pp. 1122: «Levi lo scrisse in un'epoca tragica della storia d'Europa, nel 1939 e '40 [...] Mai come allora, su questo nero scenario di apocalissi, l'ottimismo proverbiale di Carlo Levi ha tanto mordente e tanto significato». In questo senso si potrebbe piuttosto inventare per Calvino la definizione di anti-apocalittico. Il discorso sviluppato da Calvino sull'opera di Carlo Levi risulta molto interessante rispetto al tema qui trattato, suggerendo alcune delle categorie interpretative qui applicate alla scrittura di Calvino stesso.

potenzialità di reinventare il mondo, oltre coatte convenzioni o interpretazioni consumate, a: «raccogliersi nella fine: anelito di uscire dalla prigione delle convenzioni [...] – come il *Re in ascolto* – lasciando che il reticolo dei poteri esploda; che la nostra vita e quella dell’universo e dei cieli [...] si ripieghi, rotolo d’*Apocalisse*»<sup>16</sup>. Nella e con la scrittura è possibile ripensare il mondo fuori dalla storia stessa, ontologicamente rifondare da fuori la realtà, rivelarne significati profondi.

A partire dal suo significato etimologico di ‘rivelazione di cose nascoste’, la letteratura apocalittica si differenzia dal genere profetico per il suo volersi porre al termine della storia, indicando un giudizio finale; com’è noto, essa si basa su alcuni scritti in ebraico e aramaico, ma soprattutto sull’*Apocalisse* di Giovanni, scritta invece in greco, che costituisce il testo conclusivo del canone biblico del *Nuovo Testamento*, venendosi a configurare all’interno della cultura occidentale, nel corso del XX secolo, in una «costante antropologica che trova fondamento in una costruzione mitica di palingenesi del mondo e riscatta dalle insoddisfacenti condizioni di vita attuali. Il tema apocalittico si trasforma così in un modo della scrittura, facendo ricadere le sue caratteristiche nel campo più vasto delle strutture letterarie»<sup>17</sup>.

Il Novecento italiano prende le mosse proprio dalla palingenetica scrittura apocalittica della Prima guerra mondiale: le avanguardie rompono con la tradizione, la poesia si trova a dover dire l’impossibile nell’essenziale, a esprimere l’orrore e la modernità che deflagra, la fine di un’epoca che apre a un mondo nuovo a causa della guerra, grazie a o nonostante essa. Quella guerra che è stata identificata anche dagli storici come fine di un’epoca e inizio del nuovo *Secolo breve*.

---

<sup>16</sup> C. OSSOLA, *I cento anni di Italo Calvino, autore cosmico perché apocalittico*; cfr. l’URL: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/i-cento-anni-di-italo-calvino-autore-cosmico-carlo-ossola>.

<sup>17</sup> C. D’AGATA, *Quando il mondo brucia. Le apocalissi senza fine di Morselli, Volponi, Calvino, Eco*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti), a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, Adi editore, 2023, pp. 2-11: 2. D’Agata a sua volta in parte cita R. NISTICÒ, *Apocalisse*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, Utet, 2007, p. 125.

Calvino, che riparte da una narrazione straniata della Resistenza, della fine di un'altra guerra che chiudeva un'altra epoca, riscopre all'apocalittica il significato di rinnovamento: quello di trovare il coraggio di immaginare, costruire, dare forma a qualcosa di nuovo, di salvare qualcosa, lasciandosi indietro altro, di scegliere. In un certo qual modo tutta la narrativa di invenzione esce dalla storia per reinventare un proprio cronotopo, e infatti *Cominciare e finire*<sup>18</sup> avrebbe dovuto costituire l'argomento della prima delle calviniane *Lezioni americane*.

Per cogliere continuità e profondità di senso del mondo, il fantastico permette alla sua scrittura di «inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo»<sup>19</sup>. E dunque, fuori dalla continuità dello spazio e dal tempo vengono le proposte di significato più intenso e permanente, vengono scoperti insomma i noumeni sottostanti ai fenomeni, rivelate verità eterne della storia umana:

un'intenzione di separare il mio presente dalla soluzione corrosiva di tutti i presenti, tenerlo fuori, metterlo da parte. [...] la mia paura era quella di perdermici [...] Bisognava che cominciassi col fissare dei segni nella continuità immisurabile [...] la spirale senza fine non si riusciva a costruirla: [...] il tempo si rifiutava di durare, era una sostanza friabile [...] Così s'impastava della nostra sconfitta la sostanza del mondo. [...] A partire dalle nostre spirali interrotte avete messo insieme una spirale continua che chiamate storia<sup>20</sup>.

Calvino, che è forse più vicino alla concezione tipicamente greca della teoria dell'*apokatastasis*, chiaramente legata più a una concezione circolare, dell'eterno ritorno, che non a quella cristiana della fine dei tempi e della storia, propone però di guardare, attraverso l'invenzione letteraria, al mondo dal suo confine col testo, e viceversa, per comprenderlo meglio e meglio ricrearlo: un esercizio di discontinuità che acuisce la capacità critica e la consapevolezza morale. C'è, quindi, una dimensione di senso diffusa nelle sue proposte letterarie: in particolare nei suoi

---

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Appendice a Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], op. cit., p. 735.

<sup>19</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 670.

<sup>20</sup> I. CALVINO, *La conchiglia e il tempo*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II cit., pp. 1243-46.

racconti le più illuminanti rivelazioni avvengono in un cronotopo paradossale, fuori dal tempo e dallo spazio. E con Bachtin<sup>21</sup> sappiamo bene quale fondamentale valore contenga la scelta del cronotopo nell'invenzione letteraria: «ogni ingresso nella sfera dei significati avviene soltanto attraverso la porta dei cronotopi»<sup>22</sup>.

Questo avviene per esempio nel fiabesco e nel fantastico di molte sue opere, o grazie alla prospettiva che viene prescelta, di volta in volta infantile (*Il sentiero dei nidi di ragno*, *Le Cosmicomiche*) o ingenua (*Marcovaldo*). D'altro canto, l'applicazione antropologica novecentesca del modello apocalittico come fine di un determinato mondo, così come con successo concepita da Ernesto De Martino<sup>23</sup>, sembra bene sposarsi con la proposta narrativa calviniana. Quando nel 1984 scrive e pubblica il racconto *L'implosione*, Calvino riprende alcuni elementi di un suo articolo<sup>24</sup> del decennio precedente:

Nella nostra idea di mondo l'immagine dell'esplosione è stata fondamentale: come immagine di catastrofe ma anche di nascita, di genesi. Bisognerebbe riuscire a tracciarne la storia: [...] Non è escluso che cominci a imporsi ora al nostro inconscio l'immagine dell'implosione, come crollo all'interno, collasso centripeto [...] un'immagine che può essere anch'essa di catastrofe ma pure di nuova nascita o di permanenza.

Un esempio periferico rispetto alla sua produzione come le sue due *Interviste impossibili*<sup>25</sup> è in tale direzione particolarmente significativo: Calvino cerca, nella forma del dialogo di leopardiana memoria, un senso sovrastorico della storia a partire

---

<sup>21</sup> M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in ID., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.

<sup>22</sup> Ivi, p. 405.

<sup>23</sup> Il riferimento è chiaramente a E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977. Sugli apporti dell'antropologia demartiniana alla teoria letteraria cfr. R. NISTICÒ, *Apocalisse e presenza. L'apporto di Ernesto De Martino alla teoria antropologica della letteratura*, in «Filologia antica e moderna», 2001, XI, N. 20, a cura di C. Reale, pp. 155-88, in cui si ragiona sull'apocalisse culturale e la "reintegrazione letteraria" della crisi della presenza. Dell'attenzione a questo tema si occupa la voce *Antropologia* nel citato *Calvino A/Z*, pp. 289-96.

<sup>24</sup> I. CALVINO, *Osservatorio del signor Palomar. I buchi neri*, in «Corriere della sera», 7 settembre 1975.

<sup>25</sup> I. CALVINO, *Montezuma*, in ID., *Prima che tu dica «Pronto»*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 213-26, poi in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III, Milano, Mondadori, 1994, pp. 186-97 (da qui le citazioni testuali). Calvino intendeva pubblicare un volume, mai realizzato, di *Dialoghi storici*, in cui, accanto al testo sull'Uomo di Neanderthal e su Montezuma, sarebbe comparso il pezzo su *Henry Ford*; vedi C. MILANINI, *Note e notizie sui testi. Capitoli per «Dialoghi storici»*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 1220-22.

dal confronto con l'origine, nella persona dell'uomo di Neanderthal, e con la fine, nel dialogo con l'imperatore azteco Montezuma, simbolo della fine di una civiltà e con questa di un'intera epoca, quella pre-colombiana e pre-moderna. Ancora una volta due punti estremi, opposti e liminari della storia, di ogni storia o mondo. La stessa idea dell'intervista impossibile contiene in sé qualcosa di apocalittico: la storia vista da fuori, un'epoca giudicata dal futuro e, in un gioco di specchi, il presente criticato in modo inaspettatamente rivelatore, appunto, dal passato. La scelta di Montezuma è in tal senso piena di significato: le sue parole vengono da una catastrofe, non solo come morte individuale ma come passaggio epocale, storia passata, e acquisiscono perciò una valenza di giudizio ancor più definitivo. Il meccanismo dello straniamento è amplificato dal fatto che entrambi gli interlocutori, Calvino e Montezuma, sono rappresentanti dell'intera civiltà ed epoca a cui appartengono: il dialogo ha quindi una valenza esemplare. Si discute di fatto dell'apocalisse di un mondo, il mondo azteco e pre-colombiano, appunto, per meglio comprendere non solo la storia passata, ma anche la storia presente di un Occidente arrogante e narcisista che rischia di non vedere i propri difetti, i propri errori, i propri limiti.

Lemmi della fine affiorano tanto nelle parole dell'intervistatore, ossia l'uomo occidentale contemporaneo Calvino, quanto in quelle dell'intervistato Montezuma<sup>26</sup>. Accanto al dibattito sulla fine, si svolge il tema del linguaggio; tra parole e immagini la ricerca di segni che sappiano suggerire il senso degli eventi ed essere correttamente intesi, come anche nell'*Apocalisse* biblica; molte sono le immagini da interpretare per comprendere la rivelazione:

---

<sup>26</sup> Lemmi della fine sono ad esempio: svanito, ultimo, crollare, morte, la fine di un mondo, tramonto, marcisce, ritorno, sconvolgimento, compiersi, rovina, strage, massacrava, limitazioni, distrutta. Accanto a questi lemmi nel dialogo compaiono parole di memoria apocalittica, profetiche della fine: «M.: lo *sconvolgimento* da cui avrebbe preso inizio l'*era* del serpente piumato. Ma nello stesso tempo la *attendevo*, sentivo in me l'*impazienza* per il *compiersi* di quel *destino* [...] Nelle *figure*, nei *libri sacri*, nei bassorilievi, nei templi, nei mosaici di piume, ogni linea, ogni fregio, ogni striscia colorata può avere un senso. [...] Io: bene universale porta il *marchio* di una limitazione. Rispondi a chi si sente, come te vittima, e come te responsabile. M.: Anche tu parli come stessi *leggendo un libro già scritto*. Per noi allora di scritto non c'era che il libro dei nostri dei, le *profezie* che si potevano leggere in cento modi, tutto era da *decifrare*»: I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 186-93 (corsivi miei).

MONTEZUMA: Le corrispondenze tra i segni non sono mai certe, tutto va interpretato. La scrittura tramandata dai nostri sacerdoti non è semplice come la vostra, ma di figure.

IO: Volete dire quanto la vostra scrittura pittografica, quanto la realtà, si leggevano allo stesso modo. Entrambe dovevano essere decifrate<sup>27</sup>.

Un altro elemento, questo del visivo, che accomuna nel profondo la scrittura calviniana a quella apocalittica<sup>28</sup>.

Si arriva, nel dialogo tra questi due mondi che portano con sé appunto anche modi diversi di significare, l'uno con parole fatte di suoni e l'altro con immagini, pittogrammi, a un paradossale capovolgimento tra vincitori e sconfitti, e finanche tra fine e inizio:

MONTEZUMA: Quando li condussi a visitare le meraviglie della nostra capitale il loro stupore fu così grande [...] Il vero trionfo fu nostro quel giorno, sui rozzi conquistatori d'oltremare.

[...]

IO: Quand'è che avete cominciato a capire che era *la fine di un mondo* quella che stavate vivendo?

MONTEZUMA: La fine, il giorno rotola verso il tramonto, l'estate marcisce in un autunno fangoso. Così ogni giorno, ogni estate, non è detto che torneranno ogni volta, per questo l'uomo deve ingraziarsi gli dei, perché il sole e le stelle continuino a girare sui campi di granturco<sup>29</sup>.

Di nuovo un'idea ciclica del tempo, dell'eterno ripetersi di fini e inizi, si contrappone a quella lineare di sviluppo e fine. Eppure, la fine di quell'epoca e di quella civiltà sono state davvero: quale il senso della storia, dunque? Perché si trovi un senso è necessario un punto di incontro tra i due interlocutori, tra i due mondi, tra i loro valori e i loro segni: altrimenti tutto rischia di ribaltarsi nel suo contrario all'infinito, in una vertigine euristica e valoriale. Sono necessari un cronotopo e un linguaggio condivisi:

---

<sup>27</sup> I. CALVINO, *Montezuma*, op. cit., pp. 187-88.

<sup>28</sup> «Quello che vedi, scrivilo in un libro», *Apocalisse* 1:11, in *La Sacra Bibbia*, Versione nuova riveduta, Roma, Società Biblica Britannica e forestiera, 1995, p. 1176. Calvino in più occasioni ribadisce quanto sia fondante in lui questo aspetto per la creazione narrativa: «In primo luogo c'è l'immagine; il significato viene dopo [...] parto da un'immagine e la sviluppo fino alle estreme conseguenze»: I. CALVINO, *La distanza e la tensione* [1960] e *Mai soddisfatto delle definizioni* [1966], in ID., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 50 e 122. Uno dei concetti delle *Lezioni americane*, cit., è proprio la *Visibilità*. Per la critica in merito M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>29</sup> I. CALVINO, *Montezuma* cit., pp. 189 e 186.

MONTEZUMA: Per battersi con un nemico bisogna muoversi nel suo stesso spazio, esistere nel suo stesso tempo. In noi ci scrutavamo da dimensioni diverse senza sfiorarci.

Quando lo ricevetti per la prima volta, Cortez, violando le sacre regole mi abbracciò. I sacerdoti e i dignitari della mia corte si coprirono il viso per lo scandalo. Ma a me sembra che i nostri corpi non si siano toccati. Non perché la mia carica mi poneva al di là di ogni contatto estraneo, ma perché appartenevamo a due mondi che non si erano mai incontrati, né potevano incontrarsi<sup>30</sup>.

E poi:

MONTEZUMA: Vedi come ti contraddici uomo bianco? Ucciderli ... io volevo fare qualcosa di più importante ancora: pensarli. Se riuscivo a pensare gli spagnoli, a farli entrare nell'ordine dei miei pensieri, a essere sicuro della loro vera essenza, dei o demoni maligni non importa, o esseri come noi soggetti a poteri divini o demoniaci. Insomma, a farne da inconcepibili come erano, qualcosa su cui il pensiero potesse fermarsi e far presa. Allora, solo allora avrei potuto farmene degli alleati o dei nemici, riconoscerli come persecutori o come vittime<sup>31</sup>.

E dunque ecco che lo sguardo altro relativizza l'intera prospettiva sugli eventi:

MONTEZUMA: La vostra civiltà del moto perpetuo non sapeva ancora dove stava andando come oggi non sa più dove andare e noi, le civiltà della permanenza e dell'equilibrio, potevamo ancora inglobarla nella nostra armonia<sup>32</sup>.

Proprio grazie al paradosso dell'impossibilità del dialogo di questa intervista, però, si viene a creare, fuori dallo spazio e dal tempo, quel punto di contatto tra le due voci, le due civiltà, le due epoche: in un gioco di scambio giudiziale delle parti tra vincitori e vinti, passato e presente, storia e attualità, dal sapore alquanto apocalittico. La profezia azteca prevedeva che

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 191.

<sup>31</sup> Ivi, p. 195.

<sup>32</sup> Ivi, p. 196.

MONTEZUMA: Un giorno il dio assente avrebbe fatto ritorno al Messico e si sarebbe vendicato degli altri dei e dei popoli a loro fedeli. Io temevo la minaccia che gravava sul mio impero, lo sconvolgimento da cui avrebbe preso inizio l'era del serpente piumato. Ma nello stesso tempo la attendevo, sentivo in me l'impazienza per il compiersi di quel destino pur sapendo che avrebbe portato con sé la rovina dei templi, la strage degli Aztechi, la mia morte<sup>33</sup>.

La morte, la fine, è limite puramente umano; il destino porta sempre e solo nuovi inizi<sup>34</sup>:

IO: Ah volete dire che la fine del mondo è sempre lì sospesa? Che tra tutti gli avvenimenti straordinari di cui la vostra vita è stata testimone, il più straordinario era che tutto continuasse, non che tutto stesse crollando.  
MONTEZUMA: Voi vi appropriate delle cose, l'ordine che regge il vostro mondo è quello dell'appropriazione [...] Per noi invece l'ordine del mondo consisteva nel donare. Donare perché i doni degli dei continuino a colmarci, perché il sole continui a levarsi ogni mattino abbeverandosi del sangue che sgorga<sup>35</sup>.

Anche nell'*Apocalisse* giovannea compaiono riferimenti agli elementi naturali, al sole, alla luna insanguinata, per sottolineare la straordinarietà dei tempi della fine rispetto alla regolarità della norma, lo sconvolgimento radicale di ogni ordine e certezza, in cui convivono esplosione e implosione:

il sole diventò nero come un sacco di crine e la luna diventò tutta come sangue; le stelle del cielo caddero sulla terra come quando un fico scosso da un forte vento lascia cadere i suoi fichi immaturi. Il cielo si ritirò come una pergamena che si arrotola, e ogni montagna e ogni isola furono rimosse dal loro luogo<sup>36</sup>.

Come scritto da Calvino:

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 187.

<sup>34</sup> Di «crepuscoli degli dèi registrati o previsti in varie mitologie [...] saghe e poemi celebrano la fine dei tempi e l'inizio d'ere nuove, quando “i figli degli dèi uccisi troveranno nell'erba i pezzi tutti d'oro del gioco di scacchi che fu interrotto dalla catastrofe», Calvino parla il suo ultimo intervento su «La Repubblica» del 10 luglio 1985, *Il cielo sono io*, recensione del libro di G. DE SANTILLANA, *Fato antico e fato moderno*, Milano, Adelphi, 1985, poi in I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985* cit., pp. 2085-91, ora in ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., pp. 332-39.

<sup>35</sup> Ivi, p. 193.

<sup>36</sup> *Apocalisse* di Giovanni, capitolo 6: 12-14, in *La Sacra Bibbia* cit., p. 1180.

Lei crede che ogni storia debba avere un principio e una fine? Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: passate tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce. La continuità della vita, l'inevitabilità della morte<sup>37</sup>.

E, invece, con il personaggio di Montezuma Calvino crea una temporalità paradossale che apre al senso anti-binario del dubbio:

CALVINO: La storia ha un senso che non si può cambiare!

MONTEZUMA: Un senso che gli vuoi imporre tu, uomo bianco! Altrimenti il mondo si sfascia sotto i tuoi piedi. Anch'io avevo un mondo che mi reggeva, un mondo che non era il tuo. Anch'io volevo che il senso di tutto non si perdesse.

CALVINO: So perché ci tenevi. Perché se il senso del tuo mondo si perdeva, allora anche le montagne di teschi accatastate negli ossari dei templi non avrebbero avuto più senso e la pietra degli altari sarebbe diventata un banco da macellaio imbrattato di sangue umano innocente!

MONTEZUMA: Così oggi guardi le tue carneficine, uomo bianco?<sup>38</sup>

L'interrogazione chiude invitando a un ripensamento del significato complessivo della storia dell'umanità nonché della relatività delle interpretazioni che se ne possono dare, come anche dell'immoralità che spesso l'ha caratterizzata. E così la scrittura svela pienamente il suo valore apocalittico di denuncia e giudizio, continuando a resistere cercando «caso per caso [di] chieder[si] e decidere cos'è bene e cos'è male»<sup>39</sup>, a «riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»<sup>40</sup>.

*Ida De Michelis*

---

<sup>37</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II cit., p. 869.

<sup>38</sup> I. CALVINO, *Montezuma* cit., p. 197.

<sup>39</sup> I. CALVINO a L. Lombardo Radice, Parigi, 13 novembre 1979, in ID., *Lettere 1940-1985*, op. cit., pp. 922-23.

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II cit., p. 498.

## *Calvino osservatore attento dei cambiamenti ambientali nell'Italia del boom economico*

La fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, gli anni del cosiddetto "miracolo" o boom economico, hanno rappresentato per l'Italia un periodo di grandi cambiamenti e profonde trasformazioni sia da un punto di vista socio-economico, con la nascita di una nuova società dei consumi, sia da una prospettiva ambientale, ad esempio con lo sviluppo e l'espansione delle città metropolitane. È proprio in questa cornice di importanti mutamenti che coinvolgono l'intera penisola che Italo Calvino pubblica alcuni racconti lunghi, ironici ma molto realistici, in cui attraverso la descrizione di una realtà contemporanea emerge l'attenzione dell'autore verso la tematica dell'ambiente e dell'ecologia, da un punto di vista sia politico sia sociale e morale.

Una delle opere di Calvino che sicuramente descrive ed evidenzia le trasformazioni ambientali e il radicale mutamento del tessuto urbano derivati da quella pratica che si può definire "smania di costruzione" è *La speculazione edilizia*, racconto apparso per la prima volta nel settembre del 1957 sul numero 20 della rivista letteraria internazionale «Botteghe Oscure», ripubblicato l'anno successivo nel volume dei *Racconti* in una versione ridotta e pubblicata nuovamente integralmente come romanzo breve nel giugno del 1963 nella collana dei «Coralli» Einaudi.

In primo luogo, si deve sottolineare che nella *Speculazione edilizia* non è presente una denuncia decisa, puntuale ed evidente delle speculazioni sulla Riviera Ligure ma, come afferma Pierangeli in *Italo Calvino. Biografia per immagini*, «Quello che affiora è l'inettitudine del protagonista che si impaluda in una lotta impari con "gli altri" nella politica, negli affari, con le donne»<sup>1</sup>. Infatti, il

---

<sup>1</sup> P. BARBARO, F. PIERANGELI, *Italo Calvino. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudò, 1995, p. 117.

protagonista, Quinto Anfossi, decide di entrare in affari con Caisotti, un costruttore noto per essere un truffatore, e lascia il suo impegno da intellettuale per “fare l'affarista”, vale a dire per improvvisarsi impresario. Attraverso il personaggio di Quinto, Calvino rappresenta tutti gli intellettuali che in passato hanno agito con entusiasmo perché mossi dagli ideali del dopoguerra, ma che a partire dagli anni Cinquanta iniziano a entrare in crisi dopo essersi resi conto che sta lentamente svanendo la possibilità di costruire una società nuova, fondata su solide basi morali. L'inattuabilità di un cambiamento sociale da tempo atteso e ambito ha suscitato sentimenti di disincanto, delusione e impotenza negli intellettuali e in generale nelle persone. Come affermato dallo stesso Calvino, *La speculazione edilizia* è la storia di un fallimento «raccontata [...] per rendere il senso di un'epoca di bassa marea morale», un'epoca in cui l'unico modo per sfogare la propria opposizione ai tempi è «una rabbiosa mimesi dello spirito dei tempi stessi»<sup>2</sup>, ossia assumere i comportamenti criticati dell'epoca. In sostanza, il romanzo breve da una parte diventa simbolo dello sviluppo di una nuova società industriale attaccata a valori materiali, dall'altra è l'emblema della disillusione di una generazione cresciuta con gli ideali, i principi, i valori morali e l'entusiasmo del dopoguerra.

Tuttavia, non si può negare che dalla *Speculazione edilizia* emerga una descrizione del cambiamento repentino, disordinato e irreversibile avvenuto nel paesaggio urbano e rurale a seguito della crescita economica. Infatti, negli anni in cui Calvino scrive questo romanzo breve, si è verificata una rapida crescita delle città non supportata né da adeguate infrastrutture né da un piano regolatore urbanistico, con la conseguente drastica diffusione della speculazione edilizia, che ha comportato uno sviluppo disordinato e senza alcun tipo di controllo delle zone urbane. Inoltre, anche lo sviluppo del turismo di massa ha contribuito inesorabilmente all'eccessiva pratica edilizia, tanto che «migliaia di chilometri di costa furono rovinati per sempre da speculatori che si arricchirono nel soddisfare la domanda di alberghi e seconde

---

<sup>2</sup> I. CALVINO, *La speculazione edilizia*, Milano, Mondadori, 2023, p. VI.

case. Boschi, valli alpine, villaggi di pescatori, lagune e isole furono inquinati, distrutti o resi irriconoscibili»<sup>3</sup>.

La narrazione si apre con Quinto che è in viaggio per tornare in Riviera dove si trova la sua città natale, nel testo indicata solamente con tre asterischi (\*\*\*) . L'azione iniziale è caratterizzata dal tema del “vedere”, declinato attraverso il protagonista che afferra «pezzo per pezzo» il paesaggio dal treno in corsa. Lo scorrere di istantanee di ricordi che riecheggiano nella memoria viene interrotto da elementi che recano disturbo al protagonista, fermando quello che ormai era «soltanto una verifica di osservazioni, sempre le stesse»<sup>4</sup>. Durante il tragitto in treno, infatti, lo sguardo di Quinto salta continuamente dal libro che sta leggendo al paesaggio che scorre fuori dal finestrino, un paesaggio che è composto da «cose viste da sempre di cui soltanto ora, per esserne stato lontano, s'accorgeva»<sup>5</sup>. In realtà, la vista che si presenta di fuori non è quella di un paesaggio rimasto sostanzialmente immutato, in quanto, come si leggerà qualche riga successiva, «La febbre del cemento s'era impadronita della Riviera»<sup>6</sup>, togliendo a Quinto il piacere di ritrovare quanto aveva precedentemente lasciato e riprendere i contatti con esso. Ma è solo nella pagina successiva che i cambiamenti ambientali si fanno più evidenti e si palesa il fastidio provato dal protagonista nel vedere come il suo paese pian piano «se ne andava così sotto il cemento», anche se alla fine decide di far «ritorno alla sua città natale per intraprendervi una speculazione edilizia»<sup>7</sup>.

Proseguendo con la narrazione, si nota che lo sguardo del protagonista sull'ambiente che lo circonda non si limita più a essere rapido e generico come sul treno, ma al contrario la descrizione diventa più dettagliata e attenta ai particolari, quasi come se ci si trovasse di fronte a una fotografia che raffigura un paesaggio e allo stesso tempo contiene elementi di descrizione del contesto sociale e culturale.

---

<sup>3</sup> P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, p. 334.

<sup>4</sup> I. CALVINO, *La speculazione edilizia*, op. cit., p. 3.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 6.

L'azione si sposta sul terrazzo della casa: la vista dall'alto risulta essere più precisa e completa, il che permette a Quinto di prendere coscienza del fatto che le villette a due piani e la vegetazione tipica hanno lasciato il posto a palazzine di cemento. Se prima la città di Quinto era «circondata da giardini ombrosi d'eucalipti e magnolie»<sup>8</sup>, ora sono presenti scavatrici che ribaltano il terreno per creare spazio alle future palazzine. Se prima dalla villa della famiglia di Quinto si poteva ammirare la città nuova, il porto, «il mucchio di case muffite e lichenose della città vecchia», ma anche gli orti, l'oliveto e i «campi di garofani scintillanti»<sup>9</sup>, ora non c'è più nulla, se non un «sovrapporsi geometrico di parallelepipedi e poliedri, spigoli e lati di case, di qua e di là, tetti, finestre, muri ciechi per servitù contigue con solo i finestrini smerigliati dei gabinetti uno sopra l'altro»<sup>10</sup>.

Calvino riesce a intrecciare la narrazione e le trasformazioni ambientali: il procedere della narrazione corrisponde all'avanzamento dei lavori per la costruzione di una palazzina in una parte del giardino della villa degli Anfossi. Tutte le vicende del protagonista sono legate al suo intento, che alla fine si rivelerà fallimentare, di fare affari e arricchirsi grazie all'investimento di capitale nel settore dell'edilizia. Il terreno passa dall'essere un appezzamento «un tempo coltivato ad orto»<sup>11</sup> per il sostentamento della famiglia a diventare un giardino dove «alla madre piaceva sostare»<sup>12</sup>, fino a divenire un terreno messo all'aria dove «Il verde vegetale del soprassuolo spariva nei cumuli al rimbocco delle fosse sotto palate di terra soffice e zolle restie allo sfarsi»<sup>13</sup> per far posto a quello «squallido casone di cemento incompiuto»<sup>14</sup>, circondato da uno spiazzo fangoso. Il paesaggio diventa così protagonista della lotta tra la natura da salvare e conservare, rappresentata dal giardino curato con amore dalla madre di Quinto, e l'uomo, che per i propri interessi privati distrugge gli ambienti naturali. Ed è proprio attraverso la figura della madre

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 4.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ivi, p. 9.

<sup>12</sup> Ivi, p. 10.

<sup>13</sup> Ivi, p. 67.

<sup>14</sup> Ivi, p. 150.

che Calvino raffigura un rapporto sano e positivo tra uomo e natura; infatti la donna, nonostante il nervosismo generale e la distruzione del terreno per permettere la costruzione del palazzo, continua nella sua serenità a prendersi cura delle piante e dei fiori. Non è un caso, quindi, che *La speculazione edilizia* si chiuda con la madre all'esterno della casa circondata da aiuole, alberi e animaletti che popolano i giardini, e con i figli all'interno della casa nella penombra circondati da fasci di carte per calcolare in quanto tempo ammortizzeranno il capitale investito.

Diverso, ma per certi versi simile, è il cambiamento ambientale descritto da Calvino in *La nuvola di smog*. In una lettera al collega scrittore e funzionario editoriale Pietro Citati, datata 2 settembre 1958, l'autore fornisce la chiave di lettura dei *Racconti* scrivendo che «il tema generale è l'impossibilità dell'armonia naturale, con le cose e con gli uomini»<sup>15</sup>. Attraverso queste parole, Calvino evidenzia l'importanza delle dinamiche relazionali tra natura, società e storia. È proprio partendo da questi aspetti che Scaffai sostiene che *La nuvola di smog* rappresenti la crisi del rapporto con la natura e che Barenghi definisce l'opera come «un racconto ecologista *ante litteram*, in un'epoca in cui di inquinamento atmosferico si cominciava appena a parlare»<sup>16</sup>.

A differenza della *Speculazione edilizia*, *La nuvola di smog* non è ambientata nella Riviera Ligure, bensì in una città industriale, probabilmente la Torino del dopoguerra in cui lo stesso autore aveva vissuto, e la narrazione ruota attorno a una “miriade di granellini” impercettibili che si depositano in ogni luogo della città, ossia lo smog. Alla base del racconto, però, troviamo sempre Calvino che osserva attentamente la realtà a lui contemporanea e denuncia le contraddizioni del mondo industriale, di un mondo che sta evolvendo in negativo. Come evidenziato da Scaffai durante il primo incontro del ciclo *La memoria del mondo – Lezioni pisane per Italo Calvino* dal titolo *Calvino e l'ecologia*<sup>17</sup>, la contraddizione presentata in questo

---

<sup>15</sup> I. CALVINO, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Milano, Mondadori, 2022, p. 262.

<sup>16</sup> M. BARENGHI, *Postfazione* in I. CALVINO, *La nuvola di smog. La formica argentina*, Milano, Mondadori, 2023, p. 113 (originariamente in M. BARENGHI, *Calvino*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 47-50).

<sup>17</sup> N. SCAFFAI, *Calvino e l'ecologia*: cfr. l'URL <https://www.sns.it/it/evento/calvino-e-lecologia> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

racconto lungo è ambientale ma allo stesso tempo storica e sociale: infatti, verso la fine della narrazione il protagonista prende coscienza dell'importanza economica che ha lo smog, in quanto si rende conto che nel sistema industriale una città acquista maggiore rilevanza in base alla quantità di smog che essa produce. In sostanza, nella *Nuvola di smog* Calvino propone una riflessione storico-sociale attraverso la descrizione degli effetti che l'industrializzazione ha avuto sull'ambiente, dalla quale emerge che «l'unico esito possibile è sostanzialmente regressivo»<sup>18</sup>.

*La nuvola di smog* appare per la prima volta sul numero 34 della rivista «Nuovi Argomenti» di settembre-ottobre 1958 e successivamente nel volume dei *Racconti* stampato nello stesso anno. A partire dal 1965, sarà sempre pubblicato assieme a *La formica argentina*, in quanto considerato dallo stesso Calvino «un altro racconto lungo che le faccia da *pendant* sullo scenario della civiltà industriale»<sup>19</sup>. Infatti, in entrambi i racconti l'autore descrive la diffusione nella società di un male microscopico e impalpabile: da un lato le formiche e dall'altro lo smog. Si deve sottolineare che «racconto lungo» non è l'unica denominazione che Calvino utilizza per riferirsi a *La nuvola di smog*; in una lettera a Cesare Cases del 20 dicembre 1958, l'autore definisce l'opera «un racconto *critico*, che ruba il mestiere al critico, e non è del tutto poeticamente valido», chiarendo che nel racconto chiama «le cose col loro nome» e questo è «compito del critico»<sup>20</sup>. In aggiunta, nel risvolto di sovracoperta del volume dei «Coralli» Einaudi del 1965 scritto dallo stesso autore e di seguito inserito come *Presentazione* nell'edizione «Oscar» Mondadori del 2023, Calvino afferma che «*La nuvola di smog* è un racconto continuamente tentato di diventare qualcos'altro: saggio sociologico o diario intimo»<sup>21</sup>. In sostanza, *La nuvola di smog* viene considerato un racconto ibrido nel quale è presente sia una componente saggistica che inflessioni lirico-simboliche, ma anche riferimenti al vissuto dell'autore.

---

<sup>18</sup> N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, in *Natura Società Letteratura*. Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020.

<sup>19</sup> Lettera ad Elio Vittorini del 5 settembre 1958 in I. CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 557.

<sup>20</sup> Lettera a Cesare Cases del 20 dicembre 1958 in I. CALVINO, *Lettere*, op. cit., pp. 575-76.

<sup>21</sup> I. CALVINO, *La nuvola di smog. La formica argentina*, Milano, Mondadori, 2023, p. V.

Il racconto tratta la storia di un giornalista pubblicitista senza nome, che si trasferisce in una nuova città per iniziare a lavorare per una rivista ambientalista, «La Purificazione», organo di stampa dell'Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri Industriali (EPAUCI). Il compito del protagonista è quello di scrivere articoli riguardanti l'inquinamento che pervade le città industriali, incarico che lo renderà maggiormente consapevole della realtà che lo circonda, ossia quella di una città ricoperta da una sottile e impalpabile polvere nera che si deposita ovunque. Emblematico è il comportamento del protagonista che, appena arrivato nella stanza che ha preso in affitto, sente un irrefrenabile bisogno di lavarsi le mani perché si sente «fastidiosamente non pulito»<sup>22</sup>. Rivelatrice sarà una gita in collina e la sosta su un punto panoramico: osservando la città dall'alto, il protagonista si troverà di fronte alla vista di una nuvola che avvolge e ricopre l'intera città, una nuvola che rispetto alle altre «non era poi tanto diversa, se non per il colore incerto, [...] più sul marrone o sul bituminoso, [...] era insomma un'ombra di sporco che la insudiciava tutta»<sup>23</sup>. È con questa precisa immagine fissa nella mente che il protagonista scriverà un articolo, nel quale descrive come quel «deposito nero» si estendeva sia sulle «facciate delle case antiche» sia su quelle «delle case moderne», nonché sui «colletti bianchi delle camicie del personale impiegatizio, che non duravano puliti mezza giornata»<sup>24</sup>.

Ma c'è ancora un'ulteriore verità da scoprire, forse quella che maggiormente riesce a descrivere come lo smog in realtà sia la metafora di un male impalpabile che sta uccidendo il mondo. Nel momento in cui il protagonista si confronta con il presidente dell'Ente, l'ingegner Cordà, nell'ufficio presso una delle industrie di cui è rappresentante delegato, si renderà conto che il principale responsabile dell'inquinamento della città è proprio l'ingegner Cordà e che l'Ente «era una creatura dello smog, nata dal bisogno di dare a chi lavorava per lo smog la speranza d'una vita che non fosse solo di smog»<sup>25</sup>, quindi un'ipocrita mossa per «ripulirsi». È

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 4.

<sup>23</sup> Ivi, p. 40.

<sup>24</sup> Ivi, p. 45.

<sup>25</sup> Ivi, p. 49.

grazie a questa rivelazione che si riesce a comprendere il perché l'ingegner Cordà, leggendo la bozza del primo articolo scritto dal protagonista, avesse insistito tanto sul sottolineare che, rispetto alle altre città inquinate quanto la loro, lì si stava concretamente agendo per risolvere il problema dell'inquinamento.

Anche nel caso della *Nuvola di smog* si ritiene utile soffermarsi sulle ultime due scene narrate e sulle immagini che rispettivamente richiamano. Si tratta di situazioni e immagini complementari ma allo stesso tempo in contrasto: nella prima il protagonista sta discutendo con l'ingegner Cordà dell'ultimo numero della rivista in uscita; nella seconda il protagonista scopre l'esistenza di una località fuori città in cui abita una cooperativa di lavandai. Da un lato, troviamo la presa di coscienza di una minaccia ambientale ancora più pericolosa e insidiosa, quella delle radiazioni nucleari, che a confronto fa percepire la nuvola di smog come una «nuvoletta appena, un cirro»<sup>26</sup>; dall'altro, troviamo un paesaggio formato da larghi prati «attraversati da fili ad altezza d'uomo e a questi fili erano appesi ad asciugare uno dopo l'altro i panni di tutta la città»<sup>27</sup>. Da una parte, quindi, troviamo un'immagine negativa, la consapevolezza di una realtà peggiore di quella palesata finora, un futuro di «nubi mortifere» e «malattie terribili»<sup>28</sup>, ma anche la contezza dell'indifferenza totale dei cittadini e soprattutto di chi può veramente fare qualcosa per cambiare. Dall'altra troviamo un'immagine positiva, uno spiraglio di speranza verso un futuro senza sporcizia, non più grigio come lo smog ma bianco come le «file lunghissime di panni»<sup>29</sup>.

*La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog* sono sicuramente racconti dai quali emerge la sensibilità sociale e ambientale di Italo Calvino, il quale riesce a restituire ai lettori uno spaccato della realtà italiana della fine degli anni Cinquanta e allo stesso tempo a registrare quelli che Milanini definisce «i segni premonitori d'un mutamento di vasta portata»<sup>30</sup>. Secondo lo studioso, Calvino è riuscito a intervenire

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 65.

<sup>27</sup> Ivi, p. 70.

<sup>28</sup> Ivi, p. 65.

<sup>29</sup> Ivi, p. 70.

<sup>30</sup> C. MILANINI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti. Volume primo*, a cura di M. Barenghi e B.

in modo tempestivo ponendo l'attenzione «sul degrado ecologico, sui meccanismi solo in apparenza incoerenti che lo determinano, sui giochi di copertura dei nuovi apprendisti stregoni, sulle complicità di chi dovrebbe esercitare la funzione d'oppositore», e allo stesso tempo impegnandosi a «smascherare gli autoinganni e le pseudogiustificazioni ideali di un'umanità» che non ha più un'«autentica tensione morale»<sup>31</sup>. In *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Bonura sostiene che il fulcro di questi «racconti-dibattiti» risiede nella «rappresentazione lucida e insieme disperata della condizione dell'uomo nella società capitalistica, basata sul profitto, costi quel che costi in vite umane»<sup>32</sup>. I due protagonisti, quindi, diventano portavoce dell'uomo oppresso dal potere, dell'uomo che ha volontà di cambiare le cose ma è rassegnato a sopravvivere in un mondo “grigio”, sporco, al buio, a causa di costruzioni che coprono il sole.

Dal punto di vista narrativo, grazie a uno sguardo fisso e attento sulla realtà, Calvino racconta storie di per sé marginali, mette in scena personaggi di dubbia moralità, come il costruttore per *La speculazione edilizia* e il sindacalista per *La nuvola di smog*, e racchiude tutta l'azione in confini temporali ristretti. La peculiarità di questi racconti risiede soprattutto nella capacità dell'autore di presentare i punti a favore e quelli contro di una situazione circoscritta e delineata anche attraverso prospettive diverse, quelle dei soggetti interessati, riuscendo altresì a dare rilievo alle «proporzioni in cui cose diverse possono coesistere e integrarsi nell'animo dei singoli»<sup>33</sup>. La maestria di Calvino risiede nel fatto che la narrazione si svolge attraverso quello che molti critici definiscono un «doppio criterio costruttivo»<sup>34</sup>: di fatto, sia *La speculazione edilizia* sia *La nuvola di smog* presentano due livelli di narrazione, uno superficiale e uno profondo, sui quali si poggia una struttura che lo stesso Calvino ha definito “a raggiera”, vale a dire composta da un problema centrale

---

Falchetto, Milano, Mondadori, 2005, p. LVI.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> G. BONURA, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milano, Mursia Editore, 1972, pp. 68-69.

<sup>33</sup> C. MILANINI, *Italo Calvino. La trilogia del realismo speculativo*, in «Belfagor», vol. 44, n. 3, 31 maggio 1989, pp. 241-62: 246.

<sup>34</sup> C. MILANINI, *Introduzione a I. CALVINO, Romanzi e racconti*, op. cit., p. LVII.

e da una casistica di possibili reazioni. Il livello superficiale riguarda la narrazione delle vicende del protagonista che interagisce con personaggi minori o con situazioni e avvenimenti da interpretare: come ad esempio Quinto che dialoga con l'avvocato, con l'ingegnere, con un vecchio amico di partito e con gli amici intellettuali o le interazioni nella trattoria della *Nuvola di smog*. Il livello profondo, invece, riguarda il diverso comportamento e atteggiamento con cui gli individui reagiscono a uno stesso evento o situazione.

In sostanza, attraverso la stesura di racconti dal forte significato simbolico, Calvino è riuscito a proporre a lettori e critici un'attenta analisi della realtà a lui contemporanea e un'indagine prettamente incentrata sui problemi e sulle sfide posti dalle nuove prospettive urbane e industriali, sviluppatasi proprio in quegli anni, nonché una descrizione dettagliata delle trasformazioni ambientali avvenute in tutta la penisola a partire dagli anni Cinquanta. In particolare, ciò che emerge dalla visione amara offerta dall'autore è un profondo sentimento di disillusione e di delusione da parte degli intellettuali di fronte a quanto decantato e promesso negli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda guerra mondiale e, soprattutto, di fronte al progresso sperato negli anni del boom economico.

Da una prima analisi sembrerebbe quasi che Calvino volesse mostrare e ricercare i risvolti negativi della nuova società che si stava instaurando, come ad esempio la diffusione dell'avidità o la perdita di quei valori ritenuti fondamentali per la società quali la libertà, la bellezza e l'autenticità. Nella *Speculazione edilizia* l'autore riesce a rappresentare quanto appena descritto attraverso l'espressione più rappresentativa dell'Italia degli anni Cinquanta, ossia il cambiamento nell'assetto urbano e paesaggistico (in questo caso della Riviera Ligure) dovuto alla costruzione di edifici residenziali per la classe borghese delle città industriali. Nella *Nuvola di smog*, invece, l'intento di Calvino è quello di condurre il lettore a una riflessione circa l'evoluzione che stava avvenendo nella società: infatti, attraverso una serie di immagini evocative, l'autore ha cercato di denunciare le conseguenze negative di una situazione ambientale e sociale in evoluzione, di cui non si è ancora pienamente

consapevoli perché incapaci di vederne i segni e i simboli. Calvino distingue due azioni che uno scrittore può intraprendere: “allontanare, schematizzare e allegorizzare” la realtà nel caso in cui volesse vedere un significato in essa; «approdare [...] allo sgomento del nulla, alla vanità del tutto» nel caso in cui, invece, volesse minuziosamente descrivere la vita. L’interesse maggiore di Calvino, però, è nel «modo di considerare la natura, che è molto più importante di tutti i capitalismi e altri transeunti epifenomeni; ma la natura ai nostri occhi si presenta come specchio della storia, in essa troviamo la stessa realtà come specchio della storia, in essa troviamo la stessa realtà crudele mostruosa che è del tempo in cui viviamo»<sup>35</sup>.

In conclusione, negli anni del cosiddetto boom economico in Italia si sono verificati sostanziali cambiamenti nell’assetto urbano, paesaggistico e sociale, in maggioranza frutto di una smania di costruzione e di profitto. Calvino, da osservatore attento della realtà che lo circondava, è riuscito a descrivere le trasformazioni e i mutamenti avvenuti in quel periodo senza però mai porre completamente l’attenzione sul tema della distruzione di certi ambienti naturali. In sostanza, l’autore ha mostrato la «reazione dell’intellettuale alla negatività della realtà»<sup>36</sup> in due racconti in cui l’ambiente non è marginale, bensì personaggio e protagonista della storia, «una storia di inassimilabilità sociale e d’impossibile ritorno al paesaggio natale»<sup>37</sup>.

*Samuela Di Schiavi*

---

<sup>35</sup> Lettera a Cesare Cases del 20 dicembre 1958 in I. CALVINO, *Lettere*, op. cit., pp. 575-76.

<sup>36</sup> Intervista di Italo Calvino a Maria Corti in I. CALVINO, *Lettere*, op. cit., p. 907 (originariamente in «Autografo», 6, ottobre 1985, p. 49).

<sup>37</sup> Lettera ad Alberto Asor Rosa del 21 maggio 1958 in I. CALVINO, *Lettere*, op. cit., p. 548.

**«Anch'io, che passo per suo discepolo, come merito questo titolo?»**

***Per Calvino e Pavese***

Tra le carte calviniane si conserva un elenco autografo di «libri da scrivere»<sup>1</sup>. La lista contiene anche la voce cassata «Scritti su Pavese», che testimonierebbe la volontà di Calvino di dedicare un volume a Cesare Pavese, probabilmente raccogliendo gli scritti già pubblicati. L'ipotesi è confermata dal fatto che nell'abitazione romana di Calvino è conservata una cartelletta che contiene materiali di Pavese e su Pavese, tra cui anche un abbozzo manoscritto di indice. L'elenco, descritto da Mario Barenghi<sup>2</sup>, contiene quindici titoli, ciascuno preceduto dall'anno di composizione e seguito dal numero di pagine (e non esaurisce, naturalmente, gli scritti di Calvino su Pavese).

Tra i due scrittori corre un incrocio tra biografie personali e artistiche che dura ben oltre gli anni della collaborazione editoriale (1947-1950)<sup>3</sup>. Pavese, del resto, era stato il primo a leggere ogni pagina scritta da Calvino, il primo a dargli un “mestiere” a Torino presso la casa editrice Einaudi; era stato responsabile della sua formazione come scrittore<sup>4</sup>, fondamentale «esempio di lavoro» per la sua capacità di coniugare cultura letteraria e sensibilità di poeta con «lavoro produttivo», «organizzazione e commercio d'idee», addirittura con «tutte le tecniche in cui consiste una civiltà culturale moderna»<sup>5</sup>.

Dopo la morte di Pavese, Calvino torna a più riprese a frequentarne l'opera, scrivendone, e soprattutto in qualità di editore-curatore, pubblicandone anche gli inediti in prosa e in versi. Riordina le opere pavesiane e interviene sulla loro

---

<sup>1</sup> C. MILANINI, *Introduzione*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1994, pp. XIII-XIV.

<sup>2</sup> M. BARENGHI, *Introduzione*, in I. CALVINO, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. LIV-LV.

<sup>3</sup> G. BERTONE, *Italo Calvino e Cesare Pavese*, in ID., *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 87-118: 87. Si veda il saggio anche per quanto concerne l'influenza di Pavese sulla scrittura calviniana.

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Questionario 1956*, in ID., *Saggi*, op. cit., pp. 2709-16: 2710.

<sup>5</sup> I. CALVINO, *Forestiero a Torino*, in «L'approdo letterario», II, 1, gennaio-marzo 1953, pp. 53-54.

organizzazione interna, seguendo criteri propri, preferendo non l'ordine dei testi che rispecchiava l'ultima volontà dell'autore, ma l'ordine cronologico, e inserendo gli inediti fra i testi editi. Il suo obiettivo è riordinare l'archivio pavesiano e presentare al lettore l'attività di scrittura nel suo svolgersi. Proceede secondo questo metodo con le *Poesie edite e inedite* (1962)<sup>6</sup>, giustificando le sue scelte editoriali nelle note introduttive: il volume non ha la pretesa di essere un'edizione critica, ma un «primo strumento»<sup>7</sup> per chi vuole avvicinarsi alla poesia di Pavese seguendola «nel suo svolgimento»<sup>8</sup>. Nell'edizione dei *Racconti*<sup>9</sup> Calvino segue lo stesso criterio cronologico, smembrando *Feria d'agosto*; esclude dai *Racconti* le prose che non hanno carattere esplicitamente narrativo, che erano state collocate nel volume *Letteratura americana e altri saggi* (1951)<sup>10</sup>: *Del mito, del simbolo e d'altro, Stato di grazia, L'adolescenza e Mal di mestiere*.

Per Calvino, Pavese è «il più importante, complesso, denso scrittore italiano»<sup>11</sup> del suo tempo. Ha il merito di essere stato promotore della letteratura americana in Italia con Vittorini, di essere tra gli artisti che si sono sforzati di definire l'uomo della sua epoca<sup>12</sup>. Durante la visita di Calvino negli Stati Uniti, in diverse occasioni gli è richiesto di parlare della letteratura italiana contemporanea; nasce così l'intervento *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*<sup>13</sup>. Calvino nota che di volta in volta, nel tentativo di inquadrare e definire la produzione letteraria italiana del suo tempo, sente la necessità di «impostare un nuovo discorso, di formulare una definizione diversa»<sup>14</sup>; avverte alcune difficoltà nell'individuare una vera e propria scuola letteraria. Uno dei

<sup>6</sup> C. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1962.

<sup>7</sup> Ivi, p. 211.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> C. PAVESE, *Racconti*, Torino, Einaudi, 1960.

<sup>10</sup> C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1951.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Questionario 1956*, art. cit., p. 2710.

<sup>12</sup> «Ma la storia della letteratura *engagée* non si conta seguendo la sua registrazione di avvenimenti o problemi, bensì il suo lavoro nella definizione dell'uomo della nostra epoca (Malraux, Hemingway, Picasso, Sartre, Camus, Vittorini, Pavese)»: I. CALVINO, *Questioni sul realismo*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 1515-20: 1517.

<sup>13</sup> Prima lettura il 16 dicembre 1959 alla Columbia University di New York, quindi in altre università statunitensi; pubblicato prima in inglese (in «Italian Quarterly» di Los Angeles, IV, 13-14, 1960) quindi nello stesso anno in italiano (in «Annuario commemorativo del Liceo-Ginnasio "G. D. Cassini" nel primo centenario della fondazione», 1960).

<sup>14</sup> I. CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 61-75: 61.

pochi movimenti italiani riconosciuto dal pubblico internazionale, scrive Calvino, è il Neorealismo, nell'ambito del quale egli ha esordito come narratore. È «improprio»<sup>15</sup> parlare di Neorealismo per Pavese e Vittorini; Pavese accettò solo negli ultimi anni quella definizione, mentre Vittorini la utilizzava sempre in senso negativo. Non si può parlare di scuola, ma di un'epoca, di un clima che aveva influenzato gli scrittori del tempo e che aveva come punto di partenza l'interesse per la letteratura americana<sup>16</sup>. L'America era diventata «una gigantesca allegoria dei problemi nostri»<sup>17</sup>, e la letteratura americana consentiva di riaccostarsi alla tradizione (e anche di rileggere Giovanni Verga) con «occhi diversi»<sup>18</sup>. Nella produzione pavesiana, l'America aveva permesso di creare «miti nuovi della vita moderna»<sup>19</sup> come la pesca delle balene, i campi di granoturco o le città industriali. Il clima del Neorealismo, alimentato dalla Resistenza, si era interrotto con la morte di Pavese e il silenzio creativo di Vittorini, che non aveva più scritto opere narrative<sup>20</sup>. Il langarolo è dunque inquadrato come scrittore di importanza cruciale nella letteratura italiana del dopoguerra.

Nell'avvicinarsi (o riavvicinarsi) alle opere pavesiane, l'impegno politico-sociale è per Calvino una chiave di lettura sempre indispensabile, com'è evidente già nel primo saggio dedicato allo scrittore, *Pavese in tre libri*, uscito su «Agorà» nell'agosto 1946. Per Calvino, Pavese opera una scelta opposta rispetto a chi preferisce «motivi ermetici, metafisici e introspettivi»<sup>21</sup>: mentre questi ultimi corrispondono a una posizione di astensionismo politico, Pavese sceglie di prendere posizione, sceglie l'antifascismo; da qui la preferenza per «motivi realistici e lirico-narrativi»<sup>22</sup> di matrice nord-americana. In *Pavese in tre libri*, Calvino si sofferma su *Lavorare stanca*, *Paesi tuoi* e *Feria d'agosto* – dedicando maggiore attenzione, tra le

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 62.

<sup>16</sup> Ivi, p. 63.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, p. 66.

<sup>21</sup> I. CALVINO, *Pavese in tre libri*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 1199-1208: 1199.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

tre opere, alla prima. La lettura proposta da Calvino pone l'accento sulla capacità di Pavese di dare voce a figure come contadini, vagabondi, operai e prostitute, ai loro bisogni più elementari; il poeta, scoprendo cosa lo accomuna a queste figure, scopre anche sé stesso<sup>23</sup>. I protagonisti pavesiani sono lavoratori e fannulloni, con i lavoratori che hanno sempre «un fondo di fannullonaggine addosso»<sup>24</sup>; sentono maggiormente l'insoddisfazione morale sottesa alla necessità di lavorare, più dell'insoddisfazione economica. I due poli della poesia pavesiana sono quindi l'ozio e il lavoro. Altri due poli della raccolta poetica, ma anche di *Paesi tuoi* e *Feria d'agosto*, sono naturalmente città e campagna, due “semi-mondi” che non riescono a essere pienamente complementari e lasciano quindi l'uomo sempre insoddisfatto. Il «denominatore comune tra città e campagna»<sup>25</sup> risiederebbe invece nei personaggi femminili e nel loro bisogno sessuale, contrapposto alla solitudine delle figure virili; solitudine che non ha, però, una valenza esclusivamente negativa, ma che può essere anche «soddisfatta di bisogni appagati e fatiche compiute»<sup>26</sup>.

Anche il tema dell'infanzia è fondamentale; attraversa trasversalmente *Lavorare stanca* e *Feria d'agosto* e ne costituisce lo “scheletro segreto”. Calvino individua inoltre nel gruppo di liriche «Legna verde» l'elemento della denuncia sociale, e nelle liriche del confino il momento in cui la virata verso “il dato individuale” rappresenta un'assunzione di responsabilità e non una scelta egoistica. I componimenti più riusciti, che rappresentano la vera essenza del Pavese poeta, sono per Calvino *Paesaggio II*, *Gente che c'è stata*, *Paesaggio III*, *Tempo passato*, *Legna verde*, *Paesaggio V*, *Semplicità*, *Lo steddazzu*, poesie in cui «i colori delle sue vigne si confondono coi colori dei suoi vagabondi»<sup>27</sup>. Esprime un giudizio di valore leggermente negativo per quanto riguarda *I mari del Sud* e i componimenti

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 1200.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 1201.

<sup>26</sup> Ivi, p. 1202.

<sup>27</sup> Ivi, p. 1204.

immediatamente successivi, perché in questi l'autore cadrebbe nella tentazione di un «facile gozzanismo»<sup>28</sup>.

Quasi vent'anni dopo, nel saggio *Le poesie politiche di Cesare Pavese*<sup>29</sup> Calvino si concentra sul Pavese politico, partendo dalle stesure scartate di alcuni componimenti di *Lavorare stanca* scritti tra il 1932 e il 1934, incentrati sulle lotte degli operai torinesi, vittime della repressione fascista, e sulla vita clandestina e carceraria degli antifascisti (e nota per primo, tra l'altro, che il personaggio dei versi di *Fumatori di carta* è Nuto della *Luna e i falò*). Calvino in quest'occasione parla di distacco e di estraneità di Pavese rispetto alla politica, atteggiamento che muterebbe solo dopo la Liberazione.

Per quanto riguarda *Paesi tuoi*, in *Pavese in tre libri* Calvino pone l'accento sulla ricerca linguistica. Rispetto alle poesie, il romanzo rappresenta un importante punto di approdo. Pavese, prendendo le mosse da «un verso scavato nel grosso della lingua parlata»<sup>30</sup>, si serve del gergo urbano, «da barabba torinese»<sup>31</sup>, per accompagnare il «torbido dramma campagnolo»<sup>32</sup>. Nel romanzo si scontrano il mondo urbano del protagonista, interessato solo alle donne e al tabacco, e il mondo contadino, più vicino alle bestie che all'uomo. È uno scontro che non ha soluzione, a differenza che nella letteratura nordamericana; il mondo urbano e il mondo contadino sono dominati rispettivamente dalla disonestà e dall'ignoranza.

*Feria d'agosto* vede invece l'irrompere dell'io che era stato volutamente abolito in *Paesi tuoi* e in *Lavorare stanca* (dove era presente talvolta sotto forma di "io fanciullo", di memoria dell'infanzia, proprio come avviene nella raccolta di prose). Nei racconti il passato dell'infanzia si manifesta non attraverso il ricordo, ma sotto forma di illuminazioni. Si tratta di una ricerca proustiana «delle sensazioni come le provammo allora»<sup>33</sup>, e di una ricerca nel presente di ciò che accompagna

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 1203.

<sup>29</sup> Uscito prima nella *Miscellanea per le nozze di Enrico Castelnuovo e Delia Frigessi* (Torino 1962), viene poi pubblicato su «Rinascita» del 29 maggio 1965.

<sup>30</sup> I. CALVINO, *Pavese in tre libri*, art. cit., p. 1204.

<sup>31</sup> Ivi, p. 1205.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi, p. 1207.

l'uomo adulto fin dall'infanzia; «la prima ricerca di chi fummo, la seconda ricerca di chi siamo»<sup>34</sup>. Per concludere, Calvino evidenzia come *Feria d'agosto* non rappresenti affatto un punto di arrivo per Pavese, che non può fermarsi ai risultati raggiunti, ma – come gli altri scrittori della sua generazione letteraria – dovrà proseguire nella sua indagine, nell'«approfondire una tematica che pare non debba esaurirsi mai»<sup>35</sup>.

Nella recensione dedicata al *Compagno*, uscita su «L'Unità» del 20 luglio 1947, Calvino si sofferma sulla genesi dell'opera, sottolineando come i romanzi di Pavese gli crescano «addosso come funghi»<sup>36</sup> senza sollecitarli o forzarli; portano a frutto tutto ciò che di volta in volta l'autore ha imparato dalla vita nell'intervallo tra un libro e l'altro. Nell'attesa di un libro che fosse un proseguimento della linea inaugurata con *Paesi tuoi*, Pavese aveva letto libri di etnologia e scriveva qualcosa di completamente diverso: “dialoghetti mitologici”. Stava cioè preparando i *Dialoghi con Leucò*.

*Il compagno* nasce quasi inaspettatamente, «tutt'a un tratto»<sup>37</sup>, mentre Pavese stava lavorando ad altro, a una materia totalmente diversa. Secondo Calvino, nel *Compagno* Pavese ha scoperto due cose: Torino, intesa come città di autorimesse sulle vie di periferia, di biliardi e piole in collina; e i meccanici, «uomini in tuta», «guidatori d'autocarri», «aggiustatori di biciclette», i «veri uomini di natura d'oggi»<sup>38</sup> – una natura fatta di asfalto e ciminiera. Pavese rappresenta insomma un'umanità che lavora, servendosi del racconto della formazione di Pablo. Calvino si sofferma sempre sulla componente politica del romanzo: è meno presente rispetto al tema amoroso, ma non dipende da questo il valore del *Compagno*, il cui nodo cruciale risiede nella «necessità morale»<sup>39</sup> e nell'«attaccamento appassionato alla vita»<sup>40</sup>,

---

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Ivi, p. 1208.

<sup>36</sup> I. CALVINO, *Il compagno*, in ID., *Saggi*, op. cit., pp. 1209-12: 1209.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Ivi, p. 1210.

<sup>39</sup> Ivi, p. 1212.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

assieme al superamento del regionalismo, «richiamo all'unità in tempi in cui ce n'è bisogno»<sup>41</sup>.

Nella recensione a *Prima che il gallo canti*, uscita su «L'Unità» del 30 dicembre 1948, *Il compagno* è invece inquadrato non più come il proseguimento della via imboccata con *Paesi tuoi*, ma come naturale conseguenza del *Carcere*. Quest'ultimo romanzo esce solo nel '48, ma è in realtà il primo scritto da Pavese. L'evoluzione nel *Compagno* risiede nel percorso compiuto da Pablo: a differenza dello Stefano del *Carcere*, riesce a essere un “buon discepolo”. *Prima che il gallo canti* è per Calvino il libro di un autore anti-ermetico che appartiene però, inevitabilmente, alla generazione ermetica. Pavese è un uomo ermetico dal punto di vista biografico: come gli altri poeti ermetici, poteva «trovarsi in piena lotta antifascista e finire in prigione»<sup>42</sup> e adeguarsi nella scrittura a suggerimenti «delle stagioni e della memoria»<sup>43</sup>, aspetto che dimostra in maniera particolare nel *Carcere* e nella *Casa in collina*<sup>44</sup>. Quest'ultimo romanzo, per Calvino, non si limita ad avere un valore dal punto di vista letterario; ha anche valore documentale, di «testimonianza letteraria»<sup>45</sup> della guerra e della Resistenza, eventi annotati attraverso «i discorsi e gli umori della gente»<sup>46</sup>, servendosi quindi di un punto di vista corale e “dal basso”.

In quanto uomo ermetico Pavese si colloca, con *Prima che il gallo canti*, nel clima di un'«infinita possibilità di rinuncia»<sup>47</sup>. Questa chiave di lettura è presente anche nel saggio *La letteratura italiana sulla Resistenza* del luglio 1949<sup>48</sup>. *Prima che il gallo canti* è citata come ultima opera sulla Resistenza (il primo è *Uomini e no* di Vittorini); si configura per Calvino come una storia di “non-adesione”, di rifiuto, soprattutto nella *Casa in collina* (mentre *Il carcere* è la storia di «un confinato che

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> I. CALVINO, *Prima che il gallo canti*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 1213-16: 1214.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Ivi, p. 1216.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Ivi, p. 1213.

<sup>48</sup> Saggio pubblicato su «Il movimento di liberazione in Italia», I, 1/07/1949, pp. 40-46.

non vuol più lottare»<sup>49</sup>); ci sarebbe però non solo una consapevolezza, una “lucidità morale” nell’identificare l’atteggiamento di non adesione, ma anche una chiara condanna di questo aspetto, espressa dall’allusione biblica del titolo<sup>50</sup>. Nel saggio Calvino – attraverso precise riprese lessicali – torna infine sulla *Casa in collina* come “documento” che testimonia discorsi e umori della gente torinese del 1943-1944.

In un intervento successivo<sup>51</sup> il personaggio di Corrado della *Casa in collina* è accostato, come «uomo al margine», «d’opposizione passiva», «contemplativo»<sup>52</sup>, al Michele degli *Indifferenti* e al Silvestro di *Conversazione in Sicilia*.

Nel *Midollo del leone*<sup>53</sup>, trovandosi a riflettere sul «problema del personaggio nella nostra letteratura d’oggi»<sup>54</sup>, Calvino si sofferma sui personaggi pavesiani e sul loro posizionarsi al margine, sia nei versi sia nei romanzi: protagonista delle poesie «non è l’operaio o il barcaiolo o il bevitore, ma l’uomo che li sta guardando in tralice dal tavolo opposto dell’osteria, e vorrebbe esser come loro e non sa»<sup>55</sup>. I personaggi di Pavese sono «il confinato Stefano», «il professor Corrado di *Prima che il gallo canti*, l’uomo che sa di dover stare in margine a leggere la storia che gli altri vivono, con gli occhi metastorici del poeta intellettuale»<sup>56</sup>. Contestualmente, Calvino rileva che anche il Silvestro di *Conversazione in Sicilia* e l’Enne Due di *Uomini e no* si muovono al margine della tragedia storica.

In *Natura e storia nel romanzo*<sup>57</sup> accosta Pavese a Pasternak e in particolare Corrado, protagonista della *Casa in collina*, al dottor Živago. Entrambi gli scrittori sono mossi dalla pietà per il sangue versato durante la guerra; mentre, però, la pietà di Pasternak incarna la tradizione russa di un «rapporto mistico col prossimo»<sup>58</sup>, quella

---

<sup>49</sup> I. CALVINO, *La letteratura italiana sulla resistenza*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 1492-1500: 1497.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> I. CALVINO, *Mancata fortuna del romanzo italiano*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 1507-11.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 1510.

<sup>53</sup> Letto per la prima volta a Firenze il 17 febbraio 1955 per la sezione fiorentina del Pen Club, poi pubblicato su «Paragone» nel giugno 1955, infine incluso in *Una pietra sopra*.

<sup>54</sup> I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 9-27: 9.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Letto per la prima volta a Sanremo il 24 marzo 1958, l’intervento rimane inedito fino alla pubblicazione in *Una pietra sopra*.

<sup>58</sup> I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 28-51: 47.

di Pavese incarna la tradizione «d'umanesimo stoico»<sup>59</sup> tipicamente occidentale. In Pavese, inoltre, la natura e il paesaggio sono inestricabilmente legati al ricordo dell'infanzia e al mito. Anche Corrado, come il dottor Živago, vorrebbe sfuggire alle responsabilità che derivano dalla storia e cerca di vivere come se la guerra non lo riguardasse. Nella conclusione del romanzo, però, Corrado è chiamato a partecipare attivamente alla storia per «placare»<sup>60</sup> il sangue versato; il suo impegno civile risiede nel dare una ragione alla violenza del conflitto, nella «coscienza d'una riaffermata fraternità umana»<sup>61</sup>.

Nel saggio *Pasternak e la rivoluzione*, uscito pochi mesi dopo su «Passato e presente» (n. 3, maggio-giugno 1958), Calvino in una nota riprende pressoché integralmente le considerazioni di *Natura e storia nel romanzo* su Pavese e Pasternak, aggiungendo però una considerazione: «quando il libro uscì, nel '48, ci parve avesse toni quasi di rinuncia, invece oggi rileggendolo pensiamo che lì Pavese andò più avanti di tutti, nella strada di una coscienza morale impegnata nella storia, e proprio in un terreno che è stato quasi sempre dominio degli altri, di concezioni del mondo mistiche e trascendenti»<sup>62</sup>.

L'accento non è più posto sulla non-adesione e sul tradimento, che risiede nel non prendere posizione e nella mancata partecipazione alla Resistenza. Pavese non viene più collocato nel clima dell'infinita possibilità di rinuncia; è, al contrario, pienamente cosciente e impegnato nella storia e dunque nella lotta politico-sociale. È una posizione che Calvino dimostra di iniziare a maturare nella conclusione del *Midollo del leone*: qui mette a confronto Pavese con Thomas Mann e Picasso, ai quali i lettori continuano ad accostarsi per il «nucleo di umanità razionale»<sup>63</sup> che questi artisti conservano, perché «partirono in lotta contro i mostri, ora fronteggiandoli impassibili sul terreno nemico, ora travestendosi da mostri essi stessi, ora sfidandoli,

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 48.

<sup>60</sup> Ivi, p. 49.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> I. CALVINO, *Pasternak e la rivoluzione*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 1361-82: 1374.

<sup>63</sup> Cfr. I. CALVINO, *Il midollo del leone*, art. cit., p. 26.

ora soccombendo»<sup>64</sup>; per la loro capacità di resistere sono in grado di indicare «la trincea morale in cui difenderci»<sup>65</sup> e passare al contrattacco nel contesto di decadenza, irrazionalità, crudeltà «che leggiamo continuamente nella vita degli uomini e dei popoli»<sup>66</sup> e che caratterizzano il presente, il momento storico in cui Calvino scrive.

Un altro romanzo sul quale Calvino ritorna spesso nelle pagine dei saggi è *Tra donne sole*. Lo aveva già letto nel 1949, scrivendone proprio a Pavese il 27 luglio di quell'anno. Nella lettera definisce il romanzo «un viaggio di Gulliver, un viaggio tra le donne, o meglio tra strani esseri tra la donna e il cavallo»<sup>67</sup>, esseri «orribilmente schifosi come tutti i popoli incontrati da Gulliver»<sup>68</sup>. Calvino esprime inoltre un'idea che svilupperà nel *Midollo del leone*, e cioè che di fatto la «donna-cavallo pelosa, con la voce cavernosa e l'alito che sa di pipa»<sup>69</sup> non è altro che Pavese «con la parrucca e i seni finti»<sup>70</sup>. Il parere sul romanzo è complessivamente negativo. Calvino dichiara infatti esplicitamente di non aver gradito il libro: non lo convince, soprattutto, la rappresentazione dei borghesi, che risulta poco credibile, come il lesbismo. Apprezza invece «il vero messaggio del libro»<sup>71</sup>, incentrato sul lavoro e sui rapporti umani che nascono dal lavoro, e nota un parallelismo con *Paesi tuoi*, in particolare tra i personaggi di Talino e Momina<sup>72</sup>. Pavese il 29 luglio '49 gli risponde sinceramente: «non mi dispiace che *Tra donne sole* non ti piaccia»<sup>73</sup>; lo rimprovera di aver applicato «due schemi, come due occhiali»<sup>74</sup> al libro, ricavandone impressioni discordanti senza curarsi di ricomporle («Ma tu – scoiattolo della penna – calcifichi l'organismo

---

<sup>64</sup> *Ibidem.*

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>66</sup> *Ibidem.*

<sup>67</sup> I. CALVINO, Lettera a Cesare Pavese, San Remo, 27/07/1949, in C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, pp. 408-409: 408.

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 409.

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> *Ibidem.*

<sup>73</sup> C. PAVESE, Lettera a Italo Calvino, Torino, 29/07/1949: *ivi*, p. 408.

<sup>74</sup> *Ibidem.*

scomponendolo in fiaba e in *tranche de vie*. Vergogna»<sup>75</sup>). Gli è grato, però, per la scoperta del legame fra *Paesi tuoi* e *Tra donne sole*<sup>76</sup>.

Nel *Midollo del leone* Calvino rileva che «il personaggio più bello d'uno scrittore che non credeva nei personaggi»<sup>77</sup> è Clelia di *Tra donne sole*; per Calvino si tratta di un personaggio particolarmente riuscito, «donna autosufficiente, amara, esperta», che «si è fatta da sé»<sup>78</sup>. Ed è anche il personaggio più pavese, più autobiografico («Clelia *c'est moi!*»), come indica anche l'attaccamento al lavoro, «ancora di salvezza»<sup>79</sup> che Pavese divide con il suo personaggio. Per Calvino il fatto che lo scrittore abbia avuto la necessità di identificarsi con un personaggio femminile e non con un personaggio maschile è indicativo dello “scacco”, della mancata integrazione del poeta con la realtà, una prova della sconfitta della figura tradizionale dell'intellettuale<sup>80</sup>. Significa che il «personaggio dell'io-lirico-intellettuale»<sup>81</sup> non esiste più, ed è stato abolito a favore della rappresentazione del mondo degli «altri»<sup>82</sup>.

Calvino mostra particolare interesse nei confronti di Clelia anche nella lettera aperta a Michelangelo Antonioni, *Le amiche e Pavese*<sup>83</sup>. Si esprime nel complesso positivamente sul film tratto da *Tre donne sole*, ma lo preoccupa la resa del personaggio di Clelia, sulla quale avanza alcune riserve: “chiave di volta” del romanzo, è invece «il punto debole del film»<sup>84</sup> perché si è scelto di rappresentarla più giovane e meno disillusa e saggia. Nel libro, secondo Calvino, Clelia esita a lungo tra le possibilità di vita che le si propongono, scegliendo alla fine la via della realizzazione professionale: si tratta di un aspetto che invece nel film «resta confuso»<sup>85</sup>.

---

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> *Ibidem.*

<sup>77</sup> I. CALVINO, *Il midollo del leone*, art. cit., p. 14.

<sup>78</sup> *Ibidem.*

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> I. CALVINO, *Le amiche e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni)*, in «Notiziario Einaudi», IV, 11-12, novembre-dicembre 1955, p. 12.

<sup>84</sup> *Ibidem.*

<sup>85</sup> *Ibidem.*

Calvino torna ancora su *Tra donne sole* nel saggio *Pavese: essere e fare*<sup>86</sup>. Dieci anni dopo la morte dell'autore, tenta di definire il senso della sua «operazione poetica e morale»<sup>87</sup>; il compito che Pavese si prefisse fu quello di trovare uno stile, inteso però come «scelta d'un sistema di coordinate essenziali per esprimere il nostro rapporto col mondo»<sup>88</sup>. Pavese non è un poeta, ma un “giovane” che tenta di autodefinirsi approdando all'espressione di un'immagine di sé stesso che, in qualche modo, riesce a rappresentare una condizione universale che ha il «sapore tipico di quel tempo»<sup>89</sup>: una gioventù che da un lato «soffre il fatto d'esser giovane più di quanto non lo goda»<sup>90</sup>, dall'altro vive il «vagheggiamento di come si dovrebbe essere»<sup>91</sup>, dunque una tensione nell'acquisire nel proprio modo di essere una “durezza”. Il caso di Clelia di *Tra donne sole* in questo senso è esemplare: rappresenta per Calvino il vero «ideale pavesiano»<sup>92</sup> che possiede da una parte «tutta la triste saggezza di chi sa», dall'altra «la sicura autosufficienza di chi fa»<sup>93</sup>. Nelle opere narrative di Pavese bisogna «imparare [...] come si soffre, come ci si comporta di fronte alle ferite che si ricevono»<sup>94</sup>; del resto la letteratura, sottolinea Calvino, non può insegnare metodi pratici, non può fornire ricette su come affrontare la vita, ma solo “atteggiamenti”; il resto «è la vita che deve insegnarlo»<sup>95</sup>. Calvino evidenzia inoltre come spesso, pensando a Pavese, ci si focalizzi esclusivamente sul suo gesto estremo, ci si soffermi sul suo suicidio senza porre invece attenzione «alla battaglia vinta giorno per giorno sulla propria spinta autodistruttiva»<sup>96</sup> mediante l'operosità, il lavoro creativo e il lavoro editoriale. «La sua morale» non fu una corazza esterna

---

<sup>86</sup> Scritto in occasione della commemorazione di Pavese alla Casa della Cultura di Milano il 26 novembre 1960, esce su «L'Europa letteraria», I, n. 5-6, dicembre 1960.

<sup>87</sup> I. CALVINO, *Pavese: essere e fare*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 76-82: 76.

<sup>88</sup> Ivi, p. 77.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Ivi, p. 78.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

contro il dolore, ma un «ferreo guscio interno, per poter contenere il dolore come il fuoco d'una fornace»<sup>97</sup>.

Individua inoltre due vie della letteratura moderna, incarnate da Gide e Pavese: da un lato l'identificarsi con il tutto, il fluire vitale e cosmico; e dall'altra una scelta di attrito, di riduzione all'osso. Insiste anche in questo saggio sulla morte di Pavese come limite cronologico di una stagione della cultura mondiale; a dieci anni dalla morte sembra prevalere la via incarnata da Gide, ma per Calvino la presenza pavesiana tornerà a farsi sentire quando il passare del tempo darà la possibilità di staccarlo dalla contemporaneità per riproporlo ai lettori «in una nuova vicinanza»<sup>98</sup>. L'attenzione dei pavesisti, fra l'altro, si è fino a quel momento concentrata più sulle vicende biografiche che sulle opere; è su queste ultime, dice Calvino, che è necessario polarizzare di nuovo l'attenzione, «riportare il fuoco della nostra lente», perché «tutta la carica di Pavese gravitava sull'opera»<sup>99</sup>. In particolare, Calvino si riferisce ai romanzi, pur sottolineando come *Lavorare stanca* e i *Dialoghi con Leucò* siano due libri unici nella letteratura italiana e non vadano quindi posti in secondo piano. È nella narrazione, nell'invenzione di un suo genere di romanzo che Pavese ha concentrato i suoi sforzi creativi, e sono dunque i romanzi la carta d'identità dello scrittore.

Calvino individua nei nove romanzi pavesiani un ciclo narrativo<sup>100</sup>, il «più denso e drammatico e omogeneo dell'Italia d'oggi»<sup>101</sup>, una «Commedia Umana»<sup>102</sup>. Ad avere un valore maggiore sono *La casa in collina*, *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole*, tre esempi di romanzo ideologico in cui Pavese riesce a raggiungere una forma d'espressione totale, elemento che però manca ai romanzi precedenti, “gradini di approccio” a questa forma, e che in qualche modo manca anche nella *Luna e i falò*,

<sup>97</sup> Ivi, p. 79.

<sup>98</sup> Ivi, p. 81.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> È lo stesso Pavese a parlare di un «ciclo storico» del suo tempo che include i romanzi *Il carcere*, *Il compagno*, *La casa in collina* e *La luna e i falò*: cfr. C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 2014, p. 375.

<sup>101</sup> I. CALVINO, *Pavese: essere e fare*, art. cit., p. 81.

<sup>102</sup> Ivi, p. 82.

nel quale «condensazione di lirismo, verità oggettiva e groppo di significati culturali»<sup>103</sup> non si sono attuati appieno.

In *Pavese e i sacrifici umani*<sup>104</sup> Calvino rileva che *La luna e i falò* è il romanzo più autobiografico di Pavese. Evidenzia come la ricerca di Anguilla segua tre direttrici: memoria, storia ed etnologia<sup>105</sup>, con gli ultimi due piani nei quali il protagonista si inoltra con Nuto a fare da Virgilio. Nuto è il “marxista del villaggio” che conosce le ingiustizie del mondo, ma al contempo crede ancora nella luna e nei falò, nell’antistoria mitico-rituale. Infine, nota che quando Pavese accenna alla politica è sempre brusco e *tranchant*, «a scrollata di spalla»<sup>106</sup>, come se «tutto è inteso e non vale la pena di spendere altre parole»<sup>107</sup>. Nel caso della *Luna e i falò*, però, non c’è nulla che sia già inteso: non è chiaro infatti quale sia il legame, il “punto di sutura” tra la storia della Resistenza, il comunismo, e il recupero di un passato «preistorico e atemporale»<sup>108</sup> dell’uomo. C’è inoltre un’analogia tra i fuochi della guerra e i falò rituali, anche perché i contemporanei hanno perso memoria di entrambi, allo stesso modo.

Nella *Sfida al labirinto*<sup>109</sup> Calvino sottolinea come la distanza tra lettore e autore sia fondamentale: è possibile valutare integralmente Pavese solo dodici anni dopo proprio perché si è entrati in un’epoca diversa. È necessario, dunque, osservare uno scrittore dalla giusta distanza per comprenderlo.

Ripercorrendo gli scritti calviniani che avrebbero fatto parte del volume dedicato a Pavese è possibile tracciare il ritratto che ne sarebbe emerso: non soltanto quello di un maestro, di un punto di riferimento per Calvino e per una generazione di scrittori, come Calvino ricorda nella prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno* del ’64: «Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*,

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> Uscito su «Revue des études italiennes», XII, 2, Avril-Juin 1966; poi in «Avanti!», 12/06/1966.

<sup>105</sup> I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 1230-33: 1232.

<sup>106</sup> Ivi, p. 1233.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Pubblicato in «Il menabò 5», 1962.

*Conversazione in Sicilia, Paesi tuoi*, da cui partire ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio»<sup>110</sup>.

Oscillando nell'interpretazione tra i due poli dell'impegno politico e dell'astensione, Calvino tratteggia la figura di uno scrittore che ha giocato un ruolo cruciale nel panorama letterario del suo tempo. Sempre nella *Sfida al labirinto*, nota infatti che Pavese è stato un pioniere sotto diversi aspetti. Ha anticipato la «cancellazione del personaggio, della descrittiva pittorica, della psicologia»<sup>111</sup>, che non sono novità introdotte dal romanzo francese degli anni successivi alla sua morte. È stato un precursore nel dare rilievo all'elemento antropologico, funzionale tra l'altro a interpretare le esperienze esistenziali e poetiche (divulgate successivamente dalla «voga sociologica»<sup>112</sup>) e, infine, ha anticipato la focalizzazione sulla «più fedele e feroce interiorità individuale»<sup>113</sup>, che è poi divenuta addirittura un tema della letteratura mondiale.

*Miryam Grasso*

**Parole-chiave:** Calvino, Letteratura italiana, Novecento, Pavese.

---

<sup>110</sup> I. CALVINO, *Prefazione 1964*, in ID., *Romanzi*, op. cit., vol. 1, 1187-88.

<sup>111</sup> I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 105-23: 115.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

***Calvino, Pugliese e il romanzo sperimentale***  
***Alcune considerazioni su Napoli come prisma di trasformazione***  
***nel romanzo Malacqua di Nicola Pugliese***

Lo scrittore napoletano Nicola Pugliese, nato nel 1944 e morto nel 2012, è relativamente poco studiato. Sulla sua opera non esiste molta letteratura critica, eccetto alcune recensioni del suo romanzo del 1977, intitolato *Malacqua*, altre della riedizione del testo in italiano e altre ancora delle traduzioni in altre lingue, a partire dal 2013. Quella del 2011<sup>1</sup> rilasciata al giornalista napoletano Giuseppe Pesce rimane l'unica sua intervista sul romanzo; inoltre, lo stesso Pesce è autore di un volume su Pugliese e sulla sua opera intitolato *Napoli, il dolore e la non-storia* (2010), unico testo critico sull'argomento.

La pubblicazione di *Malacqua* nel 1977 non sarebbe stata possibile se non ci fosse stato il sostegno di Italo Calvino e in questo saggio metterò in rilievo quanto le sensibilità letterarie e intellettuali di Calvino assomiglino a quelle di Pugliese e permettano al lettore di vedere la città come un prisma tramite il quale gli abitanti e i visitatori possono arricchirsi personalmente e approfondire la percezione della realtà.

Nell'intervista del 2011 Pugliese afferma di aver scritto *Malacqua* perché «facendo il giornalista mi dovevo occupare tutti i giorni di un sacco di cose di cui non mi fregava assolutamente niente, ero molto poco soddisfatto di questo tipo di lavoro»<sup>2</sup>: è stata, dunque, l'insoddisfazione professionale a indurlo a scrivere forse uno dei più interessanti libri pubblicati a Napoli negli anni Settanta.

Il suo romanzo è un testo profondamente sperimentale perché gioca con la questione della realtà tanto quanto con la rappresentazione della città di Napoli in modo unico e nuovo. Anche il critico letterario e giornalista Giuseppe Pesce è di

---

<sup>1</sup> Questa intervista del 2011 è intitolata *Tutto il resto è Malacqua*; cfr. l'URL: <https://vimeo.com/266353102>.

<sup>2</sup> Pugliese lo dichiara all'inizio della già citata intervista di Pesce.

Napoli, dove ancora lavora e vive; vi è nato nel 1977, lo stesso anno della pubblicazione di *Malacqua*. Nel testo critico di Pesce sull'opera di Pugliese, troviamo una breve biografia di Pugliese assieme a una lunga analisi letteraria del romanzo. L'identità mediterranea della città, nell'opera, è fondamentale per la comprensione di Napoli perché il mar Mediterraneo è un luogo liminale in cui diverse realtà e confini si fondono per creare un'entità mista.

Il carattere liminale della città viene messo in rilievo in un articolo del critico olandese Henk Driessen intitolato *People, Boundaries and the Anthropologist's Mediterranean*: Driessen vi polemizza con l'idea dell'esistenza di una caratteristica comune ai popoli mediterranei e su questo scrive: «*it is hard to come up with meaningful generalizations*»<sup>3</sup>.

Lo storico inglese John Julius Norwich esamina anche il Mediterraneo come un luogo singolare nell'introduzione al suo testo del 2006 intitolato *The Middle Sea, a History of the Mediterranean*. Norwich vi scrive che lo storico considera il Mediterraneo come un miracolo e una «*cradle of cultures*» o 'culla della civiltà', che «*links three of the world's six continents*»<sup>4</sup>. Questa culla, infatti, ha dato la luce a molte delle civiltà antiche più importanti del mondo, incluse quelle di egiziani, greci e romani, e forse la metropoli di Napoli è la città più rappresentativa di questa mescolanza ancora oggi.

L'identità di Napoli come città mediterranea incorpora molti elementi distinti dei tre continenti che confinano con il mare. L'unicità di Napoli con la sua cultura, la sua lingua e la sua storia, assieme alla sua importanza come città mediterranea portuale che si trova vicino al secondo più grande vulcano dell'Europa occidentale, è evidente, e forse questa unicità è quello che Pugliese cerca di rappresentare nel romanzo. Nell'intervista del 2011 rilasciata a Pesce, Pugliese parla della velocità con cui lo aveva scritto: «non riuscii neanche a correggere come si deve perché lo scrissi

---

<sup>3</sup> H. DRIESSEN, *People, Boundaries and the Anthropologist's Mediterranean*, in «Anthropological Journal on European Cultures», Vol. 10, pp. 11-24: 12.

<sup>4</sup> J. J. NORWICH, *The Middle Sea, a History of the Mediterranean*, New York, Random House, 2015, p. I.

in quarantacinque giorni»<sup>5</sup>. La sua veloce scrittura e lo stile letterario fluido sono coinvolgenti e rispecchiano quella sorta di “flusso di coscienza” che vi è trascritto: il testo, infatti, non era mai stato veramente corretto a causa della fretta dello scrittore nel comporlo. Questo stile particolare, però, enfatizza pure il vertiginoso ambiente sociale napoletano che Pugliese rappresenta.

L’originalità del romanzo e l’affinità di temi con le proprie opere hanno indotto Calvino a incoraggiare la veloce pubblicazione del libro nel 1977, presso Einaudi. Nell’introduzione alla ristampa del romanzo del 2022, Francesco Palmira scrive, appunto, che lo stile narrativo grezzo di *Malacqua* era sopravvissuto a una forte revisione editoriale proprio grazie all’immediata approvazione dell’opera da parte di Calvino. Su questo, Palmira scrive:

magia è che *Malacqua* venga stampato senza alcuna spossante trafila editoriale perché Armando, il fratello di Nicola, regista teatrale del *Barone rampante*, ha conosciuto Italo Calvino e gli sottopone il testo. Dopo un editing molto leggero, omettendo ulteriori aggiustamenti per il diniego temerario dell’autore, Calvino fiducioso del suo intuito lo pubblica per Einaudi nel ’77, l’anno seguente alla stesura. Ristampato nel ’78 nella collana dei Nuovi Coralli, il romanzo è accolto da favorevole quanto sparuta critica<sup>6</sup>.

Calvino, dunque, è riuscito sia a far approvare rapidamente la pubblicazione di *Malacqua* sia a salvaguardarne lo stile narrativo coinvolgente.

Il sostegno di Calvino a questo testo è un’ulteriore prova della sua maturità come intenditore di letteratura e critico letterario. In una lettera del 2 luglio 1973 a Pier Paolo Pasolini, egli esprime la propria passione e dedizione per la letteratura, asserendo di essere diventato un «topo di biblioteca»<sup>7</sup>. In questa stessa lettera Calvino scrive che si è trasferito a Parigi per poter dedicare più tempo allo studio e alla pubblicazione di testi letterari: «non è per niente che sono andato a vivere in una grande città dove non conosco nessuno e nessuno sa che esisto: e così ho potuto

---

<sup>5</sup> G. PESCE, *Tutto il resto è Malacqua*, art. cit., 2011; cfr. l’URL <https://vimeo.com/266353102>.

<sup>6</sup> F. PALMIERI, *Introduzione a N. PUGLIESE, Malacqua*, Milano, Bompiani, 2022, p. 8.

<sup>7</sup> I. CALVINO, A Pier Paolo Pasolini – Roma, in ID., *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2023, p. 778.

realizzare un tipo di vita che era almeno una delle tante vite che ho sempre sognato: passo dodici ore al giorno a leggere, la maggior parte dei giorni dell'anno»<sup>8</sup>.

Calvino ha pensato di riuscire a comprendere meglio l'Italia vivendo all'estero e scrive che risiedere a Parigi «mi dà quel minimo, solo un minimo, di distacco dal contesto italiano e mi offre la possibilità di uno sguardo a distanza»<sup>9</sup>. La capitale francese, quindi, è per Calvino il luogo da cui può vedere meglio l'Italia senza essere troppo coinvolto nell'ambiente politico italiano, sul quale è molto critico. Ironicamente, Calvino ha anche scritto che gli piace vivere a Parigi perché «nessuno mai si sente all'estero a Parigi»<sup>10</sup> a causa della sua natura cosmopolita. Da ricordare che Calvino tratta della sua identità come critico letterario e scrittore a Parigi anche nella sua autobiografia del 1974, intitolata significativamente *Un eremita a Parigi*.

C'è una coincidenza interessante tra la vita di Calvino e la trama del romanzo di Pugliese nel periodo in cui lo scrittore napoletano cercava di pubblicare *Malacqua*. In una curiosa lettera del 1977 (l'anno in cui *Malacqua* viene pubblicato) a Natalia Ginzburg, lo scrittore-eremita a Parigi scrive che «(q)ui piove e da tre giorni siamo senza telefono e non si sa quando lo potranno aggiustare perché il cavo sul muro è marcito e devono fare un lavoro del diavolo. Stare senza telefono dà un senso d'isolamento angoscioso anche se dal telefono non vengono che seccature»<sup>11</sup>. Anche se Pugliese ha scritto *Malacqua* nel 1976, un anno prima della sua pubblicazione, non è chiaro se Calvino avesse ricevuto il libro di Pugliese per recensirlo e revisionarlo prima o dopo questa lettera del 1977 a Ginzburg, in cui Calvino racconta di trovarsi in una situazione simile a quella raccontata nel romanzo. Se avesse ricevuto il libro di Pugliese dopo l'esperienza di essere rimasto bloccato a casa per tre giorni a causa di una lunga tempesta, forse si sarebbe preparato a identificarsi con il romanzo di *Malacqua*, che si svolge durante una tempesta di quattro giorni a Napoli che obbliga la popolazione a restare a casa e a connettersi con le emozioni, i rapporti

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 779.

<sup>9</sup> I. CALVINO, *Le città del futuro*, in ID., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, 2012, p. 223.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> I. CALVINO, A Natalia Ginzburg – Roma, in ID., *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 885.

interpersonali, e le paure mentre si pensa alle sfide del passato e del presente. Il dinamico e vibrante paesaggio urbano napoletano spesso permette ai personaggi di *Malacqua* di dimenticare queste frustrazioni e insoddisfazioni personali per lasciarsi coinvolgere sempre più dalla ricchissima e intrigante città di Napoli e dai suoi abitanti.

Calvino poteva anche facilmente identificarsi con i protagonisti scontenti di *Malacqua*. Lo possiamo dedurre specialmente da una lettera a Guido Neri, datata 31 gennaio 1978, in cui scrive delle frustrazioni e delle preoccupazioni finanziarie di quel periodo, che forse lo costringeranno a ritornare in Italia:

(n)oi qui non so quanto ancora ce la faremo a stare a Parigi, economicamente dico. Più le cose in Italia vanno male più sarò obbligato a riportare la famiglia là [...] con le lire che si dimezzano cambiate in franchi [...] e il costo della vita sempre più caro non posso proprio mantenere la famiglia, anche se praticamente non esco mai, non andiamo mai al ristorante ecc.<sup>12</sup>.

Avendo recentemente pubblicato il romanzo di successo *Le città invisibili* nel 1972, Calvino aveva anche capito il valore simbolico delle città. Sulla propria opera egli dichiara di non ritenerla «un libro da leggere tutto d'un fiato e non pensarci più»<sup>13</sup>, e dalla sua ammissione che *Le città invisibili* sono un'opera che «mi sono portato dietro per anni, scrivendo saltuariamente, a intervalli»<sup>14</sup> si comprende quanto la ritenesse importante.

Come in alcuni centri delle *Città invisibili*, la città monumentale e quasi mitica di Napoli è simile per dinamismo a un antico luogo d'incontro e di successo che facilmente sopraffà i sensi. Calvino dichiara di aver immaginato «(o)gni città [...] sulla spinta d'uno stato d'animo, d'una riflessione, d'un sogno a occhi aperti, come si

---

<sup>12</sup> I. CALVINO, A Guido Neri – Roma, in ID., *Lettere 1940-1985*, op. cit., pp. 892-93.

<sup>13</sup> I. CALVINO, *Le città come luogo della memoria*, in ID., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 175.

<sup>14</sup> *Ibidem*: *Le città come luogo della memoria*.

scrivono le poesie, credo»<sup>15</sup>. Sia per Calvino sia per Pugliese, Napoli rappresenta una città-fenomeno in cui il vivere quotidiano diventa una specie di rappresentazione teatrale che coinvolge tutti: una specie di organismo vivente.

L'originalità di *Malacqua* consiste non solo nella sua unicità tematica o di stile narrativo. Pesce sostiene che *Malacqua* è un «anti-romanzo, costruito con un'ottima padronanza della lingua, frutto di suggestioni cronistiche»<sup>16</sup>: proprio questa caratteristica di anti-romanzo ha richiamato l'attenzione di Calvino, che ha deciso di

far pubblicare *Malacqua*, che uscì per Einaudi nel giugno del 1977, pur senza essere ufficialmente inserito nella Collezione di narratori Centopagine, che lo scrittore dirigeva in quel periodo. Ma è evidente, che sia lui che l'editore credevano nel libro, poiché l'anno seguente lo ristamparono anche nella collana Nuovi Coralli: era il n. 203, accanto ad autori affermati come lo stesso Calvino, e classici moderni come Borges e Hemingway<sup>17</sup>.

Napoli come città vivente in *Malacqua* si collega fortemente all'interesse di Calvino per le città come fenomeni particolari. Come accade nelle *Città invisibili*, lo scrittore si focalizza sempre di più sull'importanza delle città nelle sue opere e nelle sue lettere: non ne resta esclusa la sua fascinazione crescente per New York come «città ideale»<sup>18</sup>. Egli parla del suo interesse per New York in un'intervista del 1975 in cui confessa: «debbo dire che la mia vera città è stata New York»<sup>19</sup>; e aggiunge che la metropoli è «fuori misura: ma riesco a possederla mentalmente, a capirla»<sup>20</sup>.

In *Malacqua*, Napoli rappresenta per Pugliese quello che New York rappresenta per Calvino. Nel romanzo di Pugliese, Napoli è anche descritta come una città-vivente e «fuori misura». Affascinanti e coinvolgenti, i personaggi di *Malacqua*

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> G. PESCE, *Introduzione*, in ID., *Napoli, il dolore e la non-storia. Malacqua di Nicola Pugliese, un piccolo capolavoro del secondo Novecento*, Oxiana, Pomigliano d'Arco, 2010, p. 5.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>18</sup> Su questo Calvino afferma: «Ma New York ogni volta che ci vado la trovo più bella e più vicina a una forma di città ideale» (*La letteratura italiana mi va benissimo*, in ID., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 654).

<sup>19</sup> I. CALVINO, *Le città del futuro*, in ID., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 222.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

sono costretti a diventare contemplativi, depressi e soli quando non possono più interagire con la vivace città e i suoi abitanti come avevano sempre fatto: quindi, anche i personaggi devono connettersi con la città di Napoli per sentirsi vivi.

I lettori contemporanei sono gli eredi della ricchezza letteraria di *Malacqua*. Il pubblico attuale è anche erede del bisogno che sempre sentiva Calvino di continuare a esplorare la letteratura per trovare novità che potessero stimolarlo. In un'intervista rilasciata a Giulio Nascimbeni il 5 dicembre 1984, egli parla della sua ricerca costante di libri nuovi e dichiara: «sono sempre insoddisfatto. Cerco d'immaginare dove mi avrebbe portato l'altra strada, quella che non ho scelto. Così, anziché pensare ai libri che sarebbe naturale che scrivessi, mi capita di pensare ai libri che non so e non posso scrivere, ai libri che scriverebbe un altro»<sup>21</sup>.

Calvino leggeva tanti libri altrui anche perché sosteneva che leggere i libri degli altri «ha su di me poteri di stimolo»<sup>22</sup>, «l'unico per ritrovare il mio vero me stesso»<sup>23</sup>. Nel leggere *Malacqua*, probabilmente Calvino ha visto qualcosa di sé stesso che prima gli sfuggiva.

Il tentativo di Calvino di capirsi meglio deriva anche dalla sua sensazione di avere parti dissonanti in sé stesso. Nella già menzionata intervista con Giulio Nascimbeni, questi domanda allo scrittore se ci sono quattro Calvino: «(il) Calvino dei primi romanzi e dei primi racconti e quello delle 'Fiabe italiane,' fra il Calvino de 'I nostri antenati' e quello che è incantato dalle origini dell'universo»<sup>24</sup>. Lo scrittore nato a Cuba risponde che l'ipotesi «può essere vera se pensiamo soltanto alla classificazione dei libri che ho scritto. Aggiungo che la cosa sarebbe semplice se li avessi scritti in fasi successive. Il problema nasce dal fatto che questi diversi Calvino si intrecciano e si accavallano nello stesso periodo di tempo»<sup>25</sup>. Nella sua risposta a Nascimbeni ritroviamo il dinamismo di Calvino: come una città che ha molte diverse

---

<sup>21</sup> I. CALVINO, *Sono un po' stanco di essere Calvino*, in ID., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 592.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 595.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

vite, infatti, anche Calvino incorpora l'esistenza di tante identità che si fondono per diventare una cosa sola. I «quattro Calvino» sono come una città di quattro o più quartieri: è sempre la stessa, ma comprende manifestazioni distinte, utili per scopi diversi.

È anche per questa ragione che New York è per Calvino quello che Napoli è per Pugliese: un luogo meraviglioso di incontri e la meta di una molteplicità di stimoli ed esperienze. Nel 2017, lo scrittore di New York e psicoanalista Jeremiah Moss scrive un libro intitolato *Vanishing New York* sulla trasformazione della città seguita alla *gentrification* e al suo sviluppo costante. Nell'opera, Moss afferma che, mentre New York è una città sola, ogni abitante della città la vede e la percepisce in un modo particolare: «(t)here are many New Yorks, as many as there are New Yorkers, each one of the eight million and change carrying a personal metropolis in the heart. Not to mention the mention the many fantasized cities that throb in the hearts of aspiring New Yorkers yet to arrive»<sup>26</sup>.

Così come ci sono «quattro Calvino», a New York ci sono «many New Yorks, as many as there are New Yorkers». Ugualmente, ci sono anche tante Napoli e, mentre Calvino esplora le diverse manifestazioni del suo vero essere nella narrativa, Pugliese mostra ai lettori di *Malacqua* un coro di voci e personaggi nel romanzo napoletano che dimostrano che la città del romanzo è tanto dinamica e amata quanto quella in cui vive Pugliese.

Come Pugliese vede Napoli al pari di una «città impagabile»<sup>27</sup>, Calvino vede New York come una città che esiste indipendentemente dalla nazione in cui si trova: «New York non è America [...] è un continente a sé, a pari diritto delle due Americhe, dell'Europa, dell'Asia, Africa, Australia»<sup>28</sup>. In più, Calvino afferma che «New York è un ritmo, un'estrema concentrazione di movimento nello spazio come nel tempo, il senso d'una attività assoluta»<sup>29</sup>. Anche nel romanzo *Malacqua* Pugliese presenta ai

---

<sup>26</sup> J. MOSS, *Vanishing New York*, New York, Harper Collins, 2017, p. 4.

<sup>27</sup> N. PUGLIESE, *Malacqua*, op. cit., p. 156.

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Un ottimista in America*, Milano, Mondadori, 2019, p. 18.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

lettori una città che non è solo una città, ma un'entità che spesso viene personificata e che sperimenta emozioni come l'«angoscia»<sup>30</sup> e l'essere «dolente»<sup>31</sup>. Inoltre, scrive che a Napoli si parla una «lingua»<sup>32</sup> «viva e vitale, oggi più che mai, oggi e negli anni a venire», enfatizzando l'unicità e la vivacità della città.

Scrivendo su *Malacqua*, la giornalista Catherine Taylor nota che «(i)t's not hard to see why this short, intensely allusive work of floods and foreboding [...] appealed to a fabulist writer such as Calvino»<sup>33</sup>, perché «a city that lives in reality and the imagination as both maritime and volcanic – and uses it, by means of hyper-realist imagery and a polyphonic chorus of assorted Neapolitans, to describe the state of Italy in the late 1970s» – serviva a contrastare gli Anni di piombo in Italia e a richiamare attenzione sull'unicità di Napoli e sulla straordinarietà dei suoi abitanti. Pesce ribadisce il ruolo importante di Napoli e dei suoi abitanti e nel testo «c'è una vertigine [...] che è la stessa che turba la popolazione napoletana. Che agita fantasie e miserie, e le impedisce di accettare del tutto i moderni ritmi urbani e borghesi. In una parola, la Storia»<sup>34</sup>.

Nel romanzo *Pugliese* presenta ai lettori la città di Napoli come una città-fenomeno che riesce a resistere al ciclone di pioggia di quattro giorni e a dimostrare la forza dei suoi abitanti. Come luogo di trasformazione, la città di Napoli cambia totalmente durante e dopo la tempesta violenta, ma i napoletani del romanzo dimostrano che, nonostante la sfida alla loro città, alla loro cultura, alla loro lingua e al loro carattere, così carico di storia, perseverano in un modo «fuori misura». In *Malacqua* *Pugliese* descrive una città vivente che può essere solo oppressa ma non distrutta, proprio come i centri urbani che affasciano Calvino.

*Alan G. Hartman*

---

<sup>30</sup> N. PUGLIESE, *Malacqua*, op. cit., p. 89.

<sup>31</sup> Ivi, p. 182.

<sup>32</sup> Ivi, p. 110, come la citazione che segue.

<sup>33</sup> C. TAYLOR, *Nicola Pugliese's Malacqua captures the tropes of 1970s Italy*, in «The New Statesman», 15 gennaio 2018; cfr. l'URL: <https://www.newstatesman.com/culture/2018/01/nicola-pugliese-s-malacqua-captures-tropes-1970s-italy> (come la citazione che segue).

<sup>34</sup> G. PESCE, *Napoli, il dolore della non-storia. Malacqua di Nicola Pugliese, un piccolo capolavoro del secondo Novecento*, op. cit.

«*All'interno d'un occhio che guarda se stesso*»

## *La teatralità di Italo Calvino fra comico e introspezione*

Il rapporto di Calvino<sup>1</sup> con il teatro è un “territorio” in parte ancora inesplorato, fatto di silenzi e omissioni da parte dello stesso autore, di vocazioni sottese, di timidi approdi alla scena<sup>2</sup>. Eppure, è un rapporto che corre lungo tutta la sua carriera, benché si manifesti in forme poliedriche – dall’attività librettistica alle scritture per la radio, il cinema, la televisione, oltre alla teatralità insita nella sua produzione narrativa.

Come già sondato dalla critica, il teatro è spesso al centro della sua riflessione, diventa meccanismo creativo e strumento di comunicazione elettivo, in cui il destinatario assume un ruolo attivo e centrale<sup>3</sup>. È quest’ultimo aspetto, unitamente

---

<sup>1</sup> La citazione del titolo è tratta da I. CALVINO, *Dall'opaco*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di C. Milanini, M. Barenghi, B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2022, vol. III, p. 94.

<sup>2</sup> La critica ha già dimostrato che c'è una linea di continuità nell'interesse che Calvino dimostra per il teatro, dai lavori e progetti drammaturgici degli anni Quaranta, di cui restano pochissime tracce, fino all'esperienza di critico teatrale per «L'Unità» (fra l'ottobre del 1949 e il maggio del 1950) e all'esordio ufficiale nel 1955 con l'atto unico *La panchina*. Il teatro non abbandona lo scrittoio dell'autore nemmeno successivamente, sebbene occorra ampliare l'orizzonte al di fuori dell'attività strettamente drammaturgica. Un contributo determinante per ricostruire i legami di Calvino con il teatro è quello di Enrica Maria Ferrara che, oltre a definirne i contorni, si concentra sui motivi di quella che definisce la «strategia del silenzio» dell'autore, l'opera di rimozione attuata nei confronti del teatro, che ha contribuito a offuscare la sua attività per la scena anche agli occhi della critica: E. M. FERRARA, *Calvino e il teatro: storia di una passione rimossa*, Oxford, Peter Lang, 2011, p. 4. Oltre alle *Note e notizie sui testi* in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III cit., sull'attività drammaturgica e librettistica di Calvino cfr. inoltre: L. BERIO, *La musicalità di Calvino*, in *Il teatro musicale contemporaneo*, a cura di R. Dalmonte, Modena, Mucchi, 1988, pp. 9-12; M. CORTI, *Un modello per tre testi: le tre "Panchine" di Italo Calvino*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 201-20; E. M. FERRARA, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*, Firenze, Firenze University Press, 2014; C. VARESE, *Calvino librettista e scrittore in versi*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale* (Firenze, 26-28 febbraio 1987), a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, pp. 352-53.

<sup>3</sup> Nella sua produzione, infatti, emergono costantemente alcuni elementi centrali nella comunicazione teatrale: l'oralità, l'immagine, il ruolo attivo dato al destinatario. Se l'importanza dell'immagine è evidente e confermata dallo stesso autore, che le riconosce un nevralgico ruolo formativo, in diversi luoghi della sua produzione l'attenzione converge sulla dimensione dell'ascolto: «Quando ritornerai al Ponente, ripeterai alla tua gente gli stessi racconti che fai a me? – Io parlo parlo – dice Marco, ma chi mi ascolta *ritiene* solo le parole che aspetta. [...] Chi comanda il racconto non è la voce: è l'orecchio». È l'ascoltatore, dunque, che “ritiene” – che trattiene con sé – solo le parole che aspetta e, così facendo, completa e rende possibile la comunicazione. Cfr. I. CALVINO, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. II, p. 473

alla tensione all'oralità e alla dimensione del visivo che contraddistinguono la sua scrittura, a consentire un legame più profondo tra Calvino e il teatro, che si manifesta in una complessa e articolata rete di relazioni con tecniche, dispositivi e strumenti utilizzati dall'autore, di cui, senza pretesa di esaustività, si cercherà di indagarne qualche esito.

Come anticipato, il teatro è fortemente presente nella riflessione e nell'immaginario calviniani, una presenza costante e sottotraccia che, in alcuni casi, emerge in superficie nella saggistica, nelle lettere e nella narrativa, regalandoci, ad esempio, le meravigliose pagine del racconto *Dall'opaco*, in cui il paesaggio ligure assume la forma di un teatro che diventa metaforicamente «luogo della massima capacità dell'udito, [...] orecchio che ascolta se stesso»<sup>4</sup>. In questo passaggio Calvino non soltanto richiama l'attenzione sull'oralità, ma individua nel teatro uno strumento d'introspezione che porterà con sé, come vedremo, fino agli anni Ottanta. Questo legame è esplicitato anche in *Una pietra sopra*, in cui Calvino identifica l'autore dell'opera narrativa nella figura dell'attore:

La condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera [...]. È sempre solo una proiezione di se stesso che l'autore mette in gioco nella scrittura, e può essere sia la proiezione d'una vera parte di se stesso come la proiezione d'un io fittizio, d'una maschera. [...] L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e si identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive<sup>5</sup>.

Se in questi esempi la presenza del teatro è tangibile ed esplicita, molto più numerosi sono i luoghi della narrativa calviniana in cui il teatro diventa un potente dispositivo creativo. Si pensi, ad esempio, all'uso degli oggetti come strumento cardine dell'azione, come la pistola nel *Sentiero dei nidi di ragno*, aspetto, questo, presente sin dagli esordi e che vedremo tornare con prepotenza nei progetti degli anni

---

(corsivo di chi scrive). Al suo apprendistato all'immagine Calvino dedica alcune pagine delle *Lezioni americane* (in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 709).

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Dall'opaco* cit., p. 95.

<sup>5</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, in ID., *Saggi 1945-1985*, op. cit., vol. I, p. 390.

Settanta. Si osservi, inoltre, la forte permeabilità fra teatro e narrativa nei dialoghi, che spesso veicolano anche le azioni<sup>6</sup>, e nelle descrizioni, che rievocano una «comunicazione diversa», affidata al gesto, alle immagini, agli oggetti<sup>7</sup>.

In molte opere la teatralità è rintracciabile anche nella scelta delle coordinate spazio-temporali e nel frequente ricorso alle unità aristoteliche, sebbene questi siano strumenti congeniali anche alla forma breve del racconto. Si pensi non soltanto a *Marcovaldo*<sup>8</sup>, ma anche alla *Giornata di uno scrutatore*, ambientato in una sola giornata, in un unico spazio, in cui, come sostenuto da Ferrara, è ben evidente l'uso di un altro dispositivo teatrale determinante per inquadrare l'opera di Calvino: lo straniamento brechtiano<sup>9</sup>. Se in questo romanzo il rapporto fra il lettore e i personaggi è simile a quello che a teatro si attua fra attore e spettatore, in altri luoghi della produzione calviniana lo stesso dispositivo è interno alla finzione narrativa: si pensi a come Cosimo nel *Barone rampante* possa osservare dal suo punto di vista tutti gli altri personaggi, esattamente come uno spettatore a teatro (posizione, questa dello spettatore, che emerge spesso nella riflessione dell'autore). Quello che si vuole sottolineare, dunque, è come Calvino prenda in prestito dal teatro espedienti, strumenti, tecnicismi, punti di fuga, anche quando l'opera di approdo è narrativa, e li utilizzi con costanza.

A contribuire all'attrazione per la scena e i suoi linguaggi vi è senz'altro l'esperienza di spettatore teatrale che Calvino compie intensamente fra gli anni

---

<sup>6</sup> Un noto esempio è quello dell'incontro tra Cosimo e Napoleone nel *Barone rampante*: «Era già mezzogiorno, Napoleone guardava su tra i rami verso Cosimo e aveva il sole negli occhi. [...] – Posso fare qualcosa per voi, mon Empereur? – Sì, sì, – disse Napoleone, – statevene un po' più in qua, ve ne prego, per ripararmi dal sole, ecco, così, fermo»: I. CALVINO, *Il barone rampante*, in ID., *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. I, p. 766.

<sup>7</sup> «Quando a fare il suo resoconto era il giovane veneziano, una comunicazione diversa si stabiliva tra lui e l'imperatore. [...] Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, grida di meraviglia e d'orrore, latrati o chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce [...], l'ingegnoso straniero improvvisava pantomime che il sovrano doveva interpretare»: I. CALVINO, *Le città invisibili*, op. cit., p. 373.

<sup>8</sup> Non a caso Varese per primo legge l'intera raccolta di *Marcovaldo* come un «progetto più o meno consapevole, teatrale, mimico e scenografico»: C. VARESE, *Calvino librettista e scrittore in versi*, op. cit., p. 353.

<sup>9</sup> Per la «fascinazione di Calvino per le teorie brechtiane del realismo "epico"» e per la sua profonda influenza sulla sua produzione cfr. E. M. FERRARA, *Calvino e il teatro*, op. cit., pp. 13 e sgg.

Quaranta e Cinquanta, durante il viaggio in Russia<sup>10</sup> e in qualità di recensore per la sezione torinese dell'«Unità». L'esperienza di spettatore teatrale ha concorso a forgiare il suo gusto per la scena, a far sì che si riconoscesse in specifici modelli ed estetiche; ha focalizzato l'attenzione dell'autore sulle radici popolari del teatro, sul gusto per il travestimento, per la spettacolarità della scena, per la commistione di musica e danza. Non è un caso, dunque, se nelle recensioni ritornano i richiami al teatro della Commedia dell'Arte e di Goldoni; e che fra i contemporanei apprezzati il teatro ebraico, Katherine Dunham, Maurice Chevalier, Tatiana Pavlova<sup>11</sup>. E non è un caso se negli stessi anni Calvino sintetizza questi elementi nel *Visconte dimezzato*, primo approdo a un registro comico-grottesco<sup>12</sup>:

Quando ho cominciato a scrivere *Il visconte dimezzato*, volevo soprattutto scrivere una storia divertente per divertire me stesso, e possibilmente per divertire gli altri; avevo questa immagine di un uomo tagliato in due ed ho pensato che questo tema dell'uomo tagliato in due, dell'uomo dimezzato fosse un tema significativo [...]. Era tutta una costruzione narrativa basata sui contrasti. [...] Io credo che il divertire sia una funzione sociale, [...]; questa è la mia morale: uno ha comprato il libro, ha pagato dei soldi, ci investe del suo tempo, si deve divertire. Non sono solo io a pensarla così, ad esempio anche uno scrittore molto attento ai contenuti come Bertolt Brecht diceva che la prima funzione sociale di un'opera teatrale era il divertimento. Io penso che il divertimento sia una cosa seria<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Come sottolinea Ferrara, il viaggio in Russia compiuto fra ottobre e novembre del 1951 ha concorso a stabilire un'importante connessione fra teatro e politica. Si pensi, ad esempio, al teatro politico delle marionette sovietiche che dovette «incoraggiare lo scrittore a camuffare i contenuti politici con l'espedito retorico del travestimento allegorico» (ivi, p. 174). Rimando inoltre all'autrice per un'esauritiva trattazione dei legami fra politica e teatro in Calvino.

<sup>11</sup> Questo è quanto emerge dalle recensioni che l'autore scrisse per «L'Unità», in particolare in: *I quadri folcloristici et etnologici di Katherine Dunham* (07/02/1950, a. 26, n. 32), *Maurice Chevalier all'Alfieri* (25/02/1950, a. 27, n. 48), *Il Teatro d'Israele in "Geremia" di Zweig* (16/04/1950, a. 27, n. 92). L'ammirazione per Tatiana Pavlova emerge in diverse recensioni (ad esempio in 17/01/1950 e 18/01/1950, a. 26, n. 14 e n. 15); fra queste elogia lo «spettacolo gustoso e colorito» *Luciana e il macellaio* di Marcel Aymé, il cui merito sta «nell'aver aperto il palcoscenico goldonianamente sulla pubblica via, sui giardini pubblici, sui discorsi dei passanti» (in *Luciana e il macellaio di Marcel Aymé*, 14/05/1950, a. 27, n. 116). Per quanto riguarda Goldoni, di cui constaterà con piacere, durante il suo viaggio, l'influenza sul teatro russo, Calvino ebbe modo di vedere il *Servitore di due padroni* e *L'amante militare*, assieme al *Medico volante* di Molière, al Piccolo di Milano, con Marcello Moretti nei panni di Arlecchino e Sganarello, come riporta egli stesso sulla rivista «Sipario» (a. VII, n. 74, giugno 1952, p. 4). Ai fini del nostro discorso è utile ricordare anche l'interesse che Calvino ha per il teatro dialettale, come dimostra l'apprezzamento per la compagnia Micheluzzi in scena al Carignano con *La gran giornata di Ludro* di Francesco Augusto Bon (in «L'Unità», 18/11/1949, a. 25, n. 273).

<sup>12</sup> Su Calvino e il comico cfr. almeno *Calvino e il comico*, a cura di L. Clerici e B. Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

<sup>13</sup> Così Italo Calvino nell'intervista con gli studenti di Pesaro dell'11 maggio 1983, ora in *Italo Calvino*, in «Il gusto dei contemporanei», Quaderno n. 3, 1987, p. 9.

In questa vera e propria dichiarazione di poetica Calvino esplicita il ricorso a elementi tipici della tradizione italiana del comico – come il contrasto e il ribaltamento del *topos* del doppio –, sottolineando la funzione sociale del divertimento; tutti elementi che, a partire dal *Visconte*, troveranno una sintesi ancor più compiuta nel *Barone rampante*. «Il mio ideale sarebbe di riuscire a scrivere in pari misura, e magari con pari facilità, cose “utili” e cose “divertenti”. E possibilmente “utili” e “divertenti” insieme»<sup>14</sup>: *delectare aut prodesse*, riallacciandosi, dunque, a una genealogia che da Orazio arriva a Goldoni, passando per i Comici dell’Arte<sup>15</sup>. Nel corso degli anni Cinquanta questi elementi saranno fortemente presenti non soltanto nella narrativa, ma nei poliedrici progetti che caratterizzano l’officina dello scrittore e che si rivolgeranno al teatro, alla radio, alla televisione, alla musica, in un processo di interscambio, a volte di vera e propria transcodifica, di prestiti e migrazioni che andrebbero ancora approfonditi<sup>16</sup>.

Un’opera in cui questi elementi sono fortemente presenti è *Allez-hop*, un racconto mimico scritto nel 1952 per le musiche di Luciano Berio, che debutta il 23 settembre 1959 al Teatro La Fenice di Venezia<sup>17</sup>, per la regia e le coreografie di Jaques Lecoq, di cui Calvino ebbe già modo di apprezzare l’operato nell’*Amante militare* di Goldoni, allestito da Strehler con la collaborazione del mimo francese al Piccolo Teatro di Milano nel 1951<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> I. CALVINO, Lettera a Carlo Salinari, 7/08/1952, ora in ID., *Lettere 1940-1985*, op. cit., pp. 354-55.

<sup>15</sup> Sull’influenza brechtiana rispetto alla funzione sociale del divertimento a teatro cfr. ancora E. M. FERRARA, *Calvino e il teatro*, op. cit., pp. 13 e sgg.

<sup>16</sup> Che la narrativa degli anni Cinquanta abbia una forte vocazione alla scena e all’oralità è dimostrato anche dalle arie per l’opera buffa del *Visconte dimezzato*, scritte da Calvino nel 1958 sulle musiche di Bruno Gillet, oltre che dalla trasposizione per la radio o la televisione di molti dei racconti, come *Ultimo viene il corvo*, *Un pomeriggio*, *Adamo*, *Luna e gnac*, che andò in onda nel 1965 per la regia di Ernesto Cortese. Uno studio esaustivo sul processo di transcodifica operato da Calvino è ancora da svolgere, anche a causa del difficile accesso ai dattiloscritti, ancora inediti. Si spera di darne presto in altra sede alcuni primi risultati.

<sup>17</sup> I. CALVINO, *Allez-hop*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 678-83; si rimanda, inoltre, alle *Note e notizie sui testi* (ivi, pp. 1275-82) e a L. BERIO, *La musicalità di Calvino*, op. cit.; M. KALTENECKER, *Allez-hop*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, a cura di G. Ferrari, Parigi, L’Harmattan, 2016, pp. 15-45; T. POMILIO, *Scrittura dell’ascolto: Calvino in Berio* (ivi, pp. 117-43).

<sup>18</sup> Lecoq lavorò in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta, collaborando con Strehler al Piccolo Teatro di Milano fra il 1951 e il 1953.

*Allez-hop* si configura insieme come «metaforma politica e divertimento teatrale»<sup>19</sup>, in cui l'espedito della pulce che sfugge al controllo del suo domatore conserva una forte assonanza con i lazzi dei Comici dell'Arte e, in particolare, con quanto Calvino potrebbe aver visto dall'Arlecchino Marcello Moretti<sup>20</sup>. L'autore si serve, inoltre, di un meccanismo metateatrale per richiamare alla necessità di un ruolo attivo dello spettatore, che si fa ancor più efficace nella versione del 1968:

Gags della pulce invisibile che passa dall'uno all'altro tra i cameramen, gli artisti, i suonatori, inseguita dal domatore. [...] Tutti i telespettatori si sentono morsi dalla pulce, si agitano, cominciano a contorcersi, a trasformarsi. [...] Il domatore adesso ha capito qual è la soluzione: seminare il mondo di pulci perché i prostrati possano sollevarsi a volo di pulce in salti altissimi e travolgono ogni ostacolo: è la rivoluzione<sup>21</sup>.

L'interesse di Calvino verso un teatro «più colorato, movimentato, divertente [...] di grande fantasia e gusto»<sup>22</sup> diviene manifesto, come ricostruito da Barengi, anche nei progetti pensati per la televisione a partire dagli anni Cinquanta<sup>23</sup>, tra cui quello delle cosiddette “Comiche Tv”:

---

<sup>19</sup> B. FALCETTO, *Note e notizie sui testi*, op. cit., p. 1275. Per una lettura della metafora socio-politica presente in *Allez-hop* cfr. E. M. FERRARA, *Calvino e il teatro*, op. cit., p. 225.

<sup>20</sup> Come ricostruito da Varese, la *gag* della pulce riprende il celebre sketch di Charlot in *Luci alla ribalta*, ma è anche un motivo presente nel *Barone rampante* (cap. XXVII) e nel racconto *La formica argentina*, scritto nel 1952: cfr. C. VARESE, *Calvino librettista e scrittore in versi*, op. cit., p. 353. La *gag* dimostra una forte assonanza con alcuni lazzi della Commedia dell'Arte e, in particolare, con il lazzo della mosca, che Calvino potrebbe aver visto compiere all'Arlecchino Moretti nel *Servitore di due padroni* (cfr. «Sipario» cit., p. 4).

<sup>21</sup> I. CALVINO, *Allez-hop* cit., pp. 680-81. Per la versione originale cfr. *ivi*, p. 678.

<sup>22</sup> Così Calvino definisce gli spettacoli di Goldoni e Molière di cui è stato spettatore; trova in Chevalier un buon esempio di «una compagnia di questo tipo [che] sarebbe l'equivalente della Commedia dell'Arte», in cui l'improvvisazione diventa «tecnica calcolata al millimetro»: «ogni sua mossa è decisa una volta per tutte, [...], il suo bilanciarsi sulle ginocchia; ogni suo lazzo, anche il più buffonesco è contenuto in una economia precisa, senza una sbavatura» (cfr. I. CALVINO in «Sipario» cit., p. 4; I. CALVINO, *Maurice Chevalier all'Alfieri*, op. cit.).

<sup>23</sup> «Il mio intento è trovare la formula di una produzione televisiva che non parta dal dialogo teatrale ma dal “racconto”, affidandosi all'immagine, all'azione e al suo ritmo, e si differenzi dal cinema per il suo muoversi in uno spazio simbolico»: I. CALVINO, Lettera a Sergio Pugliese, 08/02/1954, ora in *ID.*, *Lettere 1940-1985*, op. cit., pp. 392-93. Le prime testimonianze in merito alle “Comiche Tv” sono del 1953; il progetto non sarà realizzato dalla Rai, che, invece, produrrà nel 1970 una serie in cinque puntate ispirata a *Marcovaldo* (cfr. E. M. FERRARA, *Calvino e il teatro*, op. cit., p. 175).

Devono essere qualcosa di mezzo tra i lazzi d'un Arlecchino (non a caso avevo pensato di scegliere come interprete Marcello Moretti) e le *gags* delle comiche del cinema muto. L'azione quasi esclusivamente muta e mimica viene accompagnata – oltre che da musicchette – da una voce fuori campo [...]. Il protagonista, ultima incarnazione d'una classica maschera moderna, è il piccolo uomo combattuto tra lo slancio dei grandi sentimenti e la grottesca miseria della sua esistenza<sup>24</sup>.

La sua attrazione verso «un teatro diverso dal solito»<sup>25</sup>, e la conseguente scelta di una linea comico-grottesca orientata alla spettacolarità del linguaggio teatrale, emerge fortemente anche in un progetto successivo che Calvino condivide con Toti Scialoja, il cosiddetto *Teatro dei ventagli*<sup>26</sup>, che porterà alla realizzazione di una serie di fiabe teatrali destinate al pubblico televisivo<sup>27</sup>. Il progetto, che non andrà mai in onda<sup>28</sup>, testimonia di come Calvino nel corso degli anni Settanta riesca a esplorare più liberamente il congegno teatrale<sup>29</sup>, allentando l'attenzione verso il fine sociale e politico da dare al messaggio e sperimentando le possibilità dei linguaggi scenici, come dimostra *in primis* il procedimento creativo utilizzato assieme a Scialoja<sup>30</sup>:

<sup>24</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 1261-62.

<sup>25</sup> «Per un teatro così, credo verrebbe voglia di scrivere, che verrebbero idee, idee insieme di testo e di spettacolo, e si potrebbe scoprire un nuovo modo di trasfigurazione fantastica del nostro mondo e dei nostri problemi»: così Calvino in «Sipario» cit., p. 4.

<sup>26</sup> Per notizie esaustive sul progetto si rimanda alle curatele di Barenghi in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. III, pp. 1267-74 e in I. CALVINO, *Il teatro dei ventagli*, con i bozzetti di Toti Scialoja, Milano, Mondadori, 2023, pp. 23-30. Sul nome dato al progetto è Calvino, in una lettera a Scialoja del 1978, a illuminarci: «Mi è venuta un'idea per il titolo della serie – e del libro che ne faremo: IL TEATRO DEI VENTAGLI, richiamo allo stile mimico con oggetti gestuali, omaggio ai “no” giapponesi e a questo oggetto nobile e desueto» (ivi, p. 16).

<sup>27</sup> Va sottolineato che ciò che spinge Calvino verso la televisione è l'interesse per il pubblico: «mi interessa molto collaborare alla nascita d'un nuovo linguaggio espressivo, che deve parlare a un pubblico così vasto e vario». Secondo l'autore la televisione offriva la possibilità di rimettere al centro un nuovo spettatore a differenza del teatro, fossilizzato sul pubblico borghese. Cfr. I. CALVINO, Lettera a Sergio Pugliese, 07/04/1954, ora in ID., *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 393.

<sup>28</sup> Il progetto, destinato alla rete Due della RAI, si sarebbe dovuto chiamare *Fiabe bianche* ed era inizialmente composto di otto puntate di trenta minuti ciascuna, poi divenute sei, come si evince dal contratto che la RAI mandò a Scialoja nel dicembre del 1977. Non sono chiari, ad oggi, i motivi per cui il progetto non andò in porto, con grande rammarico da parte di Calvino. Del *Teatro dei ventagli* si dispone dei testi preparati da Calvino e dei bozzetti di scene e costumi disegnati da Scialoja: cfr. I. CALVINO, *Il teatro dei ventagli*, op. cit., pp. 14-17.

<sup>29</sup> Nella metà degli anni Settanta Calvino intensifica la produzione teatrale. Oltre al *Teatro dei ventagli*, riprende a collaborare anche con Berio, per la stesura del libretto per *La vera storia* e per *Un re in ascolto*.

<sup>30</sup> Non a caso Domenico Scarpa parla della produzione teatrale degli anni Settanta di Calvino come del «riavvicinamento a due passioni dell'adolescenza e della gioventù come il teatro e la fiaba»: D. SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 43.

Toti ha scritto una lista di oggetti a coppie, per esempio una grossa biglia e una piuma di struzzo, oppure una specchiera e un bersaglio. Io riflettevo su ognuna delle coppie di oggetti e lasciavo che nella mia immaginazione nascesse una storia teatrale. Toti, su questo mio testo, trovava dei pretesti mimici e studiava la possibilità di una regia antinaturalistica e anticonvenzionale. Il progetto si è poi ampliato, Toti ha disegnato delle scene molto suggestive, così è successo che invece di essere il testo a ispirare la scenografia era la scenografia a ispirare il testo<sup>31</sup>.

Sarà Calvino stesso nelle *Lezioni americane* a riconoscere l'immagine e il «campo di analogie, simmetrie, di contrapposizioni»<sup>32</sup> che vi si genera attorno come fondante del suo processo di scrittura; questo aspetto è molto evidente nel *Teatro dei ventagli*, dove gli stessi elementi, meccanismi ed espedienti ritornano tra una fiaba e l'altra. È necessario sottolineare come qui la scrittura di Calvino sia più orientata alla scena e riveli la tentazione di voler giocare con i suoi linguaggi. Si osservi la didascalia iniziale delle *Porte di Bagdad*, in cui l'autore suggerisce la posizione degli elementi scenografici: «*Porte Cerimoniali, Porte Ritmiche, Porte Trappola. (Le Porte Cerimoniali secondo me dovrebbero stare al centro)*»<sup>33</sup>. Analogamente, in una lettera a Scialoja del dicembre 1977 suggerisce alcuni oggetti per l'allestimento:

Direi che la formula ideale del nostro lavoro potrebbe essere: oggetto scenografico + oggetti mimici. Il primo è determinante per l'invenzione del testo mentre gli (uno o più) oggetti mimici possono essere decisi anche in sede di allestimento secondo le convenienze sceniche. Per esempio nella prima fiaba che ho scritto, quella lunare, la grande biglia è un oggetto scenografico anche se mobile e mi domando se non potresti farla entrare nel bozzetto – mentre la piuma è oggetto mimico<sup>34</sup>.

Nel *Teatro dei ventagli*, dunque, Calvino sembra sperimentare in prima persona quel teatro «più colorato»<sup>35</sup> di cui era stato spettatore sin dagli anni

---

<sup>31</sup> Così Calvino nell'intervista a Nico Orengo per «Tuttolibri» del 30 settembre 1978, ora in *Il teatro dei ventagli*, op. cit., pp. 11-12. Gli elenchi contenenti le coppie di oggetti sono conservati fra le carte di Calvino e nell'archivio della Fondazione Toti Scialoja e mostrano come Scialoja lavorasse ulteriormente lo schema, abbinando agli oggetti la scenografia.

<sup>32</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 704.

<sup>33</sup> I. CALVINO, *Le porte di Bagdad*, in ID., *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. III, p. 662.

<sup>34</sup> I. CALVINO, *Il teatro dei ventagli*, op. cit., p. 14.

<sup>35</sup> I. CALVINO in «Sipario» cit., p. 4.

Cinquanta. Infatti, tutte le fiabe sono caratterizzate da lazzi, «gags grottesche»<sup>36</sup>, dal travestimento come cardine dell'azione, dai contrasti come espediente comico. A tal proposito, in alcune delle fiabe le coppie antinomiche di personaggi, come Il pessimista e L'ottimista delle *Porte di Bagdad*, si fanno veicoli del comico. Anche nell'*Ussaro e la luna* i contrasti regolano l'impalcatura narrativa: due Innamorati (Casimiro e Consuelo) sono ostacolati da due Vecchi (il Generale Gaston Bombard de la Mitraille e la principessa Donna Inés), quasi a richiamare gli scenari dell'Arte. In questa fiaba la volontà di Calvino di realizzare una scena antinaturalistica e anticonvenzionale<sup>37</sup> si riscontra non solo nell'uso di una «grande biglia e una piuma di struzzo»<sup>38</sup> come motori creativi e immagini sceniche, ma anche nella compresenza di molteplici linguaggi espressivi, come la danza<sup>39</sup>.

Il travestimento come motore dell'azione contraddistingue in particolare *La città abbandonata*, in cui Anacleto e Polidoro, come due Zanni, sono protagonisti di una serie di *gags* generate dal metamorfismo di Polidoro, allo stesso tempo ladro, poliziotto, cameriere, cuoco, maggiordomo, maestro di musica:

FIORDISPINA Maggiordomo, chiamatemi il capocuoco.

POLIDORO Sì, altezza. (*Si toglie la parrucca e si mette un berretto da cuoco, che si toglie subito inchinandosi*)

[...]

FIORDISPINA Maggiordomo! (*Polidoro si rimette la parrucca*) Chiamatemi il maestro di musica! (*Polidoro cambia la parrucca e s'inchina*)

[...]

POLIDORO (*cambiandosi ripetutamente copricapo e parrucca, ripete la frase come se i vari servitori si passassero la voce fino a che il maggiordomo non la comunica alla principessa*) [...] (*con berretto da*

---

<sup>36</sup> I. CALVINO, *Le porte di Bagdad*, op. cit., p. 623.

<sup>37</sup> I. CALVINO, *Il teatro dei ventagli*, op. cit., p. 12.

<sup>38</sup> Ivi, p. 9.

<sup>39</sup> «La luna prese l'aspetto d'una danzatrice che muoveva le braccia, tutte gomiti e polsi»: I. CALVINO, *L'ussaro e la luna*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 607-608. Al riguardo può aver avuto importanza l'esperienza di Calvino spettatore di Kathrine Dunam nel febbraio del 1950: «Quel che ci importa è la sostanza della sua arte di ballerina, di coreografa, di studiosa e interprete del patrimonio folkloristico del suo popolo. E credo che nel quadro generale del teatro italiano odierno, staccato quanto mai (tranne pochi casi di teatro dialettale davvero vivente) dalla ispirazione popolare, dalla felice libertà interpretativa, fatta insieme di improvvisazione istintiva e di studio cosciente, che è il vero, originario fondamento del teatro, la lezione di Katherine Dunham è particolarmente interessante»: I. CALVINO, *I quadri folcloristici ed etnologici di Katherine Dunham*, op. cit.

cuoco) Siamo indietro col pranzo per mancanza di sguatterri. (*La frase viene ripetuta sempre da lui, con vari copricapi e parrucche*)<sup>40</sup>.

Se in alcune delle fiabe teatrali i contrasti diventano un efficace espediente comico, in altri casi si fanno strumenti di conoscenza e introspezione. *Il naufrago Valdemaro*, ad esempio, ricerca la salvezza nella Città sommersa e nella Città sospesa, due luoghi opposti che, oltre a rimandare alle ben note *Città invisibili*, forniscono al protagonista una chiave d'accesso a un luogo interiore, che si concretizza attraverso un'incursione metateatrale:

VALDEMARO Adesso voglio entrare in questo teatro... C'è un cantante che sta mandando in visibilio il pubblico, ah! Sono io! Con la voce che sapevo d'avere e nessuno ha mai voluto ammettere che avessi [...]. No, questo non mi piace... Non era così che volevo quello che volevo... Mi sto muovendo in mezzo alle ombre d'un miraggio! Basta! Come posso fuggire a quest'angoscia?<sup>41</sup>

Anche nella più libera sperimentazione dei linguaggi della scena, il teatro diventa nuovamente una chiave d'accesso ai territori dell'inconscio, come accadrà anche nello *Specchio e il bersaglio*, il brano più «metafisico»<sup>42</sup> del *Teatro dei ventagli*, in cui le smorfie del protagonista Fulgenzio sono, al tempo stesso, generatrici di comico e di introspezione:

Nella mia giovinezza passavo ore e ore davanti allo specchio a fare smorfie. [...] cosicché potevo credermi un'altra persona, molte persone d'ogni genere, una folla d'individui che a turno diventavano me, cioè io diventavo loro, cioè ognuno di loro diventava un altro di loro, e io intanto era come se non ci fossi [...] nelle cose così com'erano non riuscivo a trovarci proprio niente di straordinario. Invece, dietro alle cose forse si nascondevano altre cose, e quelle, quelle sì potevano interessarmi, anzi, mi riempivano di curiosità. [...]. Ma

---

<sup>40</sup> I. CALVINO, *La città abbandonata*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 616-91. Si osservi l'assonanza con la famosa scena del pranzo del *Servitore goldoniano*.

<sup>41</sup> I. CALVINO, *Il naufrago Valdemaro*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 632-33.

<sup>42</sup> Così Calvino a Toti Scialoja nella lettera del 27 settembre 1977, ora in ID., *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 1236.

quando riuscivo a raggiungere il rovescio, capivo che quello che cercavo io era il rovescio del rovescio, anzi il rovescio del rovescio del rovescio, no; il rovescio del rovescio del rovescio del rovescio<sup>43</sup>.

Nello *Specchio e il bersaglio*, come in altri luoghi della produzione dell'autore, il "meccanismo del rovescio" diventa uno strumento di conoscenza, che vedremo tornare negli anni Ottanta anche in *Un re in ascolto*<sup>44</sup>, in cui protagoniste sono le voci, reali e del subconscio, che si rivolgono al protagonista, attraverso un dispositivo narrativo di forte efficacia teatrale: l'orecchio di chi ascolta diventa la chiave per accedere all'inconscio, rendendo il Re al tempo stesso attore e spettatore di sé stesso.

Questo racconto, come il *Teatro dei ventagli*, diviene la sintesi di come l'esplorazione verso il colorato e multiforme congegno teatrale abbia ricondotto Calvino ad affermare il ruolo introspettivo del teatro, «un interno che pretende di contenere in sé il mondo esterno»<sup>45</sup>, che, attraverso il ricorrente "meccanismo del rovescio", apre le porte alla conoscenza del mondo esteriore e interiore, poiché «il teatro è fatto in modo [...] che tutti i possibili sguardi siano contenuti e condotti come all'interno d'un unico occhio che guarda se stesso»<sup>46</sup>.

*Silvia Mancianti*

---

<sup>43</sup> I. CALVINO, *Lo specchio e il bersaglio*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., p. 282.

<sup>44</sup> *Un Re in ascolto* fu oggetto di diverse trascrizioni narrative e teatrali da parte di Calvino; per le due diverse edizioni del libretto e sul racconto del 1984 si rimanda alle *Note e notizie sui testi*, in ID., *Romanzi e racconti* cit., vol. III, pp. 1290-98.

<sup>45</sup> I. CALVINO, *Dall'opaco*, op. cit., p. 93.

<sup>46</sup> Ivi, p. 94.

## *Il privilegio della leggerezza: per una lettura di Le città invisibili*

Nella prima edizione pubblicata il 3 novembre 1972 nella collana «Supercoralli» di Einaudi, l'immagine di copertina di *Le città invisibili* riproduceva un dipinto di René Magritte, *Il castello dei Pirenei*, del 1959, raffigurante una grande roccia che galleggia sopra un mare ed è sormontata da un castello di pietra<sup>1</sup>. Così il dipinto surrealista rappresentava la virtù immaginativa del testo. Tuttavia cinque anni dopo, quando nel 1977 fu pubblicata l'edizione tascabile, per la copertina fu scelta un'immagine caratterizzata sì da una dimensione irrealistica, ma pertinente ad un più concreto progetto edilizio, per quanto utopico<sup>2</sup>. Si trattava di un'immagine estrapolata dai disegni di Claude Nicolas Ledoux, uno dei più importanti esponenti dell'architettura neoclassica francese ed europea del Settecento, il *Projet de maison de gardes agricoles pour le parc de Maupertuis, vue en perspective*, mai pubblicato dall'autore e mai realizzato. Ledoux aveva progettato questo edificio tra il 1775 e il 1780 per il parco di Malpertuis, il parco di un castello che doveva essere destinato a un uso agricolo. Quando Ledoux riprese il progetto dopo la rivoluzione, pensò a una città nuova, adatta al futuro, a una città utopica che mai fu costruita<sup>3</sup>. Le due immagini possono essere ricondotte alla comune tematica del rapporto tra l'uomo e la natura, tuttavia esse hanno un significato divergente: da un lato, infatti, si pone in evidenza la rigidità dello spazio naturale e dall'altro si tenta di trovare alla geometria perfetta di un edificio una collocazione quanto più pacifica tra campi e alberi, in un mondo naturale sorvegliato e ricondotto alla misura dell'uomo. Tuttavia, il passaggio

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972. Tutte le citazioni a testo sono tratte da I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. 2, Milano, Mondadori, 1992, pp. 357-498.

<sup>2</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>3</sup> L'immagine è tratta dall'edizione che raccoglieva la sua opera completa, *L'architecture de Claude-Nicolas Ledoux*, édité par D. Ramée, 2 tomi, 1847, planche 316. Della casa resta un modello nel museo Ledoux d'Arc-et-Senans. Si vedano anche J. RITTAUD-HUTINET, *Claude-Nicolas Ledoux: l'œuvre et la vie*, Châtillon-surChalaronne, La Taillanderie, 2006; ID., *Claude-Nicolas Ledoux: lumières et pensées*, Châtillon-surChalaronne, La Taillanderie, 2007.

dal surrealismo della prima immagine alla linearità carica di immaginazione e di utopia della seconda lascia intravedere una chiave di accesso diversa per l'opera, a distanza di pochi anni. La prima immagine, quella di Magritte, indirizza a un mondo immaginario, lontano da ogni realtà fisica; la seconda riconduce il libro a un'utopia, quella della conciliazione tra uomo e natura, in linea con il pensiero di Ledoux, un uomo dell'Età dei Lumi che credeva nel progresso dell'umanità. Rispetto a quella che compare nella prima edizione, e che sottolinea il legame dell'opera con il mondo dell'invenzione e lo stile fantastico, quella che apre il *paperback* è un'immagine più razionale, meno suggestiva forse, ma certamente più adatta alla lettura che dell'opera si iniziava a fare, non come una serie di sogni, il che era forse l'idea originaria di Calvino, ma come un libro che raccontava del rapporto tra l'uomo e il mondo. Questa mutazione di prospettiva risponde in effetti allo sviluppo che *Le città invisibili* ha avuto sia nel corso della sua genesi (non rispondente a un unico intento progettuale) sia dopo la sua pubblicazione.

In questo senso, si tratta di una delle opere su cui Calvino ha fornito diverse letture e interpretazioni d'autore, ed è ripetutamente intervenuto in termini di autoesegesi. Lo ha definito un libro nato gradualmente nel corso degli anni, non progettato complessivamente, ma con lunghe interruzioni nella scrittura tra un brano e l'altro. Il testo, come è noto, infatti nasce da una specie di taccuino di riflessioni "urbane", felici o tristi, che finivano per trasformarsi in immagini di città. Calvino dichiarò nell'intervista a «L'Espresso» che accompagnò la pubblicazione del libro che «ogni tanto scriveva una pagina, cioè una città»<sup>4</sup>: a volte immaginava città tristi, a volte città felici, a volte paragonava le città al cielo e altre volte ancora si sorprende a parlare della spazzatura presente in città. Solo in seguito, quando dovette organizzare il volume, fece ricorso a una tassonomia in cui le città sarebbero state

---

<sup>4</sup> *Nel regno di Calvina, sfogliando l'Atlante, colloquio con l'autore*, in «L'Espresso», XVIII, 1972, 45, p. 11.

sistematiche secondo etichette ricorrenti e un diagramma numerico, che fu Calvino stesso a indicare come significativo<sup>5</sup>.

Il punto di partenza sono dunque queste brevi prose, che Calvino avrebbe in seguito inserito in un libro fornito a posteriori di una struttura compiuta<sup>6</sup>. Essa comprende, come noto, una cornice di dialoghi tra due protagonisti, l'esploratore veneziano Marco Polo e l'imperatore del Catai Kublai Kan, cornice che viene indicata nella quarta di copertina della prima edizione come struttura portante dell'opera: «Un imperatore melanconico, un Kublai Kan che dopo aver conquistato il mondo ha perso ogni speranza di salvarlo dal suo lento sfacelo, ascolta dalla voce di un Marco Polo visionario le descrizioni di città misteriose». L'opera è organizzata in nove capitoli per la descrizione di cinquantacinque città; ogni capitolo comprende cinque città tranne quello iniziale e quello conclusivo. Questi offrono descrizioni di dieci città, che si susseguono secondo uno schema leggibile in tre modi diversi, in una struttura combinatoria dei capitoli cui si aggiunge un ulteriore espediente unificante, cioè una cornice – che è stata scritta dopo le singole descrizioni – con i dialoghi fra i due personaggi principali. Sul piano diegetico, inoltre, i vari quadri singoli sono unificati dal tema del viaggio, non di un viaggio immaginario, ma di quello reale di Marco Polo<sup>7</sup>.

D'altronde, gran parte del *Milione* ha una struttura simile a quella delle *Città invisibili* perché consiste in una serie di descrizioni da parte di Marco Polo delle città che ha visitato e dei paesaggi e dei costumi che ha osservato. Il viaggiatore veneziano era stato una passione di Calvino: dieci anni prima di iniziare a scrivere *Le città invisibili* aveva preparato un soggetto cinematografico su Marco Polo, che però non aveva visto la luce.

---

<sup>5</sup> M. ZANCAN, *Le città invisibili di Italo Calvino*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, to. II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 875-929, alle pp. 891-93.

<sup>6</sup> Sulla genesi diaristica del libro si veda l'importante saggio di L. DI NICOLA, *Un'idea di Calvino. Letture critiche e ricerche sul campo*, Roma, Carocci, 2024, pp. 59 e 67.

<sup>7</sup> Cfr. E. CAPUZZO, *Marco Polo e «Le città invisibili» di Italo Calvino*, in «Clio. Trimestrale di studi storici», I, 2007, pp. 71-80.

Ora, le singole descrizioni e le città proposte da Calvino sono definite nella presentazione editoriale del risvolto di copertina della prima edizione – anch'esso da considerare ai fini dell'autoesegesi – un «poemetto in prosa o apologo o onirigramma» cioè la descrizione di un sogno, e tutto il complesso del viaggio ideale come una compilazione affine a quelle della geografia medievale. D'altronde anche i grandi resoconti di viaggio del Medioevo erano spesso scritti da autori che non si erano mai mossi dal loro tavolo. E lo stesso avviene di questi resoconti di città, che sono racconti fantastici di luoghi invisibili, perché non esistenti nella realtà<sup>8</sup>. Dunque, mentre il racconto di Marco Polo, eccezionalmente rispetto agli scritti di viaggio coevi, si basa su un'esperienza reale, quello di Calvino è assolutamente fantastico. Le città non esistono, i loro nomi sono portati da nomi femminili; le strutture fisiche delle città sono impossibili da realizzare per un architetto. In un libro attentamente organizzato sotto il profilo della struttura, le città sono al contrario caratterizzate dalla casualità, tanto da definire una continua tensione tra ordine e disordine, quella che in un celebre saggio dedicato a quest'opera Cesare Segre ebbe a definire il «contrasto tra il diagramma numerico e la libertà inventiva delle stesure parziali», e che poteva essere esteso all'intera opera di Calvino, caratterizzata nel suo insieme da «varie conformazioni polari: geometria e realtà, intelligenza e invenzione, esattezza e immaginazione, sistema e libertà»<sup>9</sup>.

In questo rapporto dialettico tra rigore della struttura e apertura fantastica dei singoli pezzi che la compongono, tra ordine e disordine, il lettore è messo in guardia sin dall'inizio sui limiti della fantasia, nella rappresentazione del dialogo tra Polo e l'imperatore e nella notazione dello scetticismo di quest'ultimo nei confronti dei racconti del Veneziano. Questo scetticismo è da sovrapporre a quello del lettore nei confronti del narratore, perché qui l'autore prende le vesti di Marco Polo e noi lettori quelle di Kublai Kan: anche noi lettori possiamo, anzi dobbiamo, dubitare della realtà

<sup>8</sup> Cfr. M. CICCUTO, *L'immagine dello spazio nelle «Città invisibili» di Italo Calvino*, in «Italianistica», XXXI, 2002, pp. 77-84.

<sup>9</sup> C. SEGRE, «Le città invisibili» di Calvino e la vertigine epistemica, in «Strumenti critici», I, 2004, pp. 43-53. Si vedano anche M. C. BARRADO BELMAR, *Gematria y poética en «Le città sottili» de «Le città invisibili» de Italo Calvino*, in «Cuadernos de filología italiana», XVI, 2009, pp. 275-85.

di questi paesaggi fantastici, ma non possiamo non essere incuriositi dalla loro eventuale esistenza. Il resto della *Prefazione* riguarda l'immensità del dominio dell'imperatore, che non può essere del tutto compreso. Se leggiamo l'intera *Prefazione* con l'ottica della sovrapposizione tra Marco Polo e il narratore e tra l'imperatore e il lettore, anche questo passaggio rappresenta un'allegoria della nostra incapacità di dominare il nostro personale impero, quello delle nostre conoscenze, e di comprendere appieno la realtà che ci circonda<sup>10</sup>.

In sostanza, con questa lettura – che si somma alla tensione fra struttura e singoli racconti, tra ordine conferito al mondo narrato ed esplosione della fantasia – emerge la portata del rapporto dialettico fra realtà e artificio: nella *Prefazione*, Calvino spiega che possiamo credere solo al racconto, perché la dimensione della fantasia è più concreta di quella della realtà, che ci sfugge in virtù della sua estensione e della sua complessità. L'esordio delle *Città invisibili* è dunque una professione di fede da parte dell'autore nei confronti della fantasia e della letteratura che ne è lo strumento espressivo:

*Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore. Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; un senso come di vuoto che ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia e della cenere di sandalo che si raffredda nei bracieri; una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriate sulla fulva groppa dei planisferi, arrotola uno sull'altro i dispacci che ci annunciano il franare degli ultimi eserciti nemici di sconfitta in sconfitta, e scrosta la ceralacca dei sigilli di re mai sentiti nominare che implorano la protezione delle nostre armate avanzanti in cambio di tributi annuali in metalli preziosi, pelli conciate e gusci di testuggine: è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti<sup>11</sup>.*

---

<sup>10</sup> M. MESCHINI, *Visioni postmoderne. Percorsi teorici e testuali ne Le città invisibili di Italo Calvino*, Macerata, EUM, 2018.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 359: corsivo nel testo.

Le città sono dichiarate nel titolo «*invisibili*». Ciò significa solo in parte ‘immaginarie’, tema sul quale Calvino pure ragionava, in quel periodo, componendo un *Arcipelago dei luoghi immaginari*, un *Manuale dei luoghi fantastici*, dei *Racconti che non ho scritto*, delle *Interviste impossibili*; e c’era già stato il *Cavaliere inesistente*. «*Invisibili*» non significa neanche semplicemente ‘inesistenti’ (anche se l’imperatore a un certo punto sospetta che Marco inventi tutto) né ‘possibili’ o ‘impossibili’. *Le città invisibili* sono quelle che si celano sotto, o dentro, le città descritte, come dichiarò lo stesso autore nella già menzionata intervista all’«Espresso»: «dietro la città che si vede ce n’è una che non si vede ed è quella che conta»<sup>12</sup>.

In questo senso quello che emerge chiaramente dalle città descritte dal Marco Polo di Calvino non è la loro struttura, ma l’insieme dei segni, e dei sogni, che le popola. Sono le anime degli uomini, il suono della loro vita, le realtà sospese e incastrate tra gli edifici e i vicoli a dar vita a un luogo, non gli edifici stessi<sup>13</sup>. La città viene dunque trattata come centro per eccellenza della convivenza umana, luogo di umanità, dove conta solo quel che non si vede, e che – come in un’*èkphrasis* della poesia antica – solo il poeta è capace di far emergere alla vista, in quanto presenza immateriale. Lo stile dell’opera, proprio per questo motivo, è ispirato da propositi di trasparenza e leggerezza<sup>14</sup>: le città sono rarefatte e la loro concretezza è affidata all’immaginazione del lettore; c’è un’estrema tensione verso una rarefatta astrazione, che Calvino definisce «leggerezza», riflettendo nella citata intervista all’«Espresso» su questo suo modo di raccontare: «Le immagini più felici di città che vengono fuori sono rarefatte, filiformi come se la nostra immaginazione ottimistica oggi non potesse essere che astratta. Insomma, c’è una zona del mio libro che tende verso un ideale di leggerezza»<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> I. CALVINO, *Nel regno di Calvinia*, art. cit., p. 11.

<sup>13</sup> C. OSSOLA, *L’invisibile e il suo «dove»: «geografia interiore» di Italo Calvino*, in «Lettere italiane», XXXIX/2, 1987, pp. 220-61.

<sup>14</sup> M. MOTOLESE, *Lo spazio, il tempo. Appunti su lingua e stile delle Città invisibili di Italo Calvino*, in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», XX/1-2, 2023, pp. 228-36.

<sup>15</sup> I. CALVINO, *Nel regno di Calvinia*, art. cit., p. 11.

Non a caso il testo del risvolto di copertina della prima edizione accenna all'unico viaggio ancora possibile: «Quello che si svolge all'interno del rapporto tra i luoghi e i loro abitanti dentro i desideri e le angosce che ci portano a vivere le città e farne il nostro elemento e soffrirle». L'unico viaggio reale che l'autore si impegna a descrivere è dunque quello all'interno dei rapporti tra gli uomini e i luoghi che essi abitano, in modo che da una descrizione concreta come quella di una città, con i suoi edifici, le sue guglie, i suoi pinnacoli, le sue strade, emerga una serie di elementi astratti e immateriali: gli odori, i sentimenti, le dinamiche sociali, i sogni degli abitanti, i loro desideri.

Accanto a questo tema esiste un'altra questione trattata da Calvino nelle *Città invisibili*, che si comprende da un'intervista contemporanea alla pubblicazione del libro. In questa l'autore fa riferimento, come fonte di ispirazione, alle opere dell'artista Fausto Melotti<sup>16</sup> e afferma, intervistato dall'«Espresso», che «mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture: città sui trampoli, città a ragnatela»<sup>17</sup>. In questo modo artefatto e leggero di narrare, al centro del libro c'è la preoccupazione per la crisi delle città. È questo l'argomento della lettura delle *Città invisibili* che Calvino stesso fece in una presentazione del libro in una conferenza alla Columbia University apparsa a stampa nel 1983<sup>18</sup>. Nel suo discorso, egli parla delle città in crisi, e in generale di un disfacimento del rapporto tra l'uomo e il suo ambiente, sia urbano sia naturale. Nonostante questa crisi, le città sono necessarie all'umanità perché rendono concreto e attuabile il suo desiderio di socialità. Tuttavia, si impone una riflessione sia sulle dimensioni degli ambienti urbani sia sulla loro vivibilità e

---

<sup>16</sup> Cfr. A. PORTENSIO, *Dalle sculture rarefatte alle «Città invisibili»: Fausto Melotti e Italo Calvino*, in «Avanguardia», XLV, 2010, pp. 109-22 e L. MODENA, «Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture»: la scultura di Fausto Melotti nelle *Città invisibili* di Italo Calvino, in «Letteratura e arte», II, 2004, pp. 218-42.

<sup>17</sup> I. CALVINO, *Nel regno di Calvinia*, art. cit., p. 12.

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Italo Calvino on 'Invisible Cities'*, in «Columbia: A Journal of Literature and Art», 8, 1983, pp. 37-42. Si veda anche la nota in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 2, op. cit., p. 1361.

sostenibilità, che del resto era un tema del dibattito urbanistico e politico dell'epoca<sup>19</sup>.

Scriva Calvino:

*What is the city today, for us? I believe that I have written something like a last love poem addressed to the city, at a time when it is becoming increasingly difficult to live there. It looks, indeed, as if we are approaching a period of crisis in urban life; and Invisible Cities is like a dream born out of the heart of the unlivable cities we know. Nowadays people talk with equal insistence of the destruction of the natural environment and of the fragility of the large-scale technological systems (which may cause a sort of chain reaction of breakdowns, paralyzing entire metropolises). The crisis of the overgrown city is the other side of the crisis of the natural world. The image of "megalopolis" – the unending, undifferentiated city which is steadily covering the surface of the earth – dominates my book, too<sup>20</sup>.*

Attivo proprio nel periodo dello sviluppo industriale italiano, tra gli anni Cinquanta e Settanta, Calvino è stato uno dei primi scrittori italiani a prestare attenzione ai temi dell'inquinamento, dello sfruttamento delle risorse naturali, della sensibilità ambientale e ad affrontare il tema attraverso efficaci narrazioni in alcuni dei suoi racconti e romanzi<sup>21</sup>. Ad esempio, nel racconto *La nuvola di smog* (pubblicato nel 1958 sulla rivista «Nuovi Argomenti» e poi confluito nella raccolta *Gli amori difficili*), Calvino non solo affronta il problema dell'inquinamento ma si spinge a denunciare la controversa posizione delle aziende che inquinano e allo stesso tempo finanziano le organizzazioni che dovrebbero denunciarle in quanto inquinatrici, rivelando il tema, oggi attuale ma all'epoca ancora lontano dalla

---

<sup>19</sup> A. DE VIVO, *Calvino: politica e segni letterari*, in «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», XXV/1, 1991, pp. 40-56.

<sup>20</sup> I. CALVINO, *Italo Calvino on 'Invisible Cities'*, op. cit., p. 40. Il testo è poi parzialmente apparso in traduzione italiana con il titolo *Le città invisibili felici e infelici* in «Vogue Italia», n. 253, 1972, pp. 150-51, e come prefazione a diverse edizioni successive dell'opera, come la prima nella collana degli «Oscar» del 1993, da cui si cita (pp. V-XI): «Penso di aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana e le città invisibili sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili. Oggi si parla con eguale insistenza della distruzione dell'ambiente naturale quanto della fragilità dei grandi sistemi tecnologici che può produrre guasti a catena paralizzando metropoli intere; la crisi della città troppo grande è l'altra faccia della crisi della natura. L'immagine della "megalopoli", la città continua, uniforme che va coprendo il mondo, domina anche il mio libro».

<sup>21</sup> Cfr. A. LIMA, *The Historical and Political Context of Italo Calvino and Urban Critic in Invisible Cities*, in «Traditional Dwellings and Settlements Review», XXX/1, 2018, pp. 73-4; R. CAPOFERRO, *Le città invisibili. Lo spazio urbano come modello di conoscenza*, in «Fictions. Studi Sulla Narratività», V, 2006, pp. 41-47 e M. MACCARIO, «*Le città invisibili*» di Italo Calvino: appunti per una poetica della città, in «Esperienze Letterarie», XXXII/4, 1998, pp. 81-90.

consapevolezza collettiva, del *greenwashing*; e più in generale il conflitto di interessi e l'astuzia del capitalismo che caratterizzerà molti paesi industrializzati dopo gli anni Sessanta. Calvino lo fa con largo anticipo sui tempi, negli anni in cui in Italia sta iniziando la conversione da un'economia prevalentemente agricola a una industriale, che porterà allo sviluppo economico con tutte le sue conseguenze in termini di sfruttamento delle risorse naturali (e dei lavoratori) e alle molte contraddizioni e ferite ecologiche nel paese in seguito allo sviluppo della manifattura.

Lo stesso conflitto di ideali è anche al centro del romanzo *La speculazione edilizia*, pubblicato nel 1963 da Einaudi dopo che una prima versione era apparsa nel 1957 sulla rivista «Botteghe oscure». Come si osservava, siamo in anni precoci per la sensibilità ambientale, ma già in questo breve romanzo (o racconto lungo) il protagonista, un intellettuale impegnato nelle battaglie politiche e sociali della sinistra che ha sempre evitato attività finalizzate all'ottenimento di ricchezza, è invece attratto dai profitti derivanti da una speculazione edilizia sulla proprietà di famiglia. Calvino d'altronde intuì e descrisse in anticipo sui tempi varie forme di inquinamento molto attuali oggi (dell'aria, del paesaggio), sviluppando riflessioni sull'impatto della nostra civiltà sull'ambiente, e persino sui segni che l'umanità lascerà anche dopo la sua scomparsa, nel racconto *La memoria del mondo*.

Nella presentazione delle *Città invisibili* presso la Columbia University, tra l'altro, Calvino aggiunge che, nonostante la sostenibilità delle città fosse ormai un punto critico nella vita contemporanea, non era possibile per l'umanità rinunciare a una struttura che aveva consentito di allacciare relazioni e sognare collettivamente:

Ma libri che profetizzano catastrofi e apocalissi ce ne sono già tanti e scriverne un altro sarebbe stato pleonastico e non rientra nel mio temperamento; oltretutto quello che sta a cuore al mio Marco Polo è scoprire le ragioni segrete che hanno portato gli uomini a vivere nelle città: ragioni che potranno valere al di là di tutte le crisi: le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni di un linguaggio; le città sono luoghi di scambio come spiegano tutti i libri di storia dell'economia ma questi scambi non sono

soltanto scambi di merce, sono scambi di parole di desideri di ricordi. Il mio libro si apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono nascoste nelle città infelici<sup>22</sup>.

Pur consapevole della crisi che attanaglia la dimensione urbana, e che si riverbera sul tema della convivenza umana e dell'ordinamento sociale, Calvino non riesce né a individuare una precisa ragione né tantomeno una soluzione. La letteratura può solo prendere coscienza di una crisi, e darle forma, una forma che resti fissa nella memoria del lettore. Ma non sa né vuole indicare una soluzione, resta sospesa di fronte allo smarrimento, come gli abitanti di Bauci, città che da un lato rimanda alle sculture di Melotti e dall'altro rappresenta la *mise en abyme* della questione alla base del libro. Qui, di fronte alla crisi del rapporto tra l'uomo e la natura, la soluzione escogitata dagli abitanti della città è a tal punto indecifrabile che Marco Polo non sa a quale categoria assegnarla, e assieme alla città sospesa di Bauci resta sospesa anche la soluzione della questione aperta tra l'umanità contemporanea e la natura:

Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame.

Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la Terra; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Italo Calvino on 'Invisible Cities'*, op. cit., p. 41: «*But there are already numerous books which prophesy catastrophes and apocalypses: to write another would be superfluous, and anyway it would be contrary to my temperament. The desire of my Marco Polo is to find the hidden reasons which bring men to live in cities: reasons which remain valid over and above any crisis. A city is a combination of many things: memory, desires, signs of a language; it is a place of exchange, as any text- book of economic history will tell you - only, these exchanges are not just trade in goods, they also involve words, desires, and memories. My book opens and closes with images of happy cities which constantly take shape and then fade away, in the midst of unhappy cities*».

<sup>23</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 423.

Con *Le città invisibili*, dunque, Calvino prende coscienza della crisi dell'idea stessa di città, e ne fornisce solo una soluzione utopica<sup>24</sup>. Questo disegno e questa progettualità non nascono con il libro ma si precisano a poco a poco nella visione dello scrittore e in questa direzione portano sia la seconda copertina, dove si rappresenta per l'appunto un progetto di città ideale e utopica, sia il numero complessivo dei racconti: 55, numero che rimanda alla Repubblica ideale immaginata da Thomas Moore in *Utopia*. Il messaggio complessivo in tal senso resta ottimistico: anche nelle città infelici in cui gli uomini faticano a vivere c'è sempre un istante e un abbozzo di felicità, così come le città future, migliori, sono contenute in quelle presenti, talvolta oscure. Allo stesso tempo non emerge un'idea univoca di città, quanto un'infinita serie di combinazioni fra tante città, felici e infelici, che tiene conto anche della loro stratificazione<sup>25</sup>.

Forse anche per questo *Le città invisibili* ha avuto un'enorme influenza in ambiti diversi da quello letterario, da quello artistico, alla *digital art* al balletto<sup>26</sup>. Soprattutto, l'opera è citata spesso nella letteratura accademica delle discipline urbanistiche e architettoniche, in cui gli studiosi vi fanno riferimento per sottolineare come gli approcci modernisti e razionali nella progettazione e pianificazione urbana possano essere sfidati, ma anche arricchiti, dalla casualità della sensibilità umana<sup>27</sup>. È

<sup>24</sup> Si vedano in tal senso C. RIVOLETTI, «*Le città invisibili*»: l'utopia di Calvino fra tradizione letteraria e realtà, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XXVI, 2005, pp. 69-98; G. RIZZARELLI, *La città di carta e inchiostro: «Le città invisibili» di Italo Calvino e la letteratura utopica*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXI/ 2-3, 2002, pp. 219-35; M. CERRAI, «*Le città invisibili*» e il genere dell'utopia, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», V/2, 2000, pp. 621-37; P. KUON, *Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in «Le città invisibili» von Italo Calvino*, in «Italienische Studien», X, 1987, pp. 133-48 e M. SORICE, *La città ideale. Italo Calvino dal «pessimismo dell'intelligenza» all'intelligenza dell'utopia*, Roma, Merlo, 1989.

<sup>25</sup> C. SEGRE, «*Le città invisibili*» di Calvino e la vertigine epistemica, op. cit.

<sup>26</sup> Dal 2012 al 2013 il Massachusetts Museum of Contemporary Art ha ospitato una mostra ispirata alle *Città invisibili*. Le opere d'arte in mostra sono state create da una vasta gamma di artisti, spesso utilizzando l'immaginario architettonico delle città in tutto il romanzo come catalizzatore per il design della scultura, per mostrare come le nostre percezioni del luogo siano modellate da influenze personali diverse come la memoria, il desiderio e la perdita. Una delle opere in mostra, *Compound*, 2011, di Sopheap Pich, artista contemporaneo cambogiano, rappresenta sia una città immaginaria del romanzo di Calvino che l'urbanizzazione e lo sviluppo del mondo reale di Phnom Penh.

<sup>27</sup> V. MUKHIJA, *Learning from Invisible Cities: The Interplay and Dialogue of Order and Disorder*, in «Environment and Planning A», XLVII/4, 2015, pp. 801-15.

questo un tema noto a Calvino, che lo esplicita nella presentazione presso la Columbia University:

*I feel that the idea of the city which the book conjures up is not outside time; there is also (at times implicit, at others explicit) a discussion on the city in general. I have heard from a number of friends in town planning that the book touches on some of the questions that they are faced with in their work; and this is no coincidence, as the background from which the book springs is the same as theirs<sup>28</sup>.*

Questo aspetto viene tematizzato anche nella narrazione: la contraddizione tra il desiderio di Kublai Khan di generalizzare un modello di città all'interno del suo e la percezione emotiva di Marco Polo, che al contrario parla delle luci, delle emozioni, delle abitudini dei cittadini, degli odori, dell'odore della vita che solo un viaggiatore sensibile può percepire. Alcune di queste città brillano alla piena luce del sole, altre giacciono invisibili nella nebbia, alcune sono ricche, altre sono povere.

La cornice narrativa che chiude il quarto capitolo è uno dei punti chiave di questo tema. L'imperatore inizia a descrivere a Marco Polo le città, così come le ha immaginate e dedotte dal suo modello universale, per accorgersi che nessuna città del mondo reale risponde allo schema e alla norma. È questo aspetto a rendere possibile l'individuazione, nel libro, di un riferimento ideale per mettere in discussione le pratiche razionali tradizionali e il positivismo nella pianificazione urbana:

*– D'ora in avanti sarò io a descrivere le città, – aveva detto il Kan. – Tu nei tuoi viaggi verificherai se esistono.*

*Ma le città visitate da Marco Polo erano sempre diverse da quelle pensate dall'imperatore.*

*– Eppure io ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili, – disse Kublai. – Esso racchiude tutto quello che risponde alla norma. Siccome le città che esistono s'allontanano in vario grado dalla norma, mi basta prevedere le eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili.*

---

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Italo Calvino on 'Invisible Cities'*, op. cit., p. 40: «Sento che l'idea della città che il libro evoca non è fuori dal tempo; c'è anche (a volte implicita, a volte esplicita) una discussione sulla città in generale. Ho sentito da un certo numero di amici dell'urbanistica che il libro tocca alcune delle questioni che si trovano ad affrontare nel loro lavoro; e questo non è un caso, in quanto lo sfondo da cui scaturisce il libro è lo stesso del loro».

– *Anch'io ho pensato un modello di città da cui deduco tutte le altre, – rispose Marco. – È una città fatta solo d'eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi. Se una città così è quanto c'è di più improbabile, diminuendo il numero degli elementi abnormi si accrescono le probabilità che la città ci sia veramente. Dunque basta che io sottragga eccezioni al mio modello, e in qualsiasi ordine proceda arriverò a trovarmi davanti una delle città che, pur sempre in via d'eccezione, esistono. Ma non possono spingere la mia operazione oltre un certo limite: otterrei delle città troppo verosimili per essere vere*<sup>29</sup>.

Prendendo in considerazione questo dialogo assieme alla prefazione già osservata, si nota come sia una struttura non lineare a dominare il mondo: le città descritte da Marco Polo ne rendono consapevole l'imperatore. Le descrizioni di una varietà di città uniche e insolite proposte dal viaggiatore veneziano sfidano la percezione di un mondo semplice e lineare, e danno ai lettori la flessibilità di leggere il libro – e il mondo stesso – in modi non convenzionali.

La descrizione della città di Trude offre un vivo esempio della monotonia delle città pianificate secondo un principio razionale che ne esalti l'efficienza, dimenticando l'aspetto della loro vitalità. In fin dei conti, è una città troppo simile a tante altre simili a Trude, priva di una vera anima:

Se toccando terra a Trude non avessi letto il nome della città scritto a grandi lettere, avrei creduto d'essere arrivato allo stesso aeroporto da cui ero partito. I sobborghi che mi fecero attraversare non erano diversi da quegli altri, con le stesse case gialline e verdoline. Seguendo le stesse frecce si girava le stesse airole delle stesse piazze. Le vie del centro mettevano in mostra mercanzie imballaggi insegne che non cambiavano in nulla. Era la prima volta che venivo a Trude, ma conoscevo già l'albergo in cui mi capitò di scendere; avevo già sentito e detto i miei dialoghi con compratori e venditori di ferraglia; altre giornate uguali a quella erano finite guardando attraverso gli stessi bicchieri gli stessi ombelichi che ondeggiano.

Perché venire a Trude? mi chiedevo. E già volevo ripartire.

– Puoi riprendere il volo quando vuoi, – mi dissero, – ma arriverai a un'altra Trude, uguale punto per punto, il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome all'aeroporto<sup>30</sup>.

*Le città invisibili*, quindi, sfidano l'idea di progettare una città senza tener conto della vita reale destinata a diffondersi in essa. È il caso di Trude ma anche di Perinzia, fondata dopo che gli astronomi avevano stabilito il luogo e il giorno in base

---

<sup>29</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 415 (corsivo nel testo).

<sup>30</sup> Ivi, p. 467.

alla posizione degli astri in perfetto accordo con il sole, l'asse del cielo, lo zodiaco e così via, ma ora popolata da storpi, nani, gobbi, con «urli gutturali» che «si levano dalle cantine e dai granai, dove le famiglie nascondono i figli con tre teste o con sei gambe». Da qui deriva la circostanza che «gli astronomi di Perinzia si trovano di fronte a una difficile scelta: o ammettere che tutti i loro calcoli sono sbagliati e le loro cifre non riescono a descrivere il cielo, o rivelare che l'ordine degli dèi è proprio quello che si rispecchia nella città dei mostri». E questa è un'altra dimostrazione letteraria che le città, le civiltà e in definitiva gli uomini seguono il destino a loro prescritto da combinazioni astrali sconosciute, nonostante ogni possibile piano che si possa immaginare di disegnare per loro.

Infine, secondo il senso comune, le città sono l'esperienza più concreta e affollata della civiltà umana, ma *Le città invisibili* sfidano anche questo concetto e si muovono verso una nuova idea utopica di paesaggio urbano e urbanistico, basata sulla leggerezza. Uno dei dialoghi tra l'imperatore e Marco Polo, dedicato alla città di Lalage, è particolarmente interessante per il suo riferimento al chiaro di luna e alla sua leggerezza. Questa non è una delle descrizioni o dei racconti del viaggiatore veneziano, quanto piuttosto un dialogo con l'imperatore, che si trova proprio nel mezzo del libro, e per la sua posizione e per la sua struttura è un luogo deputato a offrire un senso all'intero racconto:

*Dall'alta balaustra della reggia il Gran Kan guarda crescere l'impero. Prima era stata la linea dei confini a dilatarsi inglobando i territori conquistati, ma l'avanzata dei reggimenti incontrava plaghe semideserte, stentati villaggi di capanne, acquitrini dove attecchiva male il riso, popolazioni magre, fiumi in secca, canne. "È tempo che il mio impero, già troppo cresciuto verso il fuori, – pensava il Kan, – cominci a crescere al di dentro", e sognava boschi di melegranate mature che spaccano la scorza, zebù rosolati allo spiedo e gocciolanti lardo, vene metallifere che sgorgano in frane di pepite luccicanti.*

*Ora molte stagioni d'abbondanza hanno colmato i granai. I fiumi in piena hanno trascinato foreste di travi destinate a sostenere tetti di bronzo di templi e palazzi. Carovane di schiavi hanno spostato montagne di marmo serpentino attraverso il continente. Il Gran Kan contempla un impero ricoperto di città che pesano sulla terra e sugli uomini, stipato di ricchezze e d'ingorghi, stracarico d'ornamenti e d'incombenze, complicato di meccanismi e di gerarchie, gonfio, teso, greve.*

*"È il suo stesso peso che sta schiacciando l'impero", pensa Kublai, e nei suoi sogni ora appaiono città leggere come aquiloni, città traforate come pizzi, città trasparenti come zanzariere, città nervatura di foglia, città linea della mano, città filigrana da vedere attraverso il loro opaco e fittizio spessore. –*

*Ti racconterò cosa ho sognato stanotte, – dice a Marco. – In mezzo a una terra piatta e gialla, cosparsa di meteoriti e massi erratici, vedevo di lontano elevarsi le guglie d'una città dai pinnacoli sottili, fatti in modo che la Luna nel suo viaggio possa posarsi ora sull'uno ora sull'altro, o dondolare appesa ai cavi delle gru. E Polo: – La città che hai sognato è Lalage. Questi inviti alla sosta nel cielo notturno i suoi abitanti disposero perché la Luna conceda a ogni cosa nella città di crescere e ricrescere senza fine. – C'è qualcosa che tu non sai, – aggiunse il Kan. – Riconoscente la Luna ha dato alla città di Lalage un privilegio più raro: crescere in leggerezza<sup>31</sup>.*

Questo privilegio, di crescere in leggerezza, potrebbe essere assunto come una definizione della sostenibilità. La leggerezza è uno degli obiettivi stilistici di Calvino, che si riflette nell'economia della scrittura e nella sua linearità, e ha come strumento autoriale la privazione, l'eliminazione di pesi e fronzoli. “Leggerezza” è, come noto, una parola chiave nella poetica di Calvino, che si riflette nella ricerca di stile preciso, istradato alle maniere della prosa scientifica, ma arricchito dal contributo della fantasia<sup>32</sup>, che Calvino descrive altrove come una polvere dorata sparsa sulle cose<sup>33</sup>. Ma è anche una parola chiave nella sua concettualizzazione dell'idea di città e della sua sostenibilità. Crescere nella leggerezza è dunque un privilegio, ed è una delle chiavi della visione del futuro di Calvino nel suo capolavoro utopico.

*Luca Marcozzi*

**Parole-chiave:** Italo Calvino, *Le città invisibili*, leggerezza, pianificazione urbanistica.

**Keywords:** Italo Calvino, *Le città invisibili*, *lightness*, *urban planning*.

---

<sup>31</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 420: corsivo nel testo.

<sup>32</sup> Cfr. F. SECCHIERI, *La pagina e il vuoto. Un attraversamento della poetica di Calvino*, in «Strumenti Critici», I, 2006, pp. 17-37.

<sup>33</sup> L. MARCOZZI, *Calvino, Asor Rosa, i classici (italiani) e un'idea di letteratura*, in «Bollettino di Italianistica», XX/1-2, 2023, pp. 190-204.

## *Calvino e il mito, tra presa di distanza e attualizzazione*

Secondo Northrop Frye i miti, nel loro mutare, divengono essenzialmente delle convenzioni letterarie. Accade così, per esempio, che il mito dell'età dell'oro si riduca a una «convenzione pastorale»<sup>1</sup>, e che il sentimento del divario fra la potenza divina e l'orgoglio umano si trasformi in una «convenzione tragica»<sup>2</sup>: si tratta, dunque, di un percorso di degradazione, per cui lo spessore drammatico del mito si attenua e assottiglia, mentre sale in primo piano il suo valore di immagine o di semplice analogia. Di parere diverso, sotto questo riguardo, è d'Arco Silvio Avalle, secondo cui «gli elementi del mito e della tradizione folclorica passati nella letteratura, se, in alcuni casi, *si trasformano*, come vuole Frye, una volta entrati a far parte della letteratura, molto spesso *continuano* anche nella letteratura senza modificazioni sostanziali quanto alla loro *identità*»<sup>3</sup>. Posizione del tutto condivisibile, questa, e peraltro in linea con gli assunti di un Autore come Calvino, da sempre attento a cogliere le continuità che sottendono la tradizione letteraria, le “potenzialità” insite, per così dire, nel materiale narrativo di partenza, che, al pari delle carte dei tarocchi, può essere diversamente disposto e configurato secondo i noti modelli riconducibili alle teorie semiologiche di ascendenza strutturalista.

Ma qui sarà necessario intendersi, preliminarmente, sul concetto di *mythos*: in effetti, il mito di Frye e di Avalle non è lo stesso mito di cui parlano, solo per citare due esempi molto noti, Jesi o Steiner. E, se per Jesi il *mythos* è per definizione una dimensione sfuggente e inconoscibile, inattingibile e refrattaria a farsi afferrare in virtù del discorso governato dal *logos*<sup>4</sup>, e per Steiner null'altro che un racconto

---

<sup>1</sup> N. FRYE, *Littérature et mythe*, in «Poétique», 8, 1971, pp. 489-514, cit. a p. 497.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> D'A. S. AVALLE, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990, p. 14.

<sup>4</sup> «L'oggetto in sé delle presunte “scienza” e “storia” del “mito”, dunque il mito, sfugge a qualsiasi conoscenza scientifica poiché è una sorta di oggetto fantasma che, non appena accenna a concretarsi in una data ipostasi, rinvia implicitamente la conoscibilità della sua essenza ad un'ipostasi precedente e

fondativo dell'umano stesso, cui l'uomo attinge da sempre per conferire senso e valore a un'esistenza altrimenti condannata alla stretta di antinomie e contraddizioni insuperabili<sup>5</sup>, è chiaro che esso si pone come qualche cosa di mutevole e inafferrabile nella misura in cui risponde a concezioni ed epistemologie profondamente diverse, su cui non è possibile soffermarsi in questa sede se non in modo cursorio.

Ora, venendo al modo in cui Calvino considerava il mito, non si può non notare, innanzi tutto, una pregiudiziale forma di resistenza, come se il mito venisse di per sé percepito non solo nella sua distanza e inaccessibilità, ma anche nel suo essere fondamentalmente estraneo a un orizzonte di tipo razionalistico-illuministico (e sia pure in riferimento a un illuminismo critico, che fin dalla *Giornata d'uno scrutatore* è chiamato a confrontarsi con le dimensioni scandalosamente "altre" della natura e del biologico, del mostruoso e dell'inassimilabile). Quel Calvino che, se avesse dovuto scegliere tra la *Linea d'ombra* e il *Cuore di tenebra* dell'amato Conrad, avrebbe scelto senza esitare la *Linea d'ombra*, ovvero il romanzo di formazione che segue il tracciato di una crescita e di un'evoluzione progressiva, di una parabola individuale di maturazione e ritrovamento di sé, di contro al racconto che insiste invece sulla perdita di sé, sullo sprofondamento nel magma torbido e incontrollabile degli istinti.

Si consideri dunque, a questo proposito, la visione ascrivibile a un autore caro a Calvino com'era il mentore Pavese, dalla cui concezione mitica, fondata sul retaggio ancestrale di terra sesso e sangue, l'autore delle *Città invisibili* prese ben presto le distanze, conscio, forse, del radicarsi in essa d'un oscuro pericolo di smarrimento, di perdita d'orientamento e direzione. Di qui, non a caso, una certa resistenza, un giudizio non del tutto positivo su un'esperienza pavesiana comunque centrale qual è quella della *Luna e i falò*, testo-chiave che già isola un nucleo mitico nel suo stesso titolo, esibendo un intreccio inestricabile tra ancestrali ritualità

---

inaccessibile oggi, perduta»: F. JESI, *Mito*, a cura di A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 2023, p. 46.

<sup>5</sup> Cfr. G. STEINER, *La nostalgia dell'assoluto*, a cura di D. Bidussa, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 33-34.

contadine e inquietanti influssi naturali, e che a Calvino poteva apparire non privo di tonalità – diciamo così – “decadentistiche”.

E non c'è nulla, in effetti, che sia più lontano dalla visione di Calvino. Che si fa portatore di una concezione mitica fortemente razionalizzata – se non, addirittura, “tecnicizzata”, per tornare alle formulazioni di Furio Jesi –, ossia depurata degli elementi potenzialmente più perturbanti, come accade, e in modo esemplare, nell'apologo *La decapitazione dei capi* (1969), in cui la periodica, ritualizzata ribellione contro chiunque detenga il potere si riveste di forme asettiche e depurate, quasi si trattasse di compiere un'operazione chirurgica destinata a non lasciare alcun segno<sup>6</sup>. Non sarà un caso, allora, che la “decapitazione” di cui si legge nel titolo lasci il posto a una più accettabile «potatura» o comunque mutilazione dei capi, come avviene nella terza e quarta parte dell'apologo, quelle ambientate nella Russia zarista:

– È solo una cosina leggera, di grande significato ma in sé non grave, ohi ohi ohi, un po' dolorosa, certamente, ma è perché si possa riconoscervi come i capi davvero, i nostri capi benvenuti, una mutilazione, è solo quello, quando è fatta è fatta, una piccola mutilazione una volta ogni tanto [...]. Già i membri del direttivo erano immobilizzati da decine di braccia robuste. Sul tavolo disponevano le garze, le bacinelle col cotone, i coltelli seghettati. L'odore d'etere impregnava l'ambiente. Le ragazze apparecchiavano svelte, diligenti, come se da tempo ognuna si fosse preparata al suo compito<sup>7</sup>.

Affiora in tal modo l'idea di un mito razionalizzato, in certo modo funzionalizzato a un discorso che, mentre per un verso sviluppa una riflessione critica in ordine alle degenerazioni del potere in qualsivoglia forma venga promosso ed esercitato, per l'altro prende le distanze da ogni residuo ancestrale, rimuovendo di conseguenza ogni ipotesi psicoanalitica o simbolica riconducibile, anche sulla scorta delle teorie di Frazer, ai temi del sacrificio tribale, dell'uccisione del capo tribù o della “rimozione” del padre.

---

<sup>6</sup> In proposito cfr. M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 242-43.

<sup>7</sup> I. CALVINO, *La decapitazione dei capi*, in ID., *Romanzi e Racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, vol. III, pp. 252-53.

Nel contempo, sarà bene non farsi condizionare troppo nemmeno dal Calvino cosiddetto “combinatorio” e, contestualmente, dalle letture che sottolineano eccessivamente il peso della fase struttural-semiologica: che indubbiamente c’è stata, ma che non va sopravvalutata nei suoi esiti e nei suoi conseguimenti finali. In proposito, va detto subito che il mito per Calvino è a ogni modo ben più di un semplice dispositivo narratologico, ben più di un “modo” per raccontare la realtà, e sia pure in un’ottica fortemente problematizzata<sup>8</sup>, come egli stesso aveva peraltro lasciato intendere, in particolare nel saggio del 1978 *I livelli della realtà in letteratura* («Io scrivo che Omero racconta che Ulisse dice: io ho ascoltato il canto delle Sirene»)<sup>9</sup>, in cui si evidenziava, tra l’altro, l’unicità del personaggio di Ulisse e l’irripetibilità della sua esperienza mitica.

Ma dove ricercare, allora, le più significative emergenze mitiche nell’opera di Calvino? Diremmo di scartare, innanzi tutto, le soluzioni più facili e quindi gli espliciti rimandi alle *dramatis personæ* che si ritrovano, ad esempio, nella *Taverna dei destini incrociati*, dove compaiono riferimenti a Tiresia, alle sfingi, alle sibille delfiche, al «marinaio fenicio annegato»<sup>10</sup> di eliotiana memoria *etc.*; tutte tessere e immagini di un mito ripreso dalla tradizione per la sua immediata riconoscibilità e disponibilità, nelle sue versioni già impostate e definite dalla tradizione, e che vale soprattutto come gioco per cui, borgesianamente, sentieri e destini non possono che incrociarsi. Faremo un’eccezione solo per il personaggio di Edipo, colto nell’incrocio tra la strada che viene da Corinto e quella che va a Tebe, e subito rifunzionalizzato come simbolo della «forza che non sa fermarsi in tempo, bisonte o uomo o condor»,

---

<sup>8</sup> «[...] una frase come “Ulisse ascolta il canto delle sirene” [...] non è più possibile, perché ormai il mito non svela più il proprio rapporto con la realtà, ma solo il modo di raccontarla»: C. BENUSSI, *Il mito classico nel riuso novecentesco: Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, in «Humanitas», LIV, 4, 1999, pp. 554-77, cit. a p. 576.

<sup>9</sup> I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 381-98, cit. a p. 387.

<sup>10</sup> I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, in ID., *Romanzi e Racconti*, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p. 558.

la quale forza «fa il deserto intorno e ci lascia le cuoia, e servirà da pascolo alle formiche e alle mosche...»<sup>11</sup>.

Più interessante, al di là di queste figurazioni d'immediata disponibilità, è il recupero da parte di Calvino di emblemi più sottilmente inquietanti, a partire da quella figura dell'"intrico" che è stata riconosciuta come antecedente, in quanto di per sé generativa, rispetto a un'altra figura chiave qual è quella del labirinto<sup>12</sup>. Un intrico, per esempio, è la città di Perinzia – che, benché progettata in modo da rispecchiare l'«armonia del firmamento», è popolata solo di esseri imperfetti o deformati, che rimandano all'"antimondo" del Cottolengo, a ciò che non è possibile guardare direttamente: «Nelle vie e piazze di Perinzia oggi incontri storpi, nani, gobbi, obesi, donne con la barba. Ma il peggio non si vede; urla gutturali si levano dalle cantine e dai granai, dove le famiglie nascondono i figli con tre teste o con sei gambe»<sup>13</sup>.

Perinzia si presenta dunque come un labirinto, che cela i propri figli deformati così come nel Labirinto cretese si nascondeva il mostruoso Minotauro: è la «città dei mostri» che, anziché rispecchiare le armonie celesti degli dèi, ne esemplifica la volontà perversa, quella volontà che sembra imporre il male, l'incongruente e il deforme come ineluttabile legge di natura. Ma l'intrico-labirinto, si direbbe, è sempre in agguato, è la figura simbolica con cui Calvino non ha mai smesso di fare i conti. Esemplare, recuperando dagli *Amori difficili* *L'avventura di un poeta*, la vicenda del protagonista Usnelli, che passa dall'idillio vacanziero con la bellissima Delia H., tra paesaggi incantevoli e tuffi in meravigliosi specchi d'acqua, all'ingresso, appunto, nel labirinto inestricabile delle contraddizioni storico-sociali, ben esemplificato dall'immagine finale del «groviglio» di parole dove «restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo»<sup>14</sup>, a significare l'impenetrabilità del reale, l'opaca e respingente inconoscibilità del mondo, il suo sottrarsi a qualsiasi griglia o modello interpretativo che si possano immaginare.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 561.

<sup>12</sup> Cfr. M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, op. cit., p. 43.

<sup>13</sup> I. CALVINO, *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. II, p. 480.

<sup>14</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970, p. 95.

Di qui la difficoltà, di cui Calvino è sempre stato ben consapevole, di ritrovare, grazie alla parola, una direzione certa e un orientamento sicuro nella riconosciuta, ineludibile complessità e contraddittorietà di un mondo che sfugge a tutti i possibili modelli e che non si lascia racchiudere in nessuna definizione esaustiva e, per così dire, definitiva: come ha scritto Luigi Malerba, «[s]i insegue una definizione delle cose dentro un ordine stabile e si finisce per trovare ogni volta sui propri passi il vuoto e il caos»<sup>15</sup>. D'altra parte l'ordine non esiste, o, per meglio dire, non esiste ordine che non sia apparente o illusorio, passibile di rovesciarsi nel suo opposto: come ci ricorda Daniele Del Giudice, per Calvino «*tout ordre est provisoire, constamment grignoté par le Chaos, tels des châteaux de sable sur le rivage de la mer*»<sup>16</sup>.

Non sorprende, allora, che la nostra condizione sia del tutto assimilabile a quella di Parsifal, l'aspirante cavaliere che «corre il mondo leggero», mentre «splendente di chiara ignoranza attraversa contrade gravate da un'oscura consapevolezza»<sup>17</sup>. «Un'oscura consapevolezza»: è dunque questa, forse, la condizione che contraddistingue lo stesso Calvino a partire dagli anni Settanta, in opere in cui lo scrittore non esita ad affrontare, come ha scritto Paolo Zublena, il «lato oscuro della realtà»<sup>18</sup>, e nelle quali sembrano predominare «la negatività, l'impressione di caducità, di stoica disperazione»<sup>19</sup>. E se è vero che le invisibili città calviniane appaiono, non diversamente dai sogni, «costruite di desideri e di paure»<sup>20</sup>, ci sembra che siano in particolare le paure ad alimentare l'immaginario di Calvino nello scorcio tra anni Sessanta e Settanta e oltre, quando l'esplosione della crisi sociale ed economica mette in discussione utopie palingenetiche e visioni «progressive» di

<sup>15</sup> L. MALERBA, *Queste perfide cosmitragiche*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, «Riga», 9, 1995, pp. 184-87, cit. a p. 185.

<sup>16</sup> D. DEL GIUDICE, *Un écrivain diurne*, in «Magazine littéraire», 274, 1990, pp. 26-29, cit. a p. 27.

<sup>17</sup> I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, in ID., *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. II, p. 588.

<sup>18</sup> P. ZUBLENA, *L'ultimo Calvino tra precisione e disastro*, in *Italo Calvino: a writer for the next millennium*. Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo (1996), a cura di G. Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 333-56, cit. a p. 351, nota 29.

<sup>19</sup> G. BONSAVER, *Città senza tempo: cronologia "debole" e tracce benjaminiane nelle «Città invisibili» di Italo Calvino*, in «Italianistica», 2-3, maggio-dicembre 2002, pp. 51-62, cit. a p. 56.

<sup>20</sup> I. CALVINO, *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. II, pp. 391-92.

ogni tipo. È questo il Calvino, come è stato osservato, che si accosta alla blanchotiana “scrittura del disastro”, nella precisa consapevolezza che «il tentativo di catalogare il reale cozza contro la sua impenetrabilità, ne coglie magari la superficie ma non l’essenza. Le parole si giustappongono fino a confondersi tra loro, in quanto sganciate dagli oggetti»<sup>21</sup>. Ci soffermeremo, a tale riguardo, su due testi esemplari, due “cosmicomiche” composte in tempi diversi e diversamente connotate: *Lo zio acquatico* e *L’altra Euridice* (testo, quest’ultimo, pubblicato per la prima volta nell’autunno 1980 sulla rivista «Gran Bazaar»).

Nella prima, una fantasia cosmogonica sulla nascita e l’evoluzione di creature ibride formatesi nel passaggio dall’ambiente equoreo a quello terrestre (ma con “lo zio acquatico” che si ostina a preferire la precedente forma di vita, rifiutandosi di uscire dall’acqua...), il tema è l’ininterrotta metamorfosi delle cose e del mondo, quella continua, inesausta trasformazione per cui «sarebbe potuto sopravvivere solo chi era disposto a cambiare talmente le basi della propria esistenza, che le ragioni per cui era bello vivere sarebbero state completamente sconvolte e dimenticate»<sup>22</sup>. Al centro, dunque, le ragioni «per cui era bello vivere», ragioni che mutano nell’adeguamento alle nuove, diverse situazioni ma che di fatto non vengono mai meno. Se questa è una linea tematica d’immediata evidenza, il vero confronto è però quello che avviene tra il protagonista e il personaggio femminile di *LII*, una sorta di novella *Euridice* che, attratta dalla vita sott’acqua, si perde infine nelle profondità marine, scegliendo l’interno della vita sommersa<sup>23</sup> anziché l’esterno della nuova vita che si sta diffondendo sempre più sulla terraferma:

L’avevo perduta? Nel dubbio, mi precipitai a riconquistarla. Presi a compiere prodezze: nella caccia agli insetti volanti, nel salto, nello scavare tane sotterranee, nella lotta coi più forti dei nostri. Ero fiero di me

---

<sup>21</sup> P. ZUBLENA, *L’ultimo Calvino tra precisione e disastro*, art. cit., p. 335.

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. II, p. 150.

<sup>23</sup> Che si tratti di una scelta nostalgica e regressiva, e da leggersi in opposizione al movimento inarrestabile della Storia che avanza, è stato opportunamente rilevato da Cristina Benussi: cfr. C. BENUSSI, *Mythos e storia*, in *Italo Calvino: a writer for the next millennium*, op. cit., pp. 323-31, cit. a p. 326.

stesso, ma purtroppo ogni volta che facevo qualcosa di valoroso, lei non era lì a vedermi: spariva continuamente, non si sapeva dove andasse a nascondersi<sup>24</sup>.

In parte diverso è il discorso per *L'altra Euridice*, testo straordinario e cosmicomica *sui generis*, la cui struttura narrativa riprende un *pattern* che rimanda al mito classico – quello raccontato da Virgilio e da Ovidio –, modificandolo però secondo uno schema incentrato sul ribaltamento dei ruoli: Euridice diviene infatti la sposa di Plutone, mentre Orfeo è il suo rapitore, colui che, attirandola con l'inganno del canto, l'ha allontanata dalle sue origini e condotta nel suo mondo extra-terrestre di superficie. La vicenda si dipana dunque secondo un asse topologico molto chiaro, che istituisce anche in questo caso una tensione dialettica tra dentro e fuori, interno ed esterno. Gli "autentici" terrestri saranno allora i due sposi Plutone ed Euridice, mentre gli altri – i "nemici", per così dire, gli antagonisti naturali – sono coloro che abitano la superficie della Terra, luogo per antonomasia dell'invivibilità, dell'assenza e della perdita di senso, sul quale si estende

la fascia che delimita la vostra vita di superficie, con le antenne inalberate sui tetti a trasformare in suono le onde che percorrono invisibili e inudibili lo spazio, coi transistor appiccicati agli orecchi per riempirli in ogni istante della colla acustica senza la quale non sapete se siete vivi o morti, coi jukebox che immagazzinano e rovesciano suoni, e l'ininterrotta sirena dell'ambulanza che raccoglie ora per ora i feriti della vostra carneficina ininterrotta<sup>25</sup>.

Altrettanto esplicita la conclusione, con la definitiva presa d'atto da parte di Plutone dell'impossibilità di fare della Terra «una sfera vivente»<sup>26</sup>, di agire fattivamente in modo tale da riscattarla dal male una volta per tutte. E senza dimenticare che la «carneficina ininterrotta», traslata su uno sfondo storico-mitologico di tutt'altro genere, post classico e centroamericano, è anche quella che lo

---

<sup>24</sup> I. CALVINO, *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. II, p. 152.

<sup>25</sup> I. CALVINO, *L'altra Euridice* [1980], in ID., *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. III, p. 1185.

<sup>26</sup> Ivi, p. 1177.

sconfitto Montezuma, nell'omonimo "dialogo storico" del 1974, rinfacciava al proprio interlocutore, il personaggio che dice "io", allorché rievocava le stragi compiute dagli spagnoli giunti nel Messico al seguito di Hernán Cortés:

MONTEZUMA – Un senso [quello della storia] che gli vuoi imporre tu, uomo bianco! Altrimenti il mondo si sfascia sotto i tuoi piedi. Anch'io avevo un mondo che mi reggeva, un mondo che non era il tuo. Anch'io volevo che il senso di tutto non si perdesse.

IO – So perché ci tenevi. Perché se il senso del tuo mondo si perdeva, allora anche le montagne di teschi accatastate negli ossari dei templi non avrebbero avuto più senso, e la pietra degli altari sarebbe diventata un banco di macellaio imbrattato di sangue umano innocente!

MONTEZUMA – Così oggi guardi le tue carneficine, uomo bianco<sup>27</sup>.

Si può cogliere così, sia nel dialogo di argomento storico del 1974 che nell'*Altra Euridice*, una tensione dialettica che induce Calvino a interrogarsi, nell'un caso e nell'altro, sulla negatività del presente e sull'insuperabile tragicità della Storia, in cui non si dà linea di progresso che non si possa rovesciare nel suo contrario, con la conseguente demolizione di ogni idea circa la presunta superiorità di una civiltà rispetto all'altra, per cui si scopre che non vi è sostanziale differenza, come si è visto, tra Cortés e Montezuma. Non solo: il mito, nella sua intangibile purezza e gelida fissità, può sussistere solo nell'opera d'arte o, più specificamente, nello sguardo dell'artista metafisico, che lo ritrova intatto nella sua sostanza primigenia, collocato com'è in una dimensione al di fuori del tempo e della Storia<sup>28</sup>; ma diverso, come si è visto, è il discorso per quanto riguarda l'*Altra Euridice*, le cui figure mitiche

---

<sup>27</sup> I. CALVINO, *Montezuma*, in ID., *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. III, p. 197. Gli effetti di un'altra carneficina, in questo caso ai danni dell'«armata imperiale», sono descritti anche nella *Storia del guerriero sopravvissuto* inclusa nella *Taverna dei destini incrociati*: «Alcuni che *La Morte* non ha ancora irrigidito annaspano come imparando a nuotare nella fanghiglia nera del loro sangue. Qua e là fiorisce una mano, s'apre e chiude cercando il polso da cui è stata troncata, un piede si prova a muovere passi leggeri senza più un corpo da reggere sopra le caviglie, teste di paggi e di sovrani scrollano le lunghe chiome ricadenti sugli occhi o cercano di raddrizzare la corona sghemba sulla calvizie e non fanno che scavare la polvere col mento e masticare ghiaia»: I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, in ID., *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. II, p. 568.

<sup>28</sup> «Certo che in queste piazze puoi incontrare i due Dioscuri, nudi, con una lancia, o Edipo, cieco, col bastone. Ma tu sai che i Dioscuri sono e saranno sempre i Dioscuri, che Edipo sarà sempre Edipo; il loro modo d'essere ha l'inevitabilità delle cose sicure sotto il cielo, sulle quali l'attenzione scorre senza incagliarsi»: I. CALVINO, *Viaggio nelle città di de Chirico* [1983], in ID., *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. III, pp. 397-406, cit. a p. 401.

rimandano direttamente, in un vero e proprio corto circuito, alla contraddittorietà e drammaticità del presente, alla realtà di un mondo contemporaneo devastato dalle guerre e sconvolto dalle stragi, insanguinato da quella «carneficina ininterrotta» che s'identifica, fin dai tempi di Montezuma e ancora prima, con il procedere della Storia stessa.

Di qui, infine, il senso che il *mythos* assume per Calvino, il quale non si limita certo a offrire delle riscritture, delle semplici riprese e continuazioni a partire dal materiale trasmessogli dalla tradizione. Il suo, infatti, è sempre un andare oltre, un proporre qualche cosa che travalica, arricchendolo, il senso delle *fabulae* antiche: come ha osservato in modo sintetico ma del tutto persuasivo Wladimir Kryszynski, «[p]er Calvino, scrivere narrazione come metanarrazione significa riutilizzare modelli letterari o discorsivi preesistenti allo scopo di raggiungere un nuovo senso e trasmettere un nuovo messaggio»<sup>29</sup>. A emergere, insomma, sono le risorse intrinseche al mito che, ripetendosi e realizzandosi ogni volta in forme diverse, lascia affiorare nuove interpretazioni e, quindi, nuove possibilità di senso.

Detto in altri termini, e con particolare riferimento al testo in esame: *de nobis fabula narratur*, ovvero di un mondo che già allora, quando Calvino scrisse *L'altra Euridice*, appariva drammaticamente assediato dall'insensatezza universale, mentre si addensavano attorno le nubi minacciose degli anni di piombo, delle stragi e dei disastri ecologici.

Ecco allora che Calvino ci si rivela, forse in modo inatteso, nelle vesti di mitografo, non solo di narratore ma anche di creatore di fiabe e di miti; ed è una mitografia, la sua, in cui il recupero del passato, lungi dall'esaurirsi in un brillante e ludico montaggio dei materiali messi a disposizione dalla tradizione, si ricollega a una particolare idea di immaginazione, corrispondente a una concezione che lo scrittore avrebbe poi esplicitato nella voce "Visibilità" delle *Lezioni americane*, dove si legge quanto segue:

---

<sup>29</sup> W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, trad. it. di M. Manganelli, Roma, Armando, 2003, p. 246.

Ma c'è un'altra definizione in cui mi riconosco pienamente ed è l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere. Nella trattazione di Starobinski questo aspetto è presente là dove viene ricordata la concezione di Giordano Bruno. Lo *spiritus phantasticus* secondo Giordano Bruno è “mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum” [...]. Ecco, io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza<sup>30</sup>.

Ed è proprio l'immaginazione – intesa in questo senso, ovvero come repertorio del possibile ed esplorazione di ciò che non è stato ancora tentato – che permette a Calvino, sul filo di una «fantasia figurale»<sup>31</sup> che è consustanziale al definirsi del mito stesso, di non fermarsi sulla soglia di una concezione negativa, di non arrendersi a una considerazione puramente nichilistica e disperante del mondo, su cui *L'altra Euridice* sembra peraltro lasciare ben pochi dubbi. Se è vero che il mondo – come suggerisce Kafka nelle sue riflessioni maggiormente influenzate dal pensiero gnostico e cabalistico – «è il nostro stesso smarrimento», uno smarrimento che fa del mondo stesso un'entità «indistruttibile»<sup>32</sup>, è altrettanto vero, in virtù della tensione antinomica soggiacente al pensiero di Calvino – autore che non offre mai delle soluzioni chiuse e ultimative –, che permangono intatte le possibilità inerenti al sogno e, con esse, la tensione verso una realtà “altra”, compiuta e pienamente realizzata, in grado di assorbire entro il proprio ordine armonico ogni elemento incongruo e dissonante.

Ciò avviene in particolare, a nostro modo di vedere, all'altezza delle *Città invisibili*: al riguardo, il caso più emblematico è forse quello di Armilla, città che a sua volta è leggibile come un labirinto, tracciato in questo caso dalle tubature d'acqua attraverso le quali sono penetrate ninfe e naiadi. Ed è, questo, un labirinto che non rimanda allo smarrimento e al caos ma a un'idea di vita possibile, improntata all'armonia e alla bellezza, dal momento che le città sono anche – come ha scritto

---

<sup>30</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 91.

<sup>31</sup> Ivi, p. 89.

<sup>32</sup> F. KAFKA, *Quaderni in ottavo*, a cura di I. A. Chiusano, Milano, SE, 1991, p. 67.

Guido Almansi – «suggerimenti amorosi»<sup>33</sup>. Ed è appunto in questo senso che si dovranno leggere, nell'ennesima proiezione mitografica di Calvino, le mirabili immagini acquatiche su cui si chiude la descrizione della città, immagini che si possono facilmente ricondurre a quell'ambito della leggerezza, della realtà svuotata e alleggerita del proprio peso, di cui ha parlato di recente Daniela Privitera<sup>34</sup>:

Abbandonata prima o dopo esser stata abitata, Armilla non può dirsi deserta. A qualsiasi ora, alzando gli occhi tra le tubature, non è raro scorgere una o molte giovani donne, snelle, non alte di statura, che si crogiolano nelle vasche da bagno, che si inarcano sotto le docce sospese sul vuoto, che fanno abluzioni, o che s'asciugano, o che si profumano, o che si pettinano i lunghi capelli allo specchio. Nel sole brillano i fili d'acqua sventagliati dalle docce, i getti dei rubinetti, gli zampilli, gli schizzi, la schiuma delle spugne<sup>35</sup>.

E così anche Armilla, città per definizione incompiuta, visibile in virtù delle sole strutture idrauliche assurge – come il Cottolengo di Torino nella sua «ora perfetta» e l'«inferno dei viventi» su cui si chiudono le *Città invisibili* – a emblema d'una diversa, possibile configurazione dell'umano, in forza della quale il negativo e l'incongruente, il caotico e il frammentario si possono infine riscattare, rovesciando così la desolata percezione di Kublai, costretto a riconoscere lo «*sfacelo senza fine né forma*»<sup>36</sup> del proprio impero, ma senza dimenticare, come ci ricorda Privitera, che la «sfida al labirinto» «non presuppone alcuna vittoria ma la convivenza con il dolore, il limite, la sconfitta e la fiducia nell'uomo»<sup>37</sup>.

*Bruno Mellarini*

**Parole-chiave:** attualizzazione; «cosmicomiche»; mythos.

---

<sup>33</sup> G. ALMANZI, *Le città illeggibili*, in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su "Le città invisibili" di Italo Calvino*, a cura di M. Barenghi, G. Canova e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2002, pp. 123-29, cit. a p. 125.

<sup>34</sup> Cfr. D. PRIVITERA, *Etica e Leggerezza: la profezia di Calvino sulla letteratura del terzo millennio*, in *Intrecci, sentieri e labirinti. Calvino a scuola a cento anni dalla nascita*. Atti del Convegno IPRASE (2022), a cura di M. Chicco e B. Mellarini, Trento, IPRASE, 2023, pp. 55-65.

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. II, p. 396.

<sup>36</sup> Ivi, p. 361.

<sup>37</sup> D. PRIVITERA, *Etica e Leggerezza: la profezia di Calvino sulla letteratura del terzo millennio*, art. cit., p. 64.

## **Bibliografia**

### **Opere di Calvino:**

- I. CALVINO, *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970;  
ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988;  
ID., *Romanzi e Racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, voll. 3, Milano, Mondadori, 1992 e 1994;  
ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, voll. 2, Milano, Mondadori, 1995.

### **Opere su Calvino:**

- N. FRYE, *Littérature et mythe*, in «Poétique», 8, 1971, pp. 489-514;  
D'A. S. AVALLE, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990;  
D. DEL GIUDICE, *Un écrivain diurne*, in «Magazine littéraire», 274, 1990, pp. 26-29;  
F. KAFKA, *Quaderni in ottavo*, a cura di I. A. Chiusano, Milano, SE, 1991;  
L. MALERBA, *Queste perfide cosmitragiche*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, «Riga», 9, 1995, pp. 184-87;  
C. BENUSSI, *Mythos e storia*, in *Italo Calvino: a writer for the next millennium*. Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo (1996), a cura di G. Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 323-31;  
P. ZUBLENA, *L'ultimo Calvino tra precisione e disastro*, in *Italo Calvino: a writer for the next millennium*, op. cit., pp. 333-56;  
C. BENUSSI, *Il mito classico nel riuso novecentesco: Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, in «Humanitas», LIV, 4, 1999, pp. 554-77;  
G. STEINER, *La nostalgia dell'assoluto*, a cura di D. Bidussa, Milano, Bruno Mondadori, 2000;  
G. ALMANZI, *Le città illeggibili*, in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su "Le città invisibili" di Italo Calvino*, a cura di M. Barenghi, G. Canova e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2002, pp. 123-29;  
G. BONSAVER, *Città senza tempo: cronologia "debole" e tracce benjaminiane nelle «Città invisibili» di Italo Calvino*, in «Italianistica», 2-3, maggio-dicembre 2002, pp. 51-62;  
W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, tr. it. di M. Manganelli, Roma, Armando, 2003;  
M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007;  
F. JESI, *Mito*, a cura di A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 2023;  
D. PRIVITERA, *Etica e Leggerezza: la profezia di Calvino sulla letteratura del terzo millennio*, in *Intrecci, sentieri e labirinti. Calvino a scuola a cento anni dalla nascita*. Atti del Convegno IPRASE (2022), a cura di M. Chicco e B. Mellarini, Trento, IPRASE, 2023, pp. 55-65.

## *Le «vittime della scure» nell'oikos di Calvino: (proto)ecologia tra distopia e relazioni disforiche da Ombrosa a Leonia*

Per quella fitta connessione che rende il linguaggio e la letteratura figli reciproci di una vasta possibilità di intenti, la personalità di Italo Calvino prescinde dalle fissità di una collocazione cronologica, oltre la quale si erge a pioniere di tempi distanti e vicinissimi. Acuto osservatore nonché promotore ideologico e narrativo di quel filtro sottile tra parola e realtà, serve nell'ombra del dettaglio i paradossi e le attese delle più significative trasformazioni storiche e culturali del suo "stare" nel mondo.

Ascolta l'«inferno dei viventi»<sup>1</sup> non sfuggendogli, abbozzandone le metamorfosi e fluendo con esse in un algoritmo letterario intessuto della relazione tra umano e non umano, reale e ideale, allegorico e fiabesco, lungo una prospettiva storica orientata che lega indissolubilmente passato e presente. La stessa che della disarmonia della modernità fotografa l'assuefazione, maneggia le contraddizioni e accoglie le scosse di un «campo di impulsi magnetici», tra corpi e sensazioni propri di uno spazio che è «inseguimento delle cose, adeguamento alla loro varietà infinita», ecosistema biologico e sociale, risultante degli «influssi reciproci di fauna e di flora e di clima e di fisiologia»<sup>2</sup>.

Nell'atrofia della modernità che incombe, il merito di Calvino, con un approccio anticipato di natura proto-ecologica, risale al ritratto dell'ambiente come di un sistema instabile condannato, effetto tanto di uno spaesamento esistenziale quanto di un'attenzione dai tratti neorealistici alla dimensione locale. Eppure, il paesaggio «per poterlo rappresentare occorreva [...] diventasse secondario rispetto a

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 119.

<sup>2</sup> F. CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973.

qualcos'altro: a delle persone, a delle storie»<sup>3</sup>, perché i processi trasformativi dello sviluppo industriale del dopoguerra trasparissero nella completezza dei propri ingranaggi. Se già «l'amore per la natura di Marcovaldo è quello che può nascere solo in un uomo di città», il paradigma nostalgico e controverso di un contorno che soccombe all'urbanizzazione segue una parabola irregolare anche nella scrittura.

Tra le pagine calviniane si staglia un ideogramma di smog, nebbia fumosa e detriti chimici, che assume le sembianze di un mondo «umano e lancinante»<sup>4</sup>, fino a precipitare nelle rovine di un «terreno vago ricoperto da immondezze»<sup>5</sup>, che il personaggio di Marco Polo percorre tra le città invisibili, dieci anni prima di Palomar, come ombra di un anonimato cittadino «frenetico e congestionato»<sup>6</sup>. D'altronde, «la cosa che vorrebbe salvare» il «morto scorbutico» è «la più fragile: quel ponte marino tra i suoi occhi e il sole calante»<sup>7</sup>, in un universo immaginifico che si scontra con la constatazione del deterioramento, regredendo all'interrogativo esistenziale di quel protagonista «buffo e melanconico» che, «in mezzo alla città di cemento e asfalto», si domandava: «Ma esiste ancora, la Natura?»<sup>8</sup>. Dispettosa, contraffatta, compromessa, da sfumarsi nel *Bosco sull'autostrada*, contaminarsi degli abbagli dei semafori, perdersi fra salvagenti, barche e canotti in *Un sabato di sole, sabbia e sonno*.

Così, nel ventennio trascorso dalle novelle delle *Stagioni in città* alla desolazione «dell'uomo-albero» impigliato nella «trappola messa insieme con snodi di plastica, ossa e [...] scotte di nylon»<sup>9</sup>, Italo Calvino compone attentamente gli orizzonti di isolamento delle sue creazioni, affidandovi lo scrutamento anonimo, a tratti defilato, ma solerte di quelli che, in fondo, sotto ai rovesciamenti elementari del

---

<sup>3</sup> I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Ritratto su misura: Italo Calvino*, in «*I libri degli altri*». *Il lavoro editoriale di Italo Calvino*, a cura di G. Zagra, E. Cardinale, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2013, pp. 9-10.

<sup>5</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, op. cit., p. 73.

<sup>6</sup> I. CALVINO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 1994, p. 6.

<sup>7</sup> Ivi, p. 15.

<sup>8</sup> I. CALVINO, *Marcovaldo: ovvero Le stagioni in città*, Milano, Mondadori, 2012.

<sup>9</sup> I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 15.

«fuoco celeste, l'aria in corsa, l'acqua culla e la terra sostegno», non sono altro che i meccanismi più semplici della Terra<sup>10</sup>.

### ***Una «geografia dello stile grigio»***

«Questo sarebbe un bellissimo tema per un saggio: *Il «tono grigio» nella letteratura italiana contemporanea*»<sup>11</sup>, aveva risposto Calvino al direttore di «Nuova corrente», Mario Boselli, per replicare al rimprovero, tra altri, di «critico stilistico» rivoltogli nel n. 35 della pubblicazione del 1965. L'appunto sprezzante circa la scelta di un lessico «povero e disadorno» gli aveva suggerito una dissertazione epistolare sul valore dell'esemplificazione, abbinata a una «densità verbale» e a una «minuziosità descrittiva» imprescindibili per quella raggiera di relazioni con la quale illustrare il rapporto con il grigiore<sup>12</sup>. In ciascun componimento – ammetteva – «si notano delle parti *più scritte* e delle parti *meno scritte*» che, come per lo spaccato del legno, «in cui si possono seguire come corrono le fibre, dove fanno nodo, dove si diparte un ramo»<sup>13</sup>, parlano nel silenzio, quanto nel sonoro fitto accostamento di dettagli e tecnicismi:

Torniamo ora al punto di partenza: il povero, il disadorno, lo squallore, il grigiore. Dove lo mettiamo? Lo mettiamo, mi pare, come un contenuto (oggettivo psicologico) che il protagonista (o l'io lirico, o l'autore nella sua proiezione narrativa) vuole eleggere, vuole tenere ininterrottamente sotto gli occhi, vuole identificare in sé, ma (e il tema è già dato dalle prime righe) attraverso un atto di volontà, una scelta<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Scrive in *Palomar*, per esteso, che, «Se non fosse per questa sua impazienza di raggiungere un risultato completo e definitivo della sua operazione visiva, il guardare le onde sarebbe per lui un esercizio molto riposante e potrebbe salvarlo dalla nevrastenia, dall'infarto e dall'ulcera gastrica. E forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice»: I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 8.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *La nuvola di smog / La formica argentina*, Milano, Mondadori, 2019, p. 8.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>13</sup> Ivi, p. 11.

<sup>14</sup> Ivi, p. 13.

Ed ereditario è il carattere della scelta lessicale e metodologica dell'autore, figlio dell'agronomo Mario Calvino e della botanica e naturalista Eva Mameli, che «non usciva mai dal giardino etichettato pianta per pianta, dalla casa tappezzata di *bouganvillea*, dallo studio col microscopio sotto la campana di vetro e gli erbari»<sup>15</sup>, fino a insinuarsi nel linguaggio letterario, eppure scientifico, di una ricercata resa «materialistica dei procedimenti astratti»<sup>16</sup>. La parola diviene strumento conoscitivo e ricostruttivo di un'immagine cosmica cui concorrono i movimenti, il pensiero, le deformazioni percettive, le tinte, lungo una tendenza che culmina nel dittico del 1965<sup>17</sup>, quando l'aria color bituminoso della nuvola di smog e la Riviera infestata dalla “formica argentina” preannunciavano l'inversione progressiva che Calvino avrebbe compiuto all'interno delle sue trame narrative.

La fede nel «verde che digrada a strisce per la vallata»<sup>18</sup>, prima di disperdersi, corona l'immagine catartica del finale dei due racconti, pubblicati l'uno nel 1952 nel decimo numero del periodico «Botteghe oscure», l'altro nella rivista moraviana «Nuovi Argomenti», prima di costituire il volume unico edito nel decennio a seguire. Residui di futura speranza tratteggiano i “grandi prati” del sobborgo della lavanderia Barca Bertulla, per le campagne fuori dall'abitato, dove il protagonista senza nome di *La nuvola di smog* si concede il riso della purezza al cospetto di siepi, pioppi, fontanili e lunghe biancherie distese al sole. La vita annebbiata, impolverata dalla «nuvola che abitavo e che m'abitava»<sup>19</sup>, assorbe, una figura dopo l'altra, una cieca, inquinata e “ipocrita” routine, che in *La formica argentina* aveva conosciuto già la collateralità dell'infestazione naturale. Sull'orlo del confine tra spirito progettuale e congetturale, i personaggi di entrambe le storie sono posti al cospetto di una sfida di fondo che ne aspira e riplasma l'identità: moglie, marito e bambino, impauriti dal

<sup>15</sup> I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>16</sup> F. LEONETTI, *L'eversione costruita*, «Il Menabò», VII, 8, 1965, pp. 285-86.

<sup>17</sup> I due racconti, *La formica argentina* e *La nuvola di smog*, erano già stati editi separatamente in precedenza, nel 1952 e nel 1958, all'interno della raccolta *Racconti*. Risale al 1965 il volume congiunto di Einaudi, attorno alla quale Calvino aveva cominciato a orbitare dal 1946.

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, Milano, Mondadori, 2013.

<sup>19</sup> I. CALVINO, *La nuvola di smog / La formica argentina*, op. cit., p. 92.

«nemico concreto, numerabile, con un corpo»<sup>20</sup>, confusi dal vicinato e affaticati dal cambiamento, quietano l'agitazione con «un giro [...] fino al mare», a riscoprire la “meraviglia”, l'azzurro, i «gusci bianchi di conchiglie puliti dalle onde»<sup>21</sup>.

I colori risplendono ancora, in un angolo nascosto delle retrovie, ma si dileguano presto, indietreggiando alla minaccia del «grigio delle terre gerbide», dei “cipressi neri”, del giallo che «a poco a poco spariva come cancellato», quasi «in un socchiudere di palpebre ancora assonnate». Inerte, fra le righe, tutto pare assopirsi. In *Ultimo viene il corvo* (1949) il grano impallidisce, il gatto è «grigio e magro, di pelo corto e tutto tendini»; sono grigie l'alba, l'aria e la «sensazione di vuoto, intorno»<sup>22</sup>.

Talvolta il mondo del *Marcovaldo* è “grigio e misero”, come la fiamma, gli abiti, i colombi, le montagne e «le cose di tutti i giorni spigolose e ostili»<sup>23</sup>. Le sue “ricchezze nascoste” non sono sufficienti a contrastare il “reame di ville e alberghi”, né «il grigio muro di cemento che piombava nel verde del giardino trasformandolo in un freddo fondo di cortile, in un pozzo senza luce», o i «nodi di radici morte, chioccioline, lombrichi» di *La speculazione edilizia* (1957)<sup>24</sup>.

Le «relazioni dell'area grigia con [...] le più colorate»<sup>25</sup> – per riecheggiare la *Lettera a Boselli* – implodono nei *Racconti*. Il prisma cromatico delle fotografie testuali sospende il tempo della storia e della storia narrata, aggredendo la “situazione atmosferica”, i pantaloni di flanella, le case, persino lo squallore dei rapporti<sup>26</sup>.

Lo sbiadirsi ininterrotto nutre il senso di quella condizione esistenziale di «ombre senza faccia»<sup>27</sup>, che si esprime allora nel “tema generale” dell'«impossibilità dell'armonia naturale, con le cose e con gli uomini»<sup>28</sup>, spaccatura dell'*οἶκος* nella

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 131.

<sup>21</sup> Ivi, p. 159.

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, op. cit.

<sup>23</sup> I. CALVINO, *Marcovaldo: ovvero Le stagioni in città*, op. cit.

<sup>24</sup> I. CALVINO, *La speculazione edilizia*, Milano, Mondadori, 1994.

<sup>25</sup> I. CALVINO, *La nuvola di smog / La formica argentina*, op. cit., p. 9.

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 61 e sgg.

<sup>27</sup> I. CALVINO, *La nuvola di smog / La formica argentina*, op. cit., p. 87.

<sup>28</sup> I. CALVINO, A Pietro Citati, 2 settembre 1958, in *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.

«nota stonata dell'artificiale», nonché «il dubbio, il sospetto d'aver sbagliato strada»<sup>29</sup>.

### ***Il guizzo del Barone tra La formica e La nuvola***

Distante dalla restituzione di una sola realtà, con flessibilità Calvino aveva tentato di muovere sulle orme di una fantasia entusiasta e anti-convenzionale la scrittura felice del *Barone rampante*<sup>30</sup>. La scacchiera dei suoi numerosi giochi rappresentativi si era distinta per una forma di avanguardismo interpretativo, avvalorato dalla fragilità delle gerarchie sottese all'intera produzione letteraria.

I rimandi interni all'opera stimolano, pertanto, considerazioni inter e intratestuali per una contiguità arricchente che realizza la volubilità della tolleranza tra la dimensione antropologica e quella naturale, afferente a un'idea di antropocene che sostanzia un'incidenza reciproca d'impatto, stabilendo in aggiunta dei riferimenti di partenza e di arrivo. In effetti, gli equilibri delle diapositive calviniane appaiono moderati da un itinerario di combinazioni multiple, grazie alle quali la novità del *Barone* accoglie premesse anticipate e posticipate quanto a linguaggio, metodologia, contenuto e atteggiamento. Non è un caso che gli ingenui resoconti del fratello di Cosimo Piovasco di Rondò siano collocati sulla linea temporale di quel secolo decimonono in cui “grappoli” e “fucileria” si assommano nel farsi “tutto mosto” dell'aria, delle nuvole e del sole<sup>31</sup>. Lo choc della frattura tra la coscienza umana e le “vittime della scure” è avviato, per giunta veicolato dall'allarme della *Formica* e condotto fino all'apatia della *Nuvola*. Nel mezzo, ancora una volta, ansimano scampoli di vita: roveri, gelsi, olivi, pini, talee e «l'universo di linfa entro il quale noi vivevamo, abitanti d'Ombrosa, senza quasi accorgercene»<sup>32</sup>. Per quanto vicino al

---

<sup>29</sup> I. CALVINO, *Natura. Vocabolario dell'Italiano*, in *Almanacco letterario Bompiani*, a cura di V. Bompiani, C. Zavattini, Milano, Bompiani, 1958.

<sup>30</sup> Dal *Barone* è tratta la citazione del titolo: I. CALVINO, *Il barone rampante*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1993, p. 33.

<sup>31</sup> Ivi, p. 204.

<sup>32</sup> Ivi, p. 33.

cielo, Cosimo balzella fuori dalla nuvola di smog, in un frangente temporale passeggero in cui la vegetazione sopravvive tanto rigogliosa da percorrervi, di ramo in ramo, inquantificabili chilometri. È l'occasione per l'autore di proiettarsi nel testo, accomodarlo all'esperienza e abbinare l'inchiostro impegnato a quell'«immaginazione scientifico-poetica»<sup>33</sup> che corrobora visibile e invisibile in una svolta epistemologica decisiva. Calvino attinge nuovamente alla sfera botanica e zoologica familiare, che riproporrà nel fragore fantascientifico delle *Cosmicomiche* (1965), nei paradossi dei racconti di *Ti con zero* (1967) e nella prosa galileiana di supporto alla conversione del meccanismo osservativo in descrittivo.

Ma di livello enigmatico, in linea con i labirinti semantici e metaforici proposti, è una possibile intessitura di corrispondenze mitopoietiche e narrative incastonate a un'attitudine spasmodica di cura al dettaglio: all'onomastica e alla simbologia vegetale è trasversale un'astrazione del tangibile funzionale all'evoluzione dell'universo ideologico dell'autore. Nel primo caso, il barone di Rondò, assieme a Medardo di Terralba e Agilulfo, protagonisti rispettivamente del *Visconte dimezzato* (1952) e del *Cavaliere inesistente* (1959), conservano quell'estro fiabesco che sopravvive in *Marcovaldo* con Domitilla, Isolina, Fiordaligi, Daniele e Michelino; si storicizza poi in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), per prosciugarsi in *Le cosmicomiche* (1965), nei nomi di Qfwfq, Vhd Vhd, G'd(w)n, Bb'b, Hnw, così da eclissarsi sul finale, a picco nelle antinomie della modernità.

Nel secondo caso, parimenti, il ritmo di quegli elementi animati, vegetali e animali, cela una rete di significati impliciti, intensificando non solo le specificità delle diverse fasi del racconto, ma generando da sé una concatenazione tale da ispessire di senso e allusioni lo spazio e il tempo della narrazione, nella e con la Natura.

Per uno studio rivolto alla frequenza di menzione delle specie vegetali, l'olmo, il gelso e il frassino scandiscono tre dinamiche cruciali della vita sugli alberi del

---

<sup>33</sup> I. CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura* [1968], in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 186.

Barone. Con «le gambe a penzoloni»<sup>34</sup>, Cosimo predilige i «tronchi bugnati come ha l'olmo»<sup>35</sup> per attimi di riflessione, apprendimento, sguardo rivolto all'orizzonte verso «il declivio della collina e una piana or verde or brulla che si perdeva lontano»<sup>36</sup>. Il gelso ne accarezza lo scambio atipico con la socialità, dalla sua Viola al fratello, col quale confabulava senza lasciarsi scalfire dai richiami di casa. Per ultimo, il frassino, «dove allora era il suo rifugio»<sup>37</sup>, stabilisce le distanze dal mondo che contempla, misurandovisi con gli abbaï di Ottimo Massimo e rifornendo ogni incavo disponibile di «una botticella piena d'orzata, per placare la sete estiva»<sup>38</sup>.

Ebbene, il personaggio calviniano è fuori e dentro un'età che prelude le vittime future, e di quel verde, presto grigio, su cui posa, coglie l'occasione di mantenersi umano ed extraumano al contempo. Coltiva sé stesso, rifugge “scintille e fiammelle”, combatte, osserva, racconta e, come l'autore, si ribella, attanagliato dal prospetto del primo «oliveto, grigio-argento, una nuvola che sbioca a mezza costa»<sup>39</sup>, disabituato ma esposto a «un cielo di corone di nubi e fumo»<sup>40</sup>, fino a volare via, con lo scomparire muto anche del suo idillio di fichi, ciliegi, lattughe, verze, foglie di zucca e peschi: «Tutti i giorni era sul frassino a guardare il prato come se in esso potesse leggere qualcosa che da tempo lo struggeva dentro: l'idea stessa della lontananza, dell'incolmabilità, dell'attesa che può prolungarsi oltre la vita»<sup>41</sup>.

### ***Disforia e distopia: una rilettura ecologica di Leonia***

Marcovaldo, Cosimo, Palomar, tra tutti, fluttuano nell'ecosistema che Calvino mette a fuoco abilmente, con un sentire nostalgico e inquieto che anticipa «il tempo

---

<sup>34</sup> I. CALVINO, *Il barone rampante*, op. cit., p. 13.

<sup>35</sup> Ivi, p. 76.

<sup>36</sup> Ivi, p. 139.

<sup>37</sup> Ivi, p. 113.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Ivi, p. 32.

<sup>40</sup> Ivi, p. 33.

<sup>41</sup> Ivi, p. 160.

della violenza distruggitrice»<sup>42</sup> e che fa luce sulle funzioni delle sue singole componenti.

Le contraddizioni alimentano lo schema illustrativo e oscillano tra parvenze di conciliazione e sanguinanti lotte con l'ambiente. Tuttavia, è con il profilo di Leonia che il delitto si consuma in definitiva, nel momento in cui l'allarme velenoso del rospo, delle vespe, delle formiche, del fischio "umano" dei merli, cede a un posto in cui «più dalle cose che ogni giorno vengono comprate, l'opulenza [...] si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove»<sup>43</sup>.

La residuale euforia di Ombrosa scade nella distopia delle *Città invisibili*, come esito di un rilevamento su più piani condotto dall'autore intorno a un momento di crisi della vita urbana. Non per ecologia, ma per coscienza e constatazione delle trasformazioni del mondo; per la "città continua" che «rifà se stessa tutti i giorni», con i resti, sui marciapiedi, «avviluppati in tersi sacchi di plastica» ad attendere «il carro della spazzatura»<sup>44</sup>. La malinconia dei verdi orizzonti è sovrastata da un nuovo disegno, puntuale, di "rimasugli indistruttibili", addossati a Leonia come un «acrocoro di montagne», tanto annichilente da ammettersi indistruttibile<sup>45</sup>. Le nuvole fumose si amalgamano alle bolle dei detersivi, i "crateri di spazzatura" contrassegnano uno stato patologico e «i confini tra le città estranee e nemiche sono bastioni infetti in cui i detriti dell'una e dell'altra si puntellano a vicenda, si sovrastano, si mescolano»<sup>46</sup>.

La rilettura di Italo Calvino è spietata e lungimirante, neppure lontana dalla previsione che il pattume di Leonia, a poco a poco, invaderà il mondo. Come fa, ogni giorno, dal decollo della mongolfiera del Barone di Rondò che, in fondo, non desiderava che «sparire verso il mare», salendo in cielo, con amore eterno per la terra.

*Martina Palese*

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 188.

<sup>43</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, op. cit., p. 82.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Ivi, p. 83.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

***Su alcune scritture “paraletterarie” di Italo Calvino:  
canzoni e interviste impossibili***

***Straniamento e narrazione favolistica nelle canzoni***

Si può riconoscere una fase del pensiero critico di Calvino in cui, tanto sul piano delle dichiarazioni esplicite quanto su quello delle attività letterarie, emergono chiaramente le sue convinzioni in merito alla funzione politica e sociale della scrittura letteraria e all’impegno di una letteratura militante che deve agire nella società secondo i propri mezzi, che non sono quelli del dirigente politico, che fa comizi e prediche al grande pubblico, bensì quelli propri dello scrittore che deve abilitare gli altri a uno sguardo inedito sulla realtà, sguardo che apra a prospettive altrimenti destinate a rimanere occulte.

La letteratura può usare i suoi mezzi a fini educativi, può fare la differenza grazie alle sue proprie facoltà e può arrivare lì dove altri falliscono, perché in grado di aprire a nuove e inedite visioni sul mondo.

Sebbene poco a poco la fermezza in alcune convinzioni venga meno, anche in seguito all’abbandono del partito comunista e della militanza associativa, come ricorda egli stesso in *Mondo scritto e Mondo non scritto* c’è stata comunque una fase giovanile della sua vita in cui Calvino pensava che vi fosse una relazione tra mondo letterario e mondo “reale” e che entrambi potessero in qualche maniera illuminarsi vicendevolmente e rendere l’uno all’altro la facoltà di progredire attraverso le esperienze e «i passi», che se compiuti nell’uno avrebbero potuto far avanzare la prospettiva conoscitiva ed “evolutiva” anche nell’altro<sup>1</sup>.

Scriveva infatti nel *Midollo del leone*:

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, voll. I e II, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 1865-75: 1869; prima edizione in «Lettera internazionale», II, 4-5, marzo 1985-luglio 1985, pp. 16-18.

Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile.

Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada a imparare altrove, dalla scienza, dalla storia, dalla vita, come noi tutti dobbiamo continuamente andare ad impararlo<sup>2</sup>.

È una sorta di “complementarietà” tra mondo di fuori e dentro la letteratura, quella che scorge ancora Calvino almeno all'altezza della *Giornata di uno scrutatore* e fino alle *Fiabe italiane*, ed è proprio all'inizio di questa fase evolutiva che abbraccia la militanza di partito e la prospettiva educativa che si inserisce, a nostro avviso, l'esperienza dei *Racconti* (nella prima edizione del 1958), quella delle *Cantacronache* e quella della *Panchina* per il teatro musicale<sup>3</sup>. Anche se ci soffermeremo soltanto su alcune canzoni, è nostra opinione che molte considerazioni possano valere anche per i racconti e per il libretto della *Panchina*, non fosse altro per le collaborazioni (quella con il compositore Liberovici) e per l'intertestualità (quella tra *Canzone triste* e il racconto *L'avventura dei due sposi*).

L'esperienza di *Cantacronache* nasce principalmente grazie alla volontà e all'impegno di Sergio Liberovici, musicista e compositore, uno dei fondatori e autore all'interno di un progetto portato avanti da un collettivo di persone, tra cui la moglie Margot (Margherita Galante Garrone), autrice e interprete; Michele Straniero, studioso del folklore musicale italiano, giornalista e musicologo; Fausto Amodei, autore, interprete e musicista, ed Emilio Jona, autore di tesi e del manifesto poetico del gruppo. La loro è un'esperienza decisamente anticonformista, che ha l'obiettivo

---

<sup>2</sup> I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, op. cit., vol. 1, pp. 9-27: 21-22; prima edizione in «Paragone. Letteratura», VI, 66, giugno 1955, pp. 17-31.

<sup>3</sup> I. CALVINO, *I racconti*, Torino, Einaudi, 1958, successivamente in ID., *Gli amori difficili*, in ID. *Romanzi e Racconti*, vol. II, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 1073-180; ID., *Cantacronache*, n. 2, Torino, Edizioni Italia Canta, 1958, successivamente in ID., *Testi per musica*, in ID., *Romanzi e Racconti*, op. cit., vol. III, pp. 635-771; ID., *La panchina. Opera in un atto*, Torino, Tipografia Toso, 1956, successivamente in ID., *Testi per musica* cit., pp. 655-72.

di focalizzare l'attenzione del mondo della canzone sulla realtà, utilizzando la musica d'arte e la scrittura per creare qualcosa di inedito in Italia.

Studiosi, poeti, intellettuali cattolici comunisti e socialisti, tutti appartenenti all'aria progressista, partecipano a questo progetto che nasce a Torino nel 1957 e che si ispira ai modelli tedeschi e francesi della canzone e del teatro d'impegno politico e sociale: dall'opera di Brecht, e la sua collaborazione con il musicista Dessau e il cantante Ernst Bush, agli *chansonniers* francesi, e al loro rapporto con Sartre e Prévert.

Il fatto che, in Italia, la scena musicale di quegli anni fosse caratterizzata da una forte convenzionalità fu alla base dell'idea che generò l'esperimento di *Cantacronache*, soprattutto come reazione alla stanchezza di molti nei confronti di certa musica commerciale e d'evasione rappresentata dalle canzonette di Sanremo. Liberovici e gli altri, spinti da un impulso più anticonformista che rivoluzionario, avviarono così il progetto, al quale parteciparono diversi intellettuali, tra cui lo stesso Calvino<sup>4</sup>.

Dopo un primo periodo di sperimentazione, che occupò praticamente la fine del 1957 e l'inizio del 1958, il primo maggio del 1958, nel corso di un'esposizione pubblica del gruppo «al corteo della CGIL a Torino», «durante la manifestazione organizzata in occasione della chiusura della campagna elettorale», una delle canzoni scritte da Calvino, *Dove vola l'avvoltoio?*, venne diffusa «dagli altoparlanti di un grammofono collocato sul camion dei sindacati che sfilava<sup>5</sup> [...] mentre il testo venne distribuito ai manifestanti»<sup>6</sup>. Fu un importante debutto dello scrittore come paroliere, che rappresentò l'inizio della collaborazione che trovò spazio in alcuni degli otto dischi di *Cantacronache*. Tra il 1958 e il 1962 il gruppo pubblicò anche diversi altri lavori, in particolare citiamo qui tre *Cantafavole* destinate ai bambini, poiché vi

---

<sup>4</sup> C. FERRARI, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, Milano, Unicopli, 2014, pp. 23-27.

<sup>5</sup> «Nel documentario breve *La marcia per la pace* (Gluco Pellegrini, 1961, commento di Gianni Rodari) Calvino è alla testa del corteo insieme a Irpino, mentre in sottofondo si riconoscono le strofe di *Dove vola l'avvoltoio*: G. CIANCAMERLA, *Davanti alla macchina da presa: gli interventi cine-televisivi di Italo Calvino*, in «Studium», CXIX, n. 4, 2023, pp. 145-91, p. 164.

<sup>6</sup> C. FERRARI, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, op. cit., p. 27.

partecipò anche Calvino scrivendo alcuni testi con Fortini, Rodari e Jona<sup>7</sup>. Un repertorio vasto e singolare, quindi, nel quale spiccano soprattutto importanti nomi di intellettuali e musicisti, ma che forse peccò nel non essere abbastanza attrattivo per il pubblico cui avrebbe dovuto ambire rivolgersi, come ricorda Emilio Jona a proposito dell'ultimo concerto del gruppo, organizzato da «Paese sera» a Roma al Teatro dei Satiri di Trastevere, in cui venne eseguito il repertorio delle 13 canzoni che facevano parte delle *Cantacronache* con la prima fila occupata da «“il fior fiore dell'intelligentsjia romana di sinistra con al centro Alberto Moravia, Pierpaolo Pasolini, Laura Betti e Enzo Siciliano”»<sup>8</sup>. Si trattava davvero di un pubblico speciale, ma non il pubblico di giovani e di proletari per cui le *Cantacronache* erano state pensate, motivo forse per il quale le sorti musicali del gruppo e delle loro canzoni non furono poi quelle auspiccate.

La partecipazione di Italo Calvino al collettivo torinese fondato da Sergio Liberovici è riconducibile alla loro amicizia, consolidata durante la collaborazione alla redazione dell'«Unità». Lo scrittore si lasciò inizialmente coinvolgere con entusiasmo, in particolare sul tema della canzone *Dove vola l'avvoltoio?* che tratta della Resistenza, argomento che lo scrittore aveva già esplorato nella sua narrativa e che viene ripreso in un'altra sua canzone, *Oltre il ponte*, nella quale la storia partigiana si trasforma in un «bagaglio di valori e ideali da tramandare alle nuove generazioni e ai giovani»<sup>9</sup>.

Tra gli esperimenti scrittorii di Calvino in seno a questo gruppo di musicisti *Dove vola l'avvoltoio?* è certamente uno dei più significativi, forse perché anticipatore, in Italia, del pensiero pacifista e antimilitarista che sarebbe esploso qualche anno dopo; forse per la sua struttura metrica, che richiama quella di una ballata popolare in stile favolistico, che descrive con una potente allegoria la minaccia imminente di un rapace che semina panico e distruzione: la guerra, l'odio, la minaccia dell'annientamento umano.

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 28.

<sup>8</sup> *Ibidem*: la citazione è di Emilio Jona.

<sup>9</sup> Ivi, p. 88.

Si tratta, insomma, di una canzone innovativa e precorritrice di sensibilità allora relativamente insolite, poiché, se è vero che il tema del pacifismo militante era stato già cantato durante la guerra ed era principio della cultura e della politica operaia, qui viene tuttavia proiettato oltre dall'autore, che paventa il rischio di una guerra come distruzione dell'umanità e anticipa testi, come ad esempio *Blowing the wind* di Bob Dylan (1963). Ne sono esempio le ultime strofe e la conclusione:

L'avvoltoio andò all'uranio  
e l'uranio disse «No,  
avvoltoio vola via,  
avvoltoio vola via.  
La mia forza nucleare  
farà andare sulla Luna,  
non deflagrerà infuocata  
distruggendo le città.

[...]

Ma chi delle guerre quel giorno aveva il rimpianto  
in un luogo deserto a complotto si radunò  
e vide nel cielo arrivare girando quel branco  
e scendere scendere finché qualcuno gridò:

Dove vola l'avvoltoio?  
avvoltoio vola via,  
vola via dalla testa mia...  
ma il rapace li sbranò<sup>10</sup>.

Questa immagine rievoca in qualche modo quella presente nel racconto *Ultimo viene il corvo*<sup>11</sup>, in cui l'uccello volteggia sul soldato tedesco preannunciandone la morte, ma lo stile della canzone, come anche per le altre scritte da Calvino, è sempre giocato sul contrasto: sull'utilizzo cioè di strutture tipiche di un linguaggio semplice, elementare, in questo caso proprio della ballata popolare con tanto di *refrain* a più voci e atmosfere musicali dai toni cadenzati e scanzonati alla Quartetto Cetra, mentre la voce di Buttarelli canta lo spettro della guerra descritto nel testo. Tuttavia è proprio

---

<sup>10</sup> I. CALVINO, *Dove vola l'avvoltoio?*, in ID., *Testi per musica cit.*, pp. 639-40.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, in ID., *Romanzi e Racconti cit.*, vol. I, pp. 149-364 (le pagine fanno riferimento alla silloge di racconti che prende il titolo dal racconto omonimo pubblicato da Calvino per la prima volta sull'«Unità» nel 1947 e poi entrato ovviamente a far parte della raccolta).

l'ossimorico gioco delle opposizioni che sovrasta l'intera sperimentazione applicata da Calvino anche a questi diversi contesti "paraletterari", che egli domina con il suo consueto occhio umoristico e straniato.

È stata sottolineata l'influenza che avrebbero esercitato i testi di Calvino e l'esperienza di *Cantacronache* sul cantautorato genovese degli anni Sessanta; in particolare si evidenzia una relazione tra una strofa della *Guerra di Piero* di Fabrizio De André (1964) e alcuni versi della ballata di Calvino *Dove vola l'avvoltoio?*. «Nella limpida corrente / ora scendon carpe e trote / non più i corpi dei soldati / che la fanno insanguinar»<sup>12</sup> risuona parzialmente nel brano di De André, diventando: «Lungo le sponde del mio torrente / Voglio che scendano i lucci argentati / Non più i cadaveri dei soldati / Portati in braccio dalla corrente»<sup>13</sup>.

Al di là della derivazione diretta dai versi di Calvino, ci pare inoltre vada rilevata una certa suggestione che l'ultima parte del racconto *Ultimo viene il corvo* può aver fatto scaturire nel rappresentare gli eventi attraverso la percezione del giovane soldato tedesco braccato, terrorizzato dall'incombere della morte e speranzoso di poter trovare un modo per sfuggirle. L'esitazione e la paura che tradiscono il giovane Piero nella canzone di De André, quando si trova davanti il nemico e non ha quella spietatezza necessaria a salvarsi la pelle, sottolineando la brutalità dell'altro che non si pone alcuna remora morale e spara per primo, sembrano ricordare l'inesorabile freddezza con cui il ragazzino, protagonista del racconto di Calvino, uccide il soldato "nemico".

Anche nella canzone di De André, come in quella musicata da Liberovici, lo stile è semplice, sebbene diverso, e la strumentazione scarna ed essenziale, perché prevalga la voce dell'interprete, veicolo di un messaggio che colpisce l'uditore grazie al contrasto tra tonalità musicali chiare e lievi che celebrano la vita e narrazioni tristi che ne mostrano le fragilità.

---

<sup>12</sup> I. CALVINO, *Dove vola l'avvoltoio?*, op. cit., p. 638.

<sup>13</sup> Cfr. C. FERRARI, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, op. cit., p. 89; S. FERRARI, *La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo Cantacronache*, in «Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani», 1, 2011, pp. 40-59: 46-47n.

Il rapporto e l'influenza di *Cantacronache* sui cosiddetti "cantautori del malessere" (Luigi Tenco, Umberto Bindi, Gino Paoli, Sergio Endrigo, Bruno Lauzi) sono stati rilevati nel modo in cui questi ultimi osservano la realtà, nella loro denuncia di un disagio esistenziale quotidiano, in taluni casi in una sorta di spinta oppositiva nei confronti del mondo borghese, piccolo e patinato<sup>14</sup>. Si delinea la strada di canzoni più introverse e meno fiduciose nei modelli di un'economia destinata a generare gravi disfatte sociali, canzoni che si confrontano con il mondo dei vinti, degli emarginati e dei deboli, i quali, come denuncia Calvino, non trovano abbastanza spazio nei luoghi della letteratura<sup>15</sup>.

Nei testi delle canzoni di *Cantacronache* gli operai, gli impiegati che di lì a poco saranno irrisi dai toni potentemente umoristici di Paolo Villaggio, sono ora protagonisti: sono le vittime del boom e dell'«Italieta del miracolo economico e dei suoi falsi miti»<sup>16</sup>, alienati dalle fabbriche che hanno rubato loro la vita e l'amore. Si diffonde un nuovo linguaggio musicale, frutto di una rivoluzione etica e linguistica inaugurata dal collettivo torinese e caratterizzata dalla ricerca di parole autentiche e adeguate per raccontare di questi uomini e di queste donne, dei loro sentimenti e delle loro storie.

Grazie a *Cantacronache* la vita quotidiana fa dunque irruzione sulla scena musicale per cantare l'amore, ma non quello dei ragazzini che si inginocchiano e vanno a cento all'ora, bensì "gli amori difficili" e perdenti di chi non ha più tempo neppure per fare all'amore.

La canzone forse più interessante, tra quelle scritte da Calvino, legata al racconto *L'avventura di due sposi*, è senz'altro *Canzone triste*<sup>17</sup>:

---

<sup>14</sup> Cfr. C. FERRARI, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, op. cit., p. 125.

<sup>15</sup> «Se fabbriche e operai occupano poco posto come paesaggio e personaggi nella storia letteraria, non si può dimenticare quale posto imponente hanno come paesaggio e personaggi della storia delle idee degli ultimi cento anni» (incipit del saggio *La tematica industriale* in I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985* cit., pp. 1765-69: 1765 (I ed. in «Il menabò di letteratura», 5, 7 luglio 1962, pp. 18-21).

<sup>16</sup> Cfr. C. FERRARI, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, op. cit., p. 125.

<sup>17</sup> Il racconto *L'avventura di due sposi* risale al 1958 (prima edizione in I. CALVINO, *I racconti* cit., pp. 394-97). Cfr. I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., vol. II, pp. 1161-65; la *Canzone triste* esce per la prima volta in *Cantacronache sperimentale*, Torino, Italia Canta, 1958, subito dopo in *13 canzoni* 13. *Cantacronache* n. 2, Torino 1958, ora in I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit. vol. III, p. 637.

Erano sposi. Lei s'alzava all'alba  
prende il tram, correva al suo lavoro.  
Lui aveva il turno che finisce all'alba,  
entrava in letto e lei n'era già fuori.

Soltanto un bacio in fretta posso darti;  
bere un caffè tenendoti per mano.  
Il tuo cappotto è umido di nebbia.  
Il nostro letto serba il tuo tepor<sup>18</sup>.

Qui la diegesi poetica è scarna: partendo da un suo precedente racconto Calvino opera attraverso un lavoro di sottrazione e di riduzione all'essenziale in maniera efficace e tutt'altro che banale, al contrario di quanto erroneamente sottolinea Sebastiano Ferrari quando critica l'uso dell'apocope e dell'elisione in sede di ritornello, che egli indica come *modus operandi* da «paroliere»<sup>19</sup>. È chiaro, invece, l'intento critico e parodico di Calvino nei confronti del mondo canzonettistico e contemporaneamente ovvia l'idea di avvicinare il testo alle modalità della canzone folkloristica popolare, con un esito straniante e al tempo stesso "leggero", secondo il canone della "Leggerezza" (famosa tappa delle *Lezioni americane*). Come in una fiaba, in *Canzone triste* c'è un inizio, una fine e una morale: vale a dire l'ossessione del tempo<sup>20</sup> giocata sulla linearità e sulla ripetitività, le quali per analogia e imitazione rendono l'idea dei ritmi della giornata dei due innamorati:

Memoria e attesa trovano una sorta di equilibrio, di costante dialettica, nell'avventura degli sposi che si incontrano solamente negli intervalli loro concessi dai turni di lavoro: al rincasare dell'uno corrisponde, infatti, l'uscita dell'altro; al riposo dell'uno, l'attività quasi impaziente dell'altro; allo scivolare nel sonno da una parte, la veglia operosa dall'altra, in gesti che si rispondono uguali e contrari, sovrapponendosi solamente al momento della cena e del minuetto mattutino attorno al lavabo.

In tutte le altre ore del giorno, ognuno dei due è come in bilico fra il ritrovare negli oggetti domestici i gesti dell'altro e il protendere l'immaginazione verso ciò che l'amato sta per fare nel luogo in cui probabilmente si trova<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Testi per musica* cit., vol. III, p. 637.

<sup>19</sup> S. FERRARI, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, op. cit., p. 45.

<sup>20</sup> Cfr. R. DEIDIER, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Guerini e associati, 1995, in una successiva edizione con l'aggiunta del sottotitolo *Miti, fiabe immagini di Italo Calvino*, Palermo, Sellerio, 2004.

<sup>21</sup> M. BISI, *Condizionale, ipotetico, disgiuntivo: ipotassi del desiderio e ispessimento del linguaggio ne "Gli amori difficili" di Italo Calvino*, in «Studium», CXIX, n. 4, 2023, pp. 60-100: 68.

Pertanto gli aspetti stilistici che Sebastiano Ferrari giudica come mancanze o incongruenze, sia nel testo sia nell'interpretazione di Margot, sono invece i segni dell'idea progettuale alla base delle *Cantacronache* e gli indizi evidenti della poetica di Calvino: «il continuo spostamento di prospettiva» tra lui e lei che renderebbe «poco fluida la diegesi»<sup>22</sup> risulta invece, come si è visto, funzionale proprio a descrivere l'immagine dei due mondi forzatamente e ingiustamente separati, nei quali i due coniugi si trovano a vivere senza la possibilità di trovare una conciliazione che smetta l'avvicendamento a vantaggio della condivisione. La paratassi calviniana restituisce il senso dell'alienazione anche nelle ripetizioni: nella prima quartina, infatti, la simmetria è matematica sia sul piano della narrazione sia su quello metrico, poiché, essendo divisa in due parti, ciascuna di due endecasillabi piani, nella prima metà viene descritto il tempo di lavoro di lei e nella seconda quello di lui, così come nel medesimo spazio il tempo “libero” o di riposo dell'altro. In perfetta geometria, ciascuna coppia di versi copre le ventiquattro ore della giornata. Ironicamente definita nel titolo del racconto come un'“avventura”, quella dei due sposi si trasforma nella canzone in una specie di fiaba triste, i cui versi non vengono tanto cantati quanto piuttosto declamati da Margot in una sorta di recitativo teatrale<sup>23</sup>. E, se la melodia si muove sulle tonalità maggiori, evocando secondo Ferrari «un'atmosfera disimpegnata» che non si accorderebbe con «il carattere sostanzialmente problematico della narrazione»<sup>24</sup>, è perché il gioco degli opposti rappresenta la cifra dello straniamento e della poetica di Calvino.

Come giustamente fa notare Giovanni Privitera, «*Calvino profite pleinement du dessin géométrique de la forme chanson pour mettre en œuvre un jeu combinatoire, portant sur la succession entre couplets et refrain, symétries et oppositions*»<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Cfr. G. PRIVITERA, *Calvino et les «Cantacronache». Une nouvelle redessinée et mise en musique*, in *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, in «Itales», 16, 2012, pp. 583-95: 588.

<sup>24</sup> S. FERRARI, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, op. cit., pp. 45-46.

<sup>25</sup> G. PRIVITERA, *Calvino et les «Cantacronache». Une nouvelle redessinée et mise en musique*, art. cit., p. 588: «Calvino sfrutta appieno il disegno geometrico della forma canzone per attuare un gioco combinatorio, incentrato sulla successione tra strofa e ritornello, su simmetrie e opposizioni».

Tra l'altro, l'ossimoro e l'antitesi non sono una novità nel dialogo semantico che la musica stabilisce con gli altri linguaggi con cui si trova a interagire: basti pensare alle numerose e felici combinazioni caratteristiche del teatro brechtiano o del cinema di noti registi quali Kubrik e Pasolini, ad esempio, che fanno un significativo uso retorico e straniante della colonna sonora, per cui la musica sottesa alle immagini dei loro film è spesso in totale contrapposizione alle atmosfere e alle narrazioni proiettate sullo schermo.

### ***Umorismo e travestimento nell'intervista impossibile all'Uomo di Neanderthal***

Come molti scrittori contemporanei anche Calvino si sente fortemente attratto dalle potenzialità espressive di altri linguaggi non strettamente letterari e la sperimentazione dei mezzi di comunicazione è un *Leitmotiv* della sua poetica (come si può constatare anche di Pasolini, di Eco, di Manganelli, di Sanguineti, di Testori e di molti altri ancora). Tuttavia Calvino guarda con reticenza alle modalità con cui viene restituito il mondo attraverso i *media*, come ad esempio nella televisione e nella stampa giornalistica, che dettano una visione della "realtà" oggettiva che altro non è che «un mondo già conquistato, colonizzato dalle parole», dove «i fatti della nostra vita sono già classificati, commentati, prima ancora che accadano»<sup>26</sup>.

Tale diffidenza di Calvino interpreta un sentire comune a molti intellettuali di quegli anni, tuttavia "l'intervista impossibile", che tentò altri grandi scrittori, rappresenta un fenomeno a sé stante, poiché ha reso loro possibile di operare una sorta di gioco di prestigio, trasformando uno dei canali più accreditati per la trasmissione del "mondo reale", cioè la radio nella forma dell'intervista di tipo giornalistico, in uno spazio d'invenzione e di riproduzione di un luogo immaginario che, proprio nel suo essere dichiaratamente inautentico, restituiva una visione in qualche modo più leale della realtà: se la nostra vita «è già classificata prima ancora che accada», si può almeno reinventare quella già accaduta.

---

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., p. 1869.

L'intervista impossibile costituisce uno spazio d'evasione, in cui, se non si riscrive propriamente la storia, la si guarda da una prospettiva diversa e surreale per cui passato e presente possono dialogare in uno spazio acronico, nella sospensione di un limbo temporale in cui sono ipotizzabili altre storie dietro la storia:

Per chi è prigioniero evadere è sempre stata una bella cosa, e anche un'evasione individuale può essere un primo passo necessario per mettere in atto un'evasione collettiva. Questo deve valere anche al livello delle parole e delle immagini fantasmatiche: dalla prigione delle rappresentazioni del mondo che ribadiscono a ogni frase la tua schiavitù, evadere vuol dire proporre un altro codice, un'altra sintassi, un altro lessico attraverso cui dare forma al mondo dei tuoi desideri<sup>27</sup>.

Calvino non fu il solo intellettuale a subire l'*appeal* del format radiofonico; come ricorda Sandro d'Amico, «gli scrittori scoprirono che le *Interviste impossibili* erano un modo di dire un sacco di cose che in un elzeviro, in una commedia, in un libro non potevano dire»<sup>28</sup>.

Presentato come un «gioco suggestivo per gli “ozi” dei pomeriggi estivi»<sup>29</sup> dal Radiocorriere TV nel luglio del 1974, in realtà fu un vero e proprio esperimento di programma, nuovo e originale. In un periodo felice della radio, poco prima dell'avvento delle emittenti private, «con le *Interviste impossibili* si fa un passo in una nuova direzione, si inventa un format» che chiama in primo piano gli intellettuali perché si mettano in gioco come protagonisti, interpreti di sé stessi nell'atto di intervistare chiunque avessero sognato. «In sostanza è questa irruzione dell'autore sulla scena sonora, con la carica di ambiguità del suo personaggio-scrittore, a fare delle *interviste* una commedia dalle infinite possibilità», dove nulla è come sembra e anche l'autore in veste di sé stesso è pura dissimulazione. «Le singole gesta impastate

---

<sup>27</sup> I. CALVINO, *L'utopia pulviscolare*, in ID., *Una pietra sopra*, op. cit.; successivamente in ID., *Saggi 1945-1985* cit., vol. I, p. 310. Cfr., sul concetto di evasione e utopia in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, S. RITROVATO, *Intorno a “Se una notte d'inverno un viaggiatore” di Italo Calvino. Appunti e disappunti sull'infinito “possibile” della letteratura*, in «Studium», CXIX, 2023, pp. 26-59.

<sup>28</sup> La citazione di D'Amico è contenuta nell'*Introduzione a Le interviste impossibili*, a cura di L. Pavolini, Roma, Donzelli, 2006, p. XII.

<sup>29</sup> Ivi, p. IX.

al tessuto storico diventano segni confusi, farseschi: l'intervistatore procede con le sue domande, ma in fondo riflette di sé e del proprio presente di fronte allo specchio del passato»<sup>30</sup>.

Il merito di aver “reclutato” alcuni tra i più importanti scrittori del momento, scrive Pavolini, è da attribuire soprattutto a Roberta Carlotto, che, forte della sua precedente esperienza editoriale presso la casa editrice Feltrinelli, riuscì a ottenere le prime decisive adesioni, che a ruota si tirarono dietro le altre: Vittorio Sermonti, Andrea Camilleri (allora ancora giovane regista e autore), gli attori Carmelo Bene e Paolo Bonacelli, cui di lì a poco si aggiunsero Italo Calvino e Umberto Eco, poi Manganelli, Malerba, Sanguineti, Arbasino, Bellonci, Sciascia, Squarzina e molti altri ancora.

Sermonti, oltre a scrivere e a dirigere alcune interviste, prestò la voce all'intervistatore della prima intervista impossibile scritta da Calvino, quella all'*Uomo di Neanderthal*<sup>31</sup>, andata in onda su Rai Radio Due il 25 luglio del 1974<sup>32</sup>.

Schivo come sappiamo a microfoni e telecamere, Calvino all'inizio non si adattò facilmente all'idea di incidere l'intervista con la propria voce e, soprattutto, di interpretare il ruolo da lui scritto; tuttavia «Roberta Carlotto riportò indietro dalla» sua «residenza a Roccamare» una dichiarazione che ebbe la funzione di prologo perfetto per la scenetta radiofonica. Dopo un quasi provocatorio «Uno, Ciak» lo ascoltiamo affermare: «Devo avvertire che la voce dell'intervistatore non è la mia. Perché, tra l'intervistatore e l'intervistato, mi sarebbe venuto caso mai più da indentificarmi con l'intervistato che con l'intervistatore»<sup>33</sup>. La scelta di montare anche questo *backstage* radiofonico si deve a Sermonti, che volle allegare la

---

<sup>30</sup> Ivi, p. X.

<sup>31</sup> I. CALVINO, *L'uomo di Neanderthal*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 177-85. L'intervista andò in onda su Rai Radio Due il 25 luglio 1974 con la voce e la regia di Vittorio Sermonti come intervistatore e Paolo Bonacelli nel ruolo di Neanda (per ascoltarla: <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/05/Le-interviste-impossibili--Italo-Calvino-incontra-lUomo-di-Neanderthal-d45a75e2-410e-4c70-a2aa-67e69b2ad34d.html>).

<sup>32</sup> In questo lavoro ci soffermeremo soltanto su questa intervista impossibile, sull'altra intervista scritta da Calvino e trasmessa nel programma, l'intervista a *Montezuma*. Cfr. in questo fascicolo di «Diacritica» i saggi di B. MELLARINI, *Calvino e il mito, tra presa di distanza e attualizzazione* e di I. DE MICHELIS, “*Senza rive né confini*”: *cronotopi apocalittici in Italo Calvino*.

<sup>33</sup> *Le interviste impossibili*, op. cit., p. XV.

dichiarazione di Calvino «in testa all'intervista» e «lo fece in maniera molto autentica, conservando ogni parola del “fuori onda”»<sup>34</sup>.

Il tema dell'intervista realizzerebbe un giovanile progetto drammaturgico di Calvino, prospettato in una lettera a Eugenio Scalfari del 27 marzo 1942, in cui lo scrittore immagina come protagonista «il primo genio dell'umanità, l'iniziatore dell'impari lotta, il primo ad affidare alla terra un seme per cogliere il frutto della pianta ventura, il primo a sfidare la corrente su un tronco d'albero, il primo a radunare i suoi simili in un branco e a dare a questo branco la prima legge»<sup>35</sup>.

Con la leggerezza e la comicità che contraddistinguono questa intervista, Calvino va molto oltre questo iniziale soggetto teatrale, poiché amplia la riflessione sulla condizione umana, sulla natura e sui confini tra uomo e animale:

ogni cultura ha sempre avuto la tendenza a tracciare dei confini all'interno dell'uomo tra soggetto e oggetto umano e animale, regola morale e legge scientifica, razionale e empirico, animale immortale e corpo mortale. Confine che passando dall'individuo al genere diventa quello tra civilizzato e selvaggio, tra «noi» (la gente come noi!) e «gli altri» (ricorrentemente visti come mostri, cannibali, creature selvatiche cui non spetta il nome di uomo)<sup>36</sup>.

Poco a poco che l'uomo da animale avanza in consapevolezza, i pensieri e il linguaggio proiettano nello scorrere del tempo la realtà che va prendendo forma, i confini si allargano, le potenzialità si attuano e il moto degli eventi prende una strada piuttosto che un'altra. Pertanto Calvino nega al corso dell'evoluzione «la neutralità scientifica», poiché è all'uomo primitivo e ai suoi «schemi d'aspettativa» che si deve il progredire della conoscenza umana in una direzione piuttosto che in un'altra:

---

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> L'ipotesi è avanzata da E. M. FERRARA, *Calvino e il teatro. Storia di una passione rimossa*, Berna, Peter Lang, 2011, p. 77.

<sup>36</sup> I. CALVINO, *Palomar e l'enciclopedia*, in ID., *Saggi. 1945-1985 cit.*, vol. II, pp. 1797-1800.

la neutralità scientifica dell'osservatore è sempre relativa, perché gli «schemi d'aspettativa» hanno un ruolo in ogni processo di conoscenza, non solo ma anche nella percezione sensoriale, per il modo come sono costruiti gli organi di senso. Dunque il nodo animale uomo è qui studiato nei condizionamenti dell'esperienza da parte del linguaggio da un lato e dell'eredità genetica dall'altro<sup>37</sup>.

Ciò significa anche che il linguaggio è in grado di riflettere solo alcuni aspetti della realtà, soprattutto quelli collegati all'esperienza, che vengono quindi catalogati e rappresentati dal pensiero.

Nel dialogo fittizio realizzato da Calvino con l'intervista impossibile all'*Uomo di Neanderthal*, lo scrittore può vivamente mettere in scena proprio questa funzione generatrice del linguaggio, che appare tanto elementare nel primitivo perché al principio dell'autocoscienza: il processo è colto nella fase di iniziale raccolta dei dati sensibili, nell'atto di dare una prima forma di senso al fluire continuo e inarrestabile della realtà. Solo il linguaggio letterario può essere in grado di creare un piccolo miracolo altrimenti "impossibile", grazie al quale si può così assistere al processo linguistico dell'uomo primitivo che sta creando la propria realtà.

E questo è anche il nodo che di nuovo ci riporta alle tante dicotomie rappresentate nella scrittura di Calvino tra mondo reale e mondo percepito, tra mondo non scritto e mondo scritto, tra realtà e finzione, tra percezione e immaginazione, e che in qualche modo restituiscono letterariamente la relatività dell'oggetto percepito rilevata dalla fisica quantistica<sup>38</sup>.

Ed ecco allora che l'intervista impossibile all'*Uomo di Neanderthal* si pone come alternativa alla forma saggistica per rileggere la storia dell'evoluzione umana in

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> «– Il mondo non esiste, – Faust conclude quando il pendolo raggiunge l'altro estremo, – non c'è un tutto dato tutto in una volta: c'è un numero finito d'elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e s'impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le settantotto carte del mazzo di tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano. [...] Mentre questa sarebbe la conclusione (sempre provvisoria) di Parsifal: – Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è, in fondo al gral c'è il tao, – e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi»: I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, successivamente in ID. *Romanzi e Racconti*, vol. II, op. cit., pp. 499-610: 589. Sul concetto in Calvino di Universo come manifestazione di infinite combinazioni e come possibilità cfr. S. RITROVATO, *Intorno a "Se una notte d'inverno un viaggiatore" di Italo Calvino. Appunti e disappunti sull'infinito "possibile" della letteratura*, art. cit.

chiave dialogica che, come dichiara Calvino pochi mesi prima dell'intervista, sembra più confacente «allo stato di consistenza» delle sue idee<sup>39</sup>; luogo ideale e paradossale, in cui poter far valere le ragioni del primitivo sull'uomo moderno, che si crede depositario di un sapere oggettivo e il cui sguardo sulla realtà è certamente più scientifico, ma non per questo più “ampio”. È proprio Neanda, simpaticamente così appellato dal saccente intervistatore, che con un eloquio elementare e di tanto in tanto scorretto dimostra la sua “paternità” sull'uomo di oggi, dipinto come una sua costola:

da quando ho visto che tenevo la pietra nella mano e ci davo dei colpi, così, oppure così, allora quello che posso fare con le pietre lo posso fare con tutto, con i suoni che mi escono dalla bocca, posso fare dei suoni così, a a a, p p p, gn gn gn, e allora non smetto più di fare suoni, mi metto a parlare, a parlare e non la smetto più, mi metto a parlare di parlare, mi metto a lavorare delle pietre che servono a lavorare delle pietre, e intanto mi viene da pensare, penso a tutte le cose che potrei pensare quando penso, e mi viene anche voglia di fare qualcosa per far capire agli altri qualcosa [...] chissà cosa ti credi di avere tu che non ci avevo io, non mi mancava proprio niente, tutto quello che è stato fatto dopo già lo facevo io, tutto quello che è stato detto e pensato e significato c'era già in quello che dicevo e pensavo e significavo, tutta la complicazione della complicazione era già lì, basta che io prendo questo ciottolo con il pollice e il cavo della mano e le altre quattro dita che ci si piegano sopra, e già c'è tutto, ci avevo tutto quello che poi si è avuto, tutto quello che poi si è saputo e potuto ce lo avevo non perché era mio ma perché c'era, perché c'era già, perché era lì, mentre dopo lo si è avuto e saputo e potuto sempre un po' meno, sempre un po' meno di quello che poteva essere, di quello che c'era prima, che avevo io prima, che ero io prima, davvero io allora c'ero in tutto e per tutto, mica come te, e tutto c'era in tutto e per tutto, tutto quello che ci vuole per esserci in tutto e per tutto, [...] cosa ti credi di essere, cosa ti credi di esserci e invece non ci sei, se ci sei è solo perché io sì che c'ero<sup>40</sup>.

Con l'umorismo e la leggerezza che lo contraddistinguono, Calvino traduce in questo sgrammaticato soliloquio di Neanda il pensiero filosofico di Wittgenstein, secondo cui l'esperienza crea il pensiero, l'uomo diventa sempre più consapevole e traduce linguisticamente la sua realtà, che si attua e si sviluppa così come la si pensa<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> «Lo stato di consistenza delle mie idee oggi mi porta a preferire al genere saggio [...] il genere dialogico»: *Italo Calvino a Edoardo Sanguineti*, Parigi, 5 febbraio 1974, in I. CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2001; nuova ediz. riveduta e ampliata, Milano, Mondadori, 2023, p. 800.

<sup>40</sup> I. CALVINO, *L'uomo di Neanderthal* cit., pp. 184-85.

<sup>41</sup> Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1979 e in questo fascicolo di «Diacritica» il saggio di Daniel RAFFINI, *Italo Calvino e l'estetica dell'intelligenza artificiale: giochi linguistici, morte dell'autore e teoria della ricezione*.

Il format dell'intervista impossibile permette a Calvino di esprimersi coerentemente con il suo sguardo umoristico, che è anche impronta della sua poetica: può quindi non prendersi troppo sul serio e considerare la precarietà del tutto, che fa scaturire un punto di vista straniato e disincantato, senza rinunciare tuttavia a una perenne e socratica curiosità.

Il gioco che trova il suo spazio in questo genere di scrittura radiofonica risponde perciò, a nostro avviso, ai canoni poetici dello scrittore, che qui non ha necessità di ricorrere ad artifici retorici e narratologici per ottenere effetti stranianti, esiti paradossali, sdoppiamento e inversione del punto di vista che è il plot stesso a consentirgli:

Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dir quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio. L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, il picaresco cervantiano, lo humor sterniano, la fumisteria di Lewis Carroll, di Edgar Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto attraverso ad essi si raggiunge una specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto<sup>42</sup>.

Nello scambio di battute artificioso e surreale tra intervistato e intervistatore Calvino si diverte a dissimulare e a nascondere la mano dell'autore, che si finge alternativamente nell'uno e nell'altro e che quindi, sdoppiandosi, si annienta al punto di svanire e con lui la sua presunzione di essere «espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime, l'autore come utente di organi sensori e interpretativi più ricettori della media, l'autore questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicitore di conferenze alle società culturali»<sup>43</sup>. In qualità di autore, dunque, Calvino si tira indietro fin dall'inizio, chiedendo a Sermoni di recitare la parte dell'intervistatore che sarebbe dovuta toccare a lui e, in questo

---

<sup>42</sup> I. CALVINO, *Definizioni di territori: il comico*, in ID., *Saggi. 1945-1985 cit.*, vol. I, pp. 197-98; prima edizione in «Il Caffè», XIV, n. 1-2, febbraio 1967.

<sup>43</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, in ID., *Saggi. 1945-1985 cit.*, vol. I, pp. 205-25: 216; prima edizione in «Le conferenze dell'Associazione culturale italiana», XXI, 13 aprile 1968, pp. 9-23.

modo, evita qualsiasi tentazione di immedesimazione per procedere a demolire la credibilità dell'uomo moderno a vantaggio di quella del primitivo, il quale, anche se più vicino all'animale, o forse proprio per questo, e quindi in una fase antecedente lo sviluppo del linguaggio, è già in potenza tutto ciò che potrà diventare. È a lui, alla sua lettura del mondo esperienziale che si devono tutti gli sviluppi storici successivi, così come nel mondo letterario è al lettore che si deve la vera fase creativa del testo: in *Cibernetica e fantasmi* Calvino sostiene di fatto che, una volta smontato il congegno compositivo alla base della creazione letteraria, si comprende che l'opera nasce alla vita attraverso la lettura. Secondo questa visione che sposta l'asse di attenzione dal creatore al fruitore<sup>44</sup>, scrive Calvino provocatoriamente, anche l'opera letteraria di una macchina potrà paradossalmente sostituire quella dell'autore e potrà «continuare a essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un'esplicitazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni d'ogni società e d'ogni epoca: l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge»<sup>45</sup>.

Sebbene l'idea della macchina in grado di sostituire la mano creatrice dell'autore appaia come una delle premonizioni dello scrittore e oggi, in pieno dibattito etico ed estetico sull'utilizzo dell'intelligenza artificiale, tenti di sviare il nostro discorso su questo così attuale e interessante focus tematico, ciò che invece vogliamo sottolineare è l'intenzione espressa qui da Calvino di demolire l'idea di un autore eletto, che possa farsi maestro degli altri, a vantaggio di un concetto di letteratura come mondo in cui non si danno risposte, bensì luogo privilegiato dell'umano interrogarsi.

In questa prospettiva estetica, se nella narrativa calviniana il canale ricettivo è certamente quello visivo, sul piano della scrittura radiofonica, teatrale e musicale Calvino si sposta definitivamente verso il percorso sensoriale uditivo:

---

<sup>44</sup> Del resto il *miliéu* critico letterario europeo accoglieva e rielaborava proprio in quegli anni le teorie formaliste e strutturaliste nell'ambito della semiotica e della teoria della ricezione di Barthes (*La mort de l'auteur*, 1967) e guardava appunto alla ricezione come fase di vivificazione del testo, mostrando un legame di continuità con la linguistica e la semiotica strutturale.

<sup>45</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi* cit., pp. 215-16.

Il fatto è che, nella sua stessa paradossale astrattezza ed *esprit de géométrie*, nella sua impagabile ritrosia nei confronti della dura oggettività, possiamo intendere Calvino come autore acutamente sensoriale, pur se ‘cerebralmente’ sensoriale [...]. Ma resta singolare che il suo percorso così acutamente visivo (la vista resta, per lui, fra i sensi, quello privilegiato) si suggelli, di fatto, sulla dominante dell’ascolto [...]. Il fatto è che fin dall’esordio fulminante della sua vasta, polifonica narrativa, la voce e dunque l’udito (che – a dirla con Barthes – non è l’ascolto, ma di certo ne è la condizione) rivela la propria forza germinale, capace di creazione e trasformazione [...]<sup>46</sup>.

Sia nella canzone sia nel plot dell’intervista impossibile l’autore tende a eclissarsi a vantaggio della “leggerezza” e della “rapidità”<sup>47</sup>, servendosi di un mezzo ricettivo basato sull’ascolto: in *Cantacronache* la mano dello scrittore si assottiglia nella “scarnezza” della canzone pensata per una precisa funzione sociale raggiunta grazie al rivestimento musicale, all’interpretazione vocale e alla chiave favolistica direttamente indirizzati al pubblico degli ascoltatori; nel programma radiofonico egli si vota all’insussistenza e all’invisibilità (altro tema calviniano), celandosi dietro l’umorismo e il travestimento scenico di un’intervista che, per sua stessa denominazione, non può che configurarsi come “impossibile”.

*Pamela Parenti*

---

<sup>46</sup> T. POMILIO, *Scrittura dell’ascolto: Calvino in Berio*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, a cura di G. Ferrari, Tome 2, Paris, L’Harmattan, 2016, pp. 117-43: 137-38.

<sup>47</sup> Il concetto di “Rapidità” descritto nelle *Lezioni americane* corrisponde a un’idea di condensazione del racconto che trova la sua naturale realizzazione in questo tipo di scritte (la canzone e l’intervista radiofonica) che sono per natura “brevi” ma semanticamente molto dense; cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, in ID., *Saggi. 1945-1985* cit., pp. 627-733.

*A futura memoria:*  
*la lezione di Calvino su sostenibilità e globalizzazione*

Se nel mio lavoro ho mai colto un qualche mutamento dell'uomo contemporaneo, non potrò saperlo da me né dai miei contemporanei. È raro che i *mutanti* riconoscano la mutazione che portano in sé; saranno poi i *mutati*, divenuta la mutazione un'acquisizione stabile della specie, a riconoscere guardandosi indietro i loro profeti e i loro arcangeli<sup>1</sup>.

Era il 1966, e Calvino dalle colonne della «Nazione» si esprimeva con queste parole, parlando del romanzo contemporaneo e del suo legame con l'uomo di oggi. Immaginando i termini di un rapporto tra lo scrittore e la sua creazione, pur senza lasciarsi imbrigliare dalle mode, coglieva già *in nuce* le trasformazioni che avrebbero riguardato il Postmoderno. In altre parole, Calvino, virando verso la fase combinatoria della sua poetica, non smetteva di rimanere uno scrittore sapiente e saggio, presentando il gioco come un'infinita possibilità di invenzione. Se egli riconosceva, nel candore della sua onestà intellettuale, l'impossibilità di stabilire il valore del cambiamento in atto, affidava, però, ai posteri l'ardua sentenza di decretare la portata della sua profezia assieme alla lezione di buoni e cattivi maestri.

La mutazione, come ben sappiamo, non riguardò solo i destini della scrittura, ma anche la dimensione biologica e antropologica, il rapporto fra l'uomo e la sua conoscenza del mondo e la natura in un'ottica che, nella poetica calviniana, non esiteremmo a definire “straniante”. Oggi, tuttavia, col sorriso disincantato dello “scetticismo attivo” che Calvino si augurava «continuasse a svolgersi nel prossimo millennio»<sup>2</sup>, tale ottica induce a riflettere su un'altra mutazione in atto che coinvolge le questioni ambientali, il clima e il supposto antropocentrismo nel dialogo tra

---

<sup>1</sup> L'articolo, pubblicato su «La Nazione» nel 1966 è ora presente in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 1537-38, corsivo dell'autore.

<sup>2</sup> I. CALVINO, *Lezioni Americane. Sei Proposte per il prossimo millennio*, pp. 84-85; si legge all'URL: [https://www.academia.edu/43937464/Italo\\_Calvino\\_LEZIONI\\_AMERICANE\\_Sei\\_proposte\\_per\\_il\\_prossimo\\_millennio](https://www.academia.edu/43937464/Italo_Calvino_LEZIONI_AMERICANE_Sei_proposte_per_il_prossimo_millennio) (ultima consultazione: 22/09/2023).

soggetto e mondo, di cui Calvino aveva ampiamente disquisito nelle fasi della sua stagione letteraria.

Lo scrittore coglieva il senso di un cambiamento che avrebbe investito in modo violento la natura, sconvolgendone gli equilibri a causa della spregiudicatezza umana, ma la perenne sfida al labirinto che informa il suo ambizioso progetto letterario fu sempre quella di domandarsi che cosa possiamo chiedere alla letteratura, nel tentativo di costruire un mondo migliore fra quelli possibili.

La sua risposta non tardò ad arrivare, come egli stesso affermò nello *Sguardo dell'archeologo* (1972), asserendo che «le poetiche letterarie possono rimandare a una poetica del fare, anzi: del farsi»<sup>3</sup>. La “poetica del fare” oggi ci chiama in causa come spettatori, lettori e autori di quella dimensione labirintica dell’esistenza in cui «i moventi storici e quelli naturali diventano uno sfondo comune per ogni ragionamento sull’uomo che si va dissipando in una contemporaneità inspiegabile, ricca di impreviste opportunità e di incontrollabili pericoli»<sup>4</sup>. È su questo terreno che i confini tra letteratura e ambiente accorciano le distanze, mentre l’antropocentrismo letterario rivela i suoi limiti, pensando il non umano come qualcosa di secondario e di irrilevante da strumentalizzare a proprio uso e consumo.

Siamo di fronte agli scenari della moderna ecocritica in cui «il ruolo della letteratura è cruciale perché la pervasività delle questione ambientale contribuisce a fare dell’ecologia una grande narrazione collettiva che la nostra cultura adotta per rappresentarsi»<sup>5</sup>. E, tuttavia, Calvino aveva intuito e previsto tutto, molto prima dell’*ecocriticism* o della tendenza attuale del *nature writing*. Egli, infatti, con la precisione dello scienziato e il disincanto del pensatore, aveva raccontato emergenze

---

<sup>3</sup> I. CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, op. cit., p. 327.

<sup>4</sup> V. NOLI, *Il paesaggio dissipato di Italo Calvino*, in *Accademia.edu*; cfr. l’URL: [https://www.academia.edu/33700463/Il\\_paesaggio\\_dissipato\\_di\\_Italo\\_Calvino\\_Quaderni\\_Letterari\\_del\\_Nov\\_ecento](https://www.academia.edu/33700463/Il_paesaggio_dissipato_di_Italo_Calvino_Quaderni_Letterari_del_Nov_ecento), p. 124 (ultima consultazione: 15/07/2024).

<sup>5</sup> N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*; cfr. l’URL: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> (ultima consultazione: 29/10/2023). Nello stesso articolo Scaffai precisa che il concetto di ecocritica è piuttosto ampio ed eterogeneo: esso infatti comprende «l’intera gamma dei modi in cui la letteratura (ma anche le altre arti) ha concepito i rapporti tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico. [...] è un progetto che, in linea di principio, riguarda tutta la storia letteraria».

ecologiche e sociali già nelle storie di *Marcovaldo* (1963); tra le chiome arboree del *Barone rampante* (1957); nella *Speculazione edilizia* (1957) fino all'«Inferno dei viventi» delle *Città invisibili* (1972), solo per fermarci ad alcuni esempi.

Se torniamo alla domanda di senso che lo stesso Calvino si era posto sulla letteratura come àncora di salvezza o via di fuga per un disagio che investe l'intera società, comprenderemo come per il Nostro la questione ambientale non potesse essere separata da quella etica. Alla luce di queste considerazioni sarebbe pertanto utile, oggi, interrogarsi su che cosa Calvino intendesse quando scriveva: «Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica, cioè al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco»<sup>6</sup>.

Probabilmente, l'immagine cosmica coincideva con un'idea di narrazione in cui, al di là della tradizionale separazione tra uomo e società, natura e cultura, antropocentrismo e non umano, occorresse ridiscutere l'idea stessa di materia in una prospettiva di perenne ibridazione con il mondo animato. Quando, infatti, nelle Lezioni americane egli stesso parlava di «un'opera concepita al di fuori del *self* [...] per far parlare ciò che non ha parole»<sup>7</sup>, compiva un'operazione etica e politica insieme.

L'anti-antropocentrismo calviniano di cui parla Lobascio<sup>8</sup> è infatti, da un lato, la critica alla centralità dominante del soggetto separato dall'altro da sé, l'inquieta ma vitale riflessione sull'allegoria del non umano come prospettiva di una felice contaminazione e non di un'opposizione con l'uomo. A tal proposito, non è senza significato che nel percorso narrativo di Calvino non vi sia pagina in cui non avvenga un'osmosi tra la letteratura e l'ambiente, o a una crisi ecologica non corrisponda una deriva di natura culturale, e a una critica spietata al “mare dell'oggettività” non corrisponda uno scatto di una nuova morale e di una nuova libertà.

---

<sup>6</sup> I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2011, p. 119.

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 91.

<sup>8</sup> M. LOBASCIO, *Tra il mare dell'oggettività e lo sguardo dell'archeologo. Ambivalenze dell'anti-antropocentrismo di Italo Calvino*, in «Italia», Vol. 97, No. 2 (Summer 2020), pp. 237-63; published by American Association of Italian Teacher; cfr. l'URL: <https://www.jstor.org/stable/48618575> (ultima consultazione: 14/08/2023).

Quelle di Calvino ci appaiono oggi come riflessioni estremamente attuali, se pensiamo ai problemi non meno complessi che ci affliggono come gli equilibri geopolitici internazionali, l'allarme climatico e una rivoluzione tecnologica non meno incisiva di quella che si apriva proprio sotto gli occhi di Calvino.

In un certo senso, si potrebbe affermare che nella misura in cui tutta l'opera di Calvino è informata da quella spinta a sconvolgere paradigmi estremamente radicati nel tempo, come, per esempio, la relazione uomo-natura o la supposta superiorità dello sguardo umano come dominio sull'ambiente, l'intento dell'autore sarebbe quello di uscire fuori dai libri scritti e da quelli letti per trasformare un fenomeno letterario in una sorta di eco-consapevolezza dai risvolti percettivi, etici ed estetici<sup>9</sup>. A tal proposito, si legga la riflessione di Calvino sul rapporto tra uomo e ambiente, e tra uomo e animali: «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>10</sup>.

L'idea calviniana di immaginare l'essere umano non staccato dall'"ambiente" – parola-chiave, la cui etimologia rimanda a tutto quello che ci sta intorno e non necessariamente a un luogo dove la presenza antropica sia l'unica o la più dominante – è già presente all'altezza dei racconti di *Ultimo viene il corvo* (1949), ove il motivo della natura campeggia, centrale. Paragonate, da Vittorini, per l'eclettismo dei contenuti e la freschezza delle descrizioni a «un mazzo di fiori di campo»<sup>11</sup>, alcune delle storie ci presentano un punto di vista "ecoconsapevole" da parte dell'autore, che vede il soggetto come immerso in una comunione con la natura e non in contrapposizione.

---

<sup>9</sup> Per questo argomento cfr. J. BERTI, *Macchine migliori di noi. Calvino, Levi e Volponi tra memetica, ecologia e fantascienza* (Tesi di dottorato), Trieste, Università degli Studi di Trieste, 2017; cfr. l'URL: <https://arts.units.it/handle/11368/2908144> (ultima consultazione: 12/10/2023).

<sup>10</sup> I. CALVINO, *Il marxismo spiegato ai gatti*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, op. cit., pp. 2133-34.

<sup>11</sup> Com'è noto, la definizione si deve a Elio Vittorini, come si legge nel risvolto di copertina di I. CALVINO, *Entrata in guerra*, Torino, Einaudi, 1954.

Si pensi alla novella *Un pomeriggio Adamo*<sup>12</sup>, ove la percezione dell'ambiente come ecosistema unico in cui è immerso anche l'umano si sviluppa attraverso la figura di Liberese, il giovane protagonista dal nome parlante che veicola l'idea di "liberta" perché, come si legge nella novella, «il nome in esperanto significa libertà». Assieme a lui c'è anche un personaggio femminile: Maria Nunziata. Liberese è un giardiniere, lei lavora come domestica nella casa di una ricca signora. Il ragazzo le regala spesso animali (rospi, lucertole *etc.*) come dono della natura, con la quale il giovane ha un rapporto simbiotico ed empatico: «Liberese innaffiava le piante di nasturzio, piano piano, come versasse caffelatte [...] aveva le mani piene di cetonie: cetonie di tutti i colori. Le più belle erano le verdi, poi ce n'erano di rossicce e di nere, e una anche turchina»<sup>13</sup>.

Liberese non fa solo il giardiniere, ma è parte integrante del giardino che governa e accudisce, come accadeva con la rosa di cui si prendeva cura il Piccolo Principe di Sant'Exupery. Al contrario, Maria Nunziata, cresciuta in un sistema di gerarchie e di coercizioni, pensa che la natura e l'ambiente vadano soggiogati e dominati per esorcizzare le paure dell'umano, come quando intima a Liberese di uccidere il rospo perché lo teme, mentre dichiara di preferire come doni «un tubetto di rossetto, e dipingermi le labbra alla domenica per andare a ballare»<sup>14</sup>.

L'idea di natura nel racconto è legata al concetto di rinascita, di vita e di simbiosi con il soggetto, come si evince dall'immagine finale del rospo che Maria Nunziata si ritrova in cucina come ultimo dono di Liberese, a cui la ragazza non rimarrà insensibile: «doveva essere una femmina perché dietro le veniva tutta la nidiata, cinque rospettini in fila, che avanzavano a piccoli balzi»<sup>15</sup>.

Una diversa condizione è, invece, quella descritta nella novella omonima della raccolta, *Ultimo viene il corvo*, ambientata durante la Seconda guerra mondiale, dove la profanazione e la violenza operate da un ragazzo senza nome (simbolo di una

---

<sup>12</sup> I. CALVINO, *Un pomeriggio Adamo*, in ID., *Ultimo viene il corvo*, Milano, Mondadori, 2023, pp. 50-59.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 50 e 55.

<sup>14</sup> Ivi, p. 54.

<sup>15</sup> Ivi, p. 59.

perdita di identità e di umanità) segnano un rapporto di disparità tra la natura e il potere dell'uomo su di essa. Il racconto inizia con la descrizione della natura, veicolata dall'immagine di alcune trote colpite in acqua dal fucile del ragazzo senza nome. L'uccisione ingiustificata dei pesci incrina l'idillio tra umano e non umano, spezzandone per sempre il legame. La logica del potere umano trasformata dalla guerra nella brama insensata di uccidere s'impadronisce del ragazzo che continua a sparare indiscriminatamente contro tutti gli animali del bosco, segnando una distanza incolmabile fra uomo e natura. Il processo di reificazione investe tutto l'ambiente circostante e gli animali diventano solo oggetti.

Sul piano letterario, la metafora vitale della nidata di rospi su cui si era chiusa la novella di *Un pomeriggio Adamo* regredisce ora al corvo, simbolo di morte su cui si chiude la novella: «Forse chi sta per morire vede passare tutti gli uccelli: quando vede il corvo vuol dire che è l'ora»<sup>16</sup>. L'inconciliabilità tra uomo e natura era stata, del resto, formulata da Calvino, sempre attento in termini di precisione linguistica, tanto da inserire i precedenti racconti nella silloge intitolata *Idilli difficili* (1950), quasi a sottolineare che «il tema generale della raccolta è l'impossibilità dell'armonia naturale con le cose e con gli uomini»<sup>17</sup>. E, tuttavia, l'epiteto "difficile" non esclude la possibilità della sua eccezione, quasi a voler anticipare quella sfida al labirinto che, come lo stesso Calvino dirà più avanti, fa parte della vita e della capacità umana di cercare ciò che inferno non è.

Proseguendo nel percorso ecologico della narrativa calviniana, lo sguardo straniante di un "coltissimo Tarzan in versione illuminista" sarà la risposta del *Barone rampante*, appollaiato per protesta sugli alberi contro un mondo ingrato e impositivo. Nella fiaba per adulti che Calvino proietta nella parodia degli "Antenati" è possibile leggere in prospettiva ecocritica «i tentativi di collocare l'essere umano nel mondo definendone il grado di alterità o consustanzialità»<sup>18</sup> e facendo della natura lo sfondo su cui proiettare riflessioni etiche e politiche. L'immersione nella natura di Cosimo

<sup>16</sup> Ivi, p. 75.

<sup>17</sup> I. CALVINO, G. TESIO, *I libri degli altri: lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991, p. 262.

<sup>18</sup> J. BERTI, *Macchine migliori di noi*, op. cit., p. 105.

Piovasco di Rondò assume il valore di una direzione alternativa nella costruzione di un mondo nuovo, senza dittature e gerarchie; un mondo di inclusione ispirato dai principi di una razionalità illuminista in cui il rispetto per la natura è un diritto acquisito:

Cosimo [...] aveva scritto e diffuso un Progetto di Costituzione per Città Repubblicana con Dichiarazione dei Diritti degli Uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e Selvatici, compresi Uccelli Pesci e Insetti, e delle Piante sia d'Alto Fusto sia Ortaggi ed Erbe. Era un bellissimo lavoro, che poteva servire d'orientamento a tutti i governanti; invece nessuno lo prese in considerazione e restò lettera morta<sup>19</sup>.

L'ecologismo *engagé* di un Calvino attento ai problemi sociali come quelli della cementificazione edilizia trova, invece, spazio nel romanzo *La Speculazione edilizia* (1963), il cui titolo è già tutto un programma. Ambientato nella Liguria degli anni '50, in piena era di ricostruzione, il romanzo racconta la storia di Quinto Anfossi, l'intellettuale comunista emulo della Resistenza che, attratto dalla febbre del guadagno, in piena era di boom economico, va incontro al pieno fallimento di sé stesso e del sogno economico. Combattendo contro le ritrosie materne, Quinto, allettato dal miraggio del guadagno, si lascia convincere da un impresario a trasformare il suo terreno in spazio edificabile per alloggi turistici, ma si perde nei mille anfratti della burocrazia e finisce col soccombere alla volontà dello scaltro costruttore. Anticipando il fenomeno della cosiddetta "rapallizzazione"<sup>20</sup>, lo sguardo di un Calvino profetico e universale dalla *Speculazione edilizia* si allunga fino alle spiagge o ai siti protetti, sventrati e dilaniati dalla cementificazione selvaggia. Quella raccontata nel romanzo, del resto, per l'uomo è l'inizio di una perdita immedicabile non solo in termini estetici ma soprattutto etici, se è vero che, in un'intervista sul romanzo, Calvino diceva: «Nella *Speculazione edilizia* ho raccontato la storia di un

---

<sup>19</sup> I. CALVINO, *IL barone rampante*, Milano, Mondadori, 2010, e-book scaricabile all'URL: <https://www.ibs.it/barone-rampante-ebook-italo-calvino/e/9788852016974>, p. 687.

<sup>20</sup> Con questo termine, usato anche da alcuni giornalisti (ad es., Bocca nel 1963) si suole indicare «Lo stravolgimento edilizio a fini speculativi dell'assetto urbanistico dei piccoli centri urbani, in spregio a ogni criterio di pianificazione e alla tutela dei valori paesaggistici». Cfr. il sito Treccani.it.

fallimento (un intellettuale che si costringe a fare l'affarista, contro le sue più spontanee inclinazioni) l'ho raccontata (legandola molto a un'epoca ben precisa, all'Italia degli ultimi anni) per rendere il senso di un'epoca di bassa marea morale»<sup>21</sup>.

E, nel clima di «bassa marea morale» tipico del boom economico, dell'inurbamento e dell'alienazione industriale si snoda la tragicomica storia del personaggio forse più ecologico di tutta la narrativa calviniana: Marcovaldo. «Ultimo eroe alla Charlie Chaplin, Marcovaldo ha la particolarità – secondo Calvino – di essere un uomo di Natura, un Buon selvaggio esiliato nella città industriale»<sup>22</sup>. Maldestro fino all'inverosimile, allampanato e povero in canna, Marcovaldo è l'antenato agreste di Fantozzi che cerca disperatamente tra le luci della “Sbav” o la “Luna e Gnac” il mondo edenico della Natura. In seguito al suo trasferimento dalla campagna in una non meglio identificata città del Nord Italia, nel bel mezzo del boom economico, ignaro del paesaggio industriale, Marcovaldo «aveva un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, vetrine, insegne luminose [...] mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto»<sup>23</sup>. Al contrario, si mostra attento ai simboli del mondo naturale: «una foglia che ingiallisse, una piuma che si impigliasse ad una tegola non gli sfuggivano mai»<sup>24</sup>. Marcovaldo è l'antitesi del manager, ma anche dell'operaio che vede nella fabbrica il futuro della sua esistenza; non capisce il consumismo, non mangia cibi in scatola e sogna il ritorno a uno stato aurorale di natura primigenia: «oh potessi dormire qui, in mezzo a questo verde, [...] nel buio naturale della notte e non in quello artificiale di queste persiane, oh potessi aprire gli occhi vedendo foglie e cielo»<sup>25</sup>.

Dalla sua ricerca forsennata e disperata della natura in città spesso derivano comportamenti controproducenti e persino dannosi per sé e per la sua famiglia: come

---

<sup>21</sup> I. CALVINO, *Che cosa pensa, che cosa fa. Sei domande a Italo Calvino*, citato in C. MILANINI, *Note e notizie sui testi. Altri ricordi, altre confessioni*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 1340-41.

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*, a cura di D. Scarpa, Milano, Mondadori, 2002, p. 6 (e-book).

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> I. CALVINO, *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*, op. cit., p. 47.

si ricorderà, Marcovaldo più volte si trova coinvolto in situazioni solo apparentemente esilaranti, che suscitano attraverso il tocco straniante di Calvino amare riflessioni sul rapporto uomo-natura. Non sono peregrine le scene nelle quali Marcovaldo s’imbatte in vicende che si rivelano contrarie allo scopo di valorizzare gli elementi della natura a discapito dell’ambiente urbano, come quelle di raccogliere funghi per poi finire in ospedale; di pescare trote in un fiume blu cobalto, avvelenato dagli scarichi di vernice; di portare a casa un coniglio contaminato da un virus; di tagliare della legna arrampicato su un cartellone pubblicitario, scambiando gli alberi stampati per arbusti reali.

Il messaggio ecologico di Calvino è chiaro: il connubio tra città industrializzata e natura è impossibile e tentare di preservarne il senso estetico ed etico è una battaglia persa, in partenza. A tal proposito, Calvino afferma: «In mezzo alla città di cemento e asfalto, Marcovaldo va in cerca della Natura. Ma esiste ancora, la Natura? Quella che egli trova è una Natura dispettosa, contraffatta, compromessa con la vita artificiale»<sup>26</sup>.

Ulteriori riflessioni “ecoconsapevoli” sul futuro distopico dei paesaggi urbani nei quali, oggi, viviamo immersi sono quelli della cornice antirealistica e deliberatamente iperletteraria delle *Città invisibili* (1972). Visionaria, ironica e profetica, la lezione di Calvino appare critica non solo sul piano ecologico ma anche su quello etico. Apparenti e spettacolari, a partire dall’onomastica citatoria e necrofila di un passato austero, le città visitate da Marco Polo svelano il vuoto interno a partire dal nome, inteso come mera etichetta denotativa utile a distinguerle l’una dall’altra, ma non a caratterizzarle simbolicamente<sup>27</sup>.

Spreco, consumismo, omologazione e rifiuti sono alcune delle tematiche in cui è possibile imbattersi nel corso del racconto di viaggio di Marco Polo. Pertanto, nel visitare Leonia, la città colma di sprechi e dalla produzione enorme di cumuli di

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 3.

<sup>27</sup> Per questo argomento cfr. L. TERRUSI, «*I nomi non importano*». *L’onomastica delle Città invisibili di Italo Calvino*, 2012; cfr. l’URL: <https://www.edizioniets.com/scheda.asp?n=9788846735072> (ultima consultazione: 18/07/2023).

spazzatura, nessuno si chiede dove portino «ogni giorno il loro carico gli spazzaturarai»<sup>28</sup>; mentre ad Anastasia<sup>29</sup>, volto speculare di Leonia, gli abitanti si ritrovano bombardati da stimoli al consumo che danno l'illusione di godere, rendendo schiavi dei falsi bisogni. Gli effetti di una globalizzazione *ante litteram*, invece, sono riscontrabili nella città di Trude, la cui particolarità è quella di essere identica alle altre città. A mano a mano che Marco Polo avanza verso la modernità, aumenta la distopia perché nella città di Procopia, nome che indica 'fortuna, successo, prosperità', l'omologazione di uomini e donne senza volto o con volti tutti uguali è addirittura causa di sovraffollamento<sup>30</sup>.

Nel paesaggio urbano e globalizzato delle metropoli in cui, noi, uomini e donne senza volto, viviamo immersi, non esiste traccia della natura. Dentro la realtà distopica di un paese immaginario qual è quello delle *Città invisibili* la distopia convive con l'utopia, e quest'ultima non è un sogno irrealizzabile. La natura potrà essere ritrovata e gli uomini potranno, forse, dare voce a quel segreto rimorso del genere umano verso gli animali. Se, infatti, l'invisibilità del titolo si riferisse all'opposto di quello che le città sembrano, «ciò che conta non sono le apparenze superficiali, bensì le qualità o le potenzialità nascoste: una città non è solo quello che si vede, ma anche ciò che essa si accinge a divenire»<sup>31</sup>. Un esempio potrebbe essere Marozia, divisa in due città: quella del topo e quella della rondine. A tal proposito, Calvino si esprime così: «entrambe cambiano nel tempo; ma non cambia il loro rapporto: la seconda è quella che sta per sprigionarsi dalla prima»<sup>32</sup>.

Allo stesso modo, in un'immaginaria città dove ci sarà spazio per sconfinare l'ipocrisia e fare pace con la natura e con gli animali, chiedendo loro scusa per i

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 55 (e-book).

<sup>29</sup> Il significato del nome Anastasia, 'risveglio, resurrezione', potrebbe alludere al falso risveglio del desiderio.

<sup>30</sup> Per questo argomento vedi R. CARIA, *Ambiente e globalizzazione ne Le città invisibili di Italo Calvino*; cfr. l'URL: <https://ecomenergia.it/ambiente-globalizzazione-citta-invisibili-calvino/> (ultima consultazione: 09/07/2023).

<sup>31</sup> M. BARENGHI, *Leggere le città invisibili*; cfr. l'URL: <https://www.doppiozero.com/leggere-le-citta-invisibili> (ultima consultazione: 19/10/2023).

<sup>32</sup> I. CALVINO, *Le città nascoste. 3*, in ID., *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 75.

bombardamenti, le guerre e per tutto quello che magari non li riguarda<sup>33</sup> ma che subiscono per colpa dell'essere umano, forse, in un futuro non distopico, la cinquantaseiesima città che saremo stati capaci di costruire sarà quella che dalla fogna farà nascere un volo. Solo allora, forse, capiremo che tutto quello che dovremmo chiedere alla letteratura è ciò che Calvino aveva già immaginato: ritornare allo scambio, al dialogo, all'uomo, perché «Le città invisibili sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili»<sup>34</sup>.

*Daniela Privitera*

**Parole-chiave:** ecocritica, futuro, letteratura, natura.

**Keywords:** *ecocriticism, future, literature, nature.*

---

<sup>33</sup> La riflessione si collega al pensiero di Calvino sul mondo animale, succube delle azioni scellerate dell'uomo. In un articolo del 1946 intitolato *Le capre ci guardano*, poi ripubblicato con il titolo *Le capre di Bikini*, l'autore scrive: «Vi siete mai chiesti che cos'avranno pensato le capre, a Bikini? E i gatti nelle case bombardate? E i cani in zone di guerra? E i pesci allo scoppio dei siluri»? Cfr. G. C. FERRETTI, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista (1945-1985)*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 2131-32.

<sup>34</sup> Calvino espresse questa riflessione in alcuni articoli e interviste tra la fine del 1972 e l'inizio del 1973: I. CALVINO, *Le città invisibili felici e infelici*, in «Vogue Italia», n. 253, dicembre 1972, pp. 150-51.

## *Italo Calvino e l'estetica dell'intelligenza artificiale: giochi linguistici, morte dell'autore e teoria della ricezione*

L'attenzione al legame tra scienza e cultura e lo sguardo analitico sul mondo rendono Calvino uno scrittore in grado di prevedere fenomeni sociali e culturali. È il caso della rivoluzione digitale, di cui è uno dei primissimi osservatori<sup>1</sup>. La preveggenza calviniana si dimostra anche nel campo dell'intelligenza artificiale, soprattutto per quanto riguarda l'interazione con la produzione artistica e l'immaginario culturale. Il tema torna in diversi saggi ed è presente anche nella scrittura finzionale<sup>2</sup>. All'interno di questa vasta produzione, il saggio *Cibernetica e fantasmi* affronta in maniera estesa il rapporto tra essere umano e macchine dal punto di vista della scrittura.

Il testo nasce inizialmente come conferenza, tenuta nel novembre del 1967 in varie città italiane, e verrà pubblicato su «Nuova Corrente» l'anno successivo con il titolo *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*. Leggere questo saggio alla luce degli sviluppi odierni dell'intelligenza artificiale permette di affrontare alcuni punti cruciali per la definizione di un'estetica dei prodotti artistici generati tramite sistemi automatici.

La proposta di Calvino verrà messa in dialogo con questioni teoriche di rilievo, come il dibattito sulla morte dell'autore, l'estetica della ricezione e la filosofia del linguaggio di Wittgenstein. *Cibernetica e fantasmi* instaura un dialogo con

---

<sup>1</sup> Vasta la bibliografia sull'argomento. Cfr. U. MUSARRA SCHRØDER, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996; I. FILOGRASSO, *Calvino, o della complessità*, in «Italianistica», v. 31, n. 1, gennaio/aprile 2022, pp. 133-41; K. PILZ, *Mapping Complexity: Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador Pub, 2005; A. PIROMALLO GAMBARDELLA, *Profeti della software culture: Joyce, Rilke, Calvino*, Milano, Franco Angeli, 2013; F. MESCHINI, *Calvino e l'algoritmo: riflessioni trasversali su tempo, spazio, racconto, informazione, consistenza e complessità*, in «AIB Studi», v. 58, n. 3, 2019, pp. 393-416; E. LIMA, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi*, Firenze, Firenze University Press, 2020.

<sup>2</sup> Cfr. M. DI FRANCO, *La memoria del mondo di Italo Calvino: realtà, immaginazione e intelligenza artificiale*, in «Zibaldone. Estudios italianos», v. 11, n. 1, 2023, pp. 61-78.

l'evoluzione dell'intelligenza artificiale dagli anni Cinquanta e con la riflessione teorica che si è diffusa negli ultimi anni in risposta al rilascio dei sistemi di intelligenza artificiale generativa, in grado di produrre autonomamente testi, immagini, video o audio. Tra i vari usi dell'intelligenza artificiale generativa c'è la produzione di opere d'arte e testi letterari, che implica la ridefinizione dei processi di produzione e fruizione dell'arte, facendo emergere questioni teoriche e filosofiche. Il saggio di Calvino verrà utilizzato come anello di congiunzione tra le questioni dibattute dai teorici della letteratura e del linguaggio della seconda metà del Novecento e i dibattiti attuali sull'intelligenza artificiale generativa, mostrando una possibile via per la definizione di un'estetica dell'intelligenza artificiale.

### ***Dal continuo al discreto***

*Cibernetica e fantasmi* prende le mosse dal passaggio dall'analogico al digitale, che non ha comportato solo un'innovazione tecnologica, ma una revisione delle categorie con le quali l'essere umano interpreta il mondo. Per comprendere il discorso di Calvino occorre tener conto del significato di "digitale". Anche se nel linguaggio comune spesso il termine si sovrappone a "computerizzato", in realtà nella definizione di "digitale" si considera non tanto il mezzo di trasmissione quanto la modalità. Per analogico si intende un segnale continuo, mentre digitale è un segnale discontinuo, numerico<sup>3</sup>. Si pensi alla differenza tra un orologio analogico e uno digitale: da una parte abbiamo una lancetta che si muove senza soluzione di continuità nello spazio, dall'altra numeri che si susseguono.

Secondo Calvino, il linguaggio è un sistema discreto, dunque digitale, che oppone alla varietà potenzialmente inesauribile dell'esperienza sensibile un certo numero di segni, sotto forma di parole e suoni, con i quali esprimere il mondo. Il linguaggio è il primo esempio di formalizzazione: dal flusso continuo della realtà si cristallizzano delle unità, degli oggetti, dei concetti e delle azioni che vengono

---

<sup>3</sup> Cfr. D. LEWIS, *Analog and Digital*, in «Noûs», v. 5, n. 3, 1971, pp. 321-27.

espressi attraverso dei simboli che sono le parole. La lingua non può render conto della realtà così com'è: il numero delle parole è limitato e all'interno di quel numero chiuso, di quella rappresentazione discreta, si delinea la percezione del mondo da parte degli esseri umani e si costituiscono le società, i rapporti interpersonali, le modalità del pensiero. La ripetitività delle azioni e delle strutture sociali deriva dalla formalizzazione della lingua.

Emerge una visione secondo la quale le cose esistono perché c'è una parola che le ferma e le isola dal flusso continuo del reale. Non ci troviamo di fronte a parole che rappresentano il mondo, ma a un mondo fatto di parole: si tratta del primo punto di convergenza tra la poetica di Calvino e la filosofia di Wittgenstein. Il filosofo tedesco nel *Tractatus logico-philosophicus*, pubblicato nel 1921 e tradotto in italiano nel 1954, riflette sulla relazione tra realtà e pensiero. «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo»<sup>4</sup>, scrive Wittgenstein, attribuendo connotazione soggettiva e natura linguistica alla percezione della realtà da parte degli esseri umani. In questo modo si arriva a una sovrapposizione tra pensiero e linguaggio, nella quale si inscrivono la coscienza di sé stessi e la forma stessa del mondo<sup>5</sup>. Nelle *Ricerche filosofiche*, pubblicate nel 1953 e tradotte in italiano nel 1967, Wittgenstein sosterrà che «immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita»<sup>6</sup>. A questo proposito anche Calvino sottolinea il legame tra linguaggio e immaginazione, che si manifesta nella narrazione, la quale rappresenta la vera genesi del mondo per la specie umana. Staccandosi dalla formulazione di un linguaggio ristretto e fortemente regolamentato, il narratore primitivo comincia a sperimentare le possibilità di combinazione di parole.

La relazione tra linguaggio e pensiero è all'origine anche dell'intelligenza artificiale. Nel 1950, Turing con il saggio *Computer Machinery and Intelligence* propone il linguaggio come metro di giudizio per valutare l'intelligenza di un sistema

---

<sup>4</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1979, p. 63.

<sup>5</sup> Nel *Tractatus* Wittgenstein sostiene ancora una corrispondenza diretta tra la logica del linguaggio e la logica del mondo, mentre nelle successive *Ricerche filosofiche* sosterrà una maggiore indipendenza del mondo dalla sua rappresentazione, attraverso la teoria dei giochi linguistici.

<sup>6</sup> L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1974, p. 17.

computazionale in relazione a quella umana<sup>7</sup>. Nel 1956 gli studiosi riuniti in occasione della Conferenza di Dartmouth, evento fondativo per il campo di studi dell'intelligenza artificiale, sostengono la centralità del linguaggio affinché un computer possa simulare il ragionamento umano e propongono un'identificazione tra lingua e pensiero molto vicina a quella esposta da Wittgenstein e Calvino<sup>8</sup>. L'importanza del linguaggio nel campo dell'intelligenza artificiale determina già dagli anni Sessanta e Settanta lo sviluppo del *Natural Language Processing*, area di studi incentrata sulla comprensione e produzione di linguaggio umano dalla quale derivano gli attuali sistemi di scrittura automatica compresi i più recenti *Large Language Models*.

Una volta definita la natura digitale del linguaggio umano, che affonda le proprie radici alle origini della storia della specie, Calvino sposta l'attenzione sul mondo a lui contemporaneo, nel quale si assiste al passaggio dall'analogico al digitale: «Nel modo in cui la cultura d'oggi vede il mondo, c'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non *continuo*. Impiego il termine “discreto” nel senso che ha in matematica: quantità “discreta”, cioè, che si compone di parti separate»<sup>9</sup>. La connessione tra mutamento tecnologico e culturale suggerisce il legame tra cervello umano e computer, tra pensiero ed elaborazione delle informazioni:

Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si sdipana, oppure immagini gassose, come una specie di nuvola, tant'è vero che veniva spesso chiamato «lo spirito», – oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi di un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo. I cervelli elettronici, se sono ancora lungi dal produrre tutte le funzioni d'un cervello umano, sono però già in grado di fornirci un modello teorico convincente per i processi più complessi della nostra memoria, delle

<sup>7</sup> Cfr. A. TURING, *Computing Machinery and Intelligence*, in «Mind», LI, 236, 1950, pp. 433-60.

<sup>8</sup> «It may be speculated that a large part of human thought consists of manipulating words according to rules of reasoning and rules of conjecture» (J. MCCARTHY, M. MINSKY, N. ROCHESTER, C. SHANNON, *A Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*, in «AI Magazine», v. 27, n. 4, 2006, p. 12).

<sup>9</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in ID., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2023, p. 205.

nostre associazioni mentali, della nostra immaginazione, della nostra conoscenza. Shannon, Weiner, Von Neumann, Turing, hanno cambiato radicalmente l'immagine dei nostri processi mentali<sup>10</sup>.

Calvino nelle *Lezioni americane* si dichiarerà «convinto che la nostra immaginazione non può che essere antropomorfa»<sup>11</sup>, concentrandosi sul potere che la relazione tra essere umano e macchina esercita sull'immaginario. Lo scrittore utilizza concetti scientifici per descrivere mutazioni culturali e psicologiche, mostrando il ruolo determinante della tecnica nell'autopercezione umana e nella percezione della realtà. La mutazione dell'immaginario determina anche cambiamenti nell'idea della scrittura: non più una «nuvola cangiante» fatta di «impalpabili stati psicologici, umbratili paesaggi dell'anima», ma il risultato del «velocissimo passaggio di segnali sugli intricati circuiti che collegano i relé, i diodi, i transistor di cui la nostra calotta cranica è stipata»<sup>12</sup>.

L'idea del cervello umano come una componente meccanica e digitale rende non più praticabile l'idea metafisica della letteratura come risultato di un'ispirazione. La visione dell'arte come intuizione è figlia di quello stesso secolo che, secondo Calvino, aveva visto «il trionfo della continuità storica e della continuità biologica»<sup>13</sup> rappresentate rispettivamente dalle idee di Hegel e Darwin, a cui il secondo Novecento contrappone una ricerca storica che «si va sempre più matematizzando»<sup>14</sup>. La teoria dell'informazione, affiancata dalla semiotica, impone i propri modelli sulle discipline una volta dominate da approcci analogici. La negazione dell'arte come pura ispirazione apre la strada a una riconsiderazione dell'oggetto artistico come prodotto di un processo di generazione e di mediazione con la tradizione.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2016, p. 92.

<sup>12</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, op. cit., p. 205.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

### ***L'autore e la macchina scrivente***

L'idea della narrazione come gioco combinatorio emerge chiaramente in *Cibernetica e fantasmi* e risponde a una concezione diffusa in quegli anni negli studi letterari, antropologici e filosofici: Calvino cita le strutture della fiaba di Propp, gli studi sui miti degli indigeni del Brasile di Lévi-Strauss, i formalisti russi, la scuola semiologica di Barthes. Nell'idea della combinatoria sono insiti la matematizzazione del mondo a cui Calvino stesso fa riferimento e il legame con le ricerche in corso in quegli anni nel campo dell'informatica e dell'intelligenza artificiale. Ne è un esempio la definizione calviniana della letteratura come «un'ostinata serie di tentativi di far stare una parola dietro l'altra seguendo certe regole definite, o più spesso regole non definite né definibili ma estrapolabili da una serie di esempi o protocolli, o regole che ci siamo inventate per l'occasione cioè che abbiamo derivato da altre regole seguite da altri»<sup>15</sup>. Una definizione che potrebbe descrivere benissimo anche l'intelligenza artificiale. Vi possiamo persino leggere i due approcci dell'intelligenza artificiale: quello simbolico, che prevede che la macchina riceva delle regole da seguire per l'espletamento di un compito, e il *machine learning*, una tecnica di apprendimento automatico in cui i sistemi definiscono schemi di comportamento e di risposta a partire dagli esempi forniti. Non stupisce, allora, che Calvino arrivi ad affrontare il concetto di “macchina scrivente” e la possibilità di delegare la scrittura ai computer.

La messa in discussione della figura dell'autore e della sua centralità nell'esperienza letteraria interessa particolarmente Calvino. Nello stesso anno di *Cibernetica e fantasmi*, Barthes pubblica il saggio *La morte dell'autore*, nel quale sostiene che «la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine» e in primo luogo «di quella stessa del corpo che scrive»<sup>16</sup>, cioè della persona reale dell'autore. Per Calvino, in maniera simile ma non completamente sovrapponibile, la personalità dell'autore si dissolve nella scrittura, diventa «interna all'atto dello scrivere»<sup>17</sup>. In

<sup>15</sup> Ivi, pp. 210-11.

<sup>16</sup> R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi 1988, p. 51.

<sup>17</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, op. cit., p. 211.

questo modo si può stabilire l'identità tra umano e artificiale, ossia tra scrittore e macchina scrivente. Calvino sostiene che nella scrittura «la persona psicologica viene sostituita dalla persona linguistica o addirittura grammaticale, definita solo dal suo posto nel discorso»<sup>18</sup>. Tale possibilità sembra sostenuta anche da Barthes, secondo il quale «è il linguaggio a parlare, non l'autore»<sup>19</sup>. Se la persona psicologica è sostituita dalla persona grammaticale, questa può essere rappresentata anche da un modello linguistico di intelligenza artificiale. Essendo la personalità dell'autore interna all'atto dello scrivere, nulla infatti vieta che una macchina sia in grado di riprodurre linguisticamente tale personalità.

Rimane il problema pratico di come fare in modo che una macchina apprenda a scrivere un testo letterario. Nel momento in cui Calvino pubblica *Cibernetica e fantasmi*, l'intelligenza artificiale generativa come la conosciamo oggi è ancora lontana; tuttavia, lo scrittore capisce che, nel momento in cui si riuscirà a descrivere il linguaggio e le strutture letterarie in una forma comprensibile da un computer, sarà possibile ottenere una vera macchina scrivente. Ciò che interessa a Calvino non è tanto la realizzazione pratica quanto la possibilità teorica di una simile macchina e le «congetture insolite»<sup>20</sup> che da essa deriverebbero. La vera macchina scrivente non dovrebbe solamente riprodurre i meccanismi combinatori già insiti nella produzione letteraria, ma riportare sulla pagina «tutti quegli elementi che siamo soliti considerare i più gelosi attributi dell'intimità psicologica, dell'esperienza vissuta, dell'imprevedibilità degli scatti di umore, i sussulti, e gli strazi e le illuminazioni interiori»<sup>21</sup>, dunque tutti quegli aspetti di cui la macchina è per sua natura priva, in quanto oggetto sprovvisto di coscienza. È qui che si innesta nel ragionamento di Calvino la teoria dei giochi linguistici di Wittgenstein, che aiuta a comprendere come la psicologia e l'esperienza umana possano essere espresse anche da un sistema di intelligenza artificiale. Le caratteristiche che definiamo come peculiari dell'umano

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 204.

<sup>19</sup> R. BARTHES, *La morte dell'autore*, op. cit., p. 52.

<sup>20</sup> Ivi, p. 208.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 208-209.

sono in realtà, secondo l'idea della formazione linguistica del pensiero, altrettanti campi linguistici che gli esseri umani manipolano per produrre effetti emotivi e percezioni. Dei giochi linguistici si può «stabilire lessico, grammatica, sintassi e proprietà permutative»<sup>22</sup>, rendendoli processabili da una macchina.

Se guardiamo ai coevi sviluppi nel campo dell'intelligenza artificiale, bisogna notare che l'idea calviniana della macchina scrivente ricalca anche il passaggio che si stava producendo in quegli anni dalla cosiddetta intelligenza artificiale forte o generale all'intelligenza artificiale ristretta. L'obiettivo originario dell'intelligenza artificiale era infatti di riprodurre tutti gli aspetti del pensiero umano, compresa la coscienza; ben presto ci si rese però conto che tale obiettivo era troppo ambizioso, se non impossibile, e si passò a progettare sistemi di intelligenza artificiale con scopi ristretti, ideati per riprodurre specifiche abilità umane. La macchina scrivente è un sistema che mira, attraverso la formalizzazione delle strutture linguistiche e letterarie, a replicare una capacità umana specifica, quella di produrre un testo, una possibilità che oggi è raggiunta dai *Large Language Models* e che viene sfruttata a fini artistici. La forza del discorso di Calvino e la sua dimensione anticipatoria sembra risiedere nella capacità di tener insieme elementi teorici, come la morte dell'autore e i giochi linguistici, con gli sviluppi più recenti nel campo tecnologico.

### ***Il lettore e la produzione del significato***

Mettere da parte l'autore quale persona reale vuole dire anche togliergli la capacità di «rivendicare il senso della propria opera e definire egli stesso questo senso come legale»<sup>23</sup>. Nel contributo del 1969 al dibattito sulla morte dell'autore, Foucault sostiene che bisogna «analizzare l'opera nella sua struttura, nella sua architettura, nella sua forma intrinseca e nel gioco dei suoi rapporti interni»<sup>24</sup>. L'opera assume centralità quale oggetto depositario di significato, il che apre le porte all'approccio

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 209.

<sup>23</sup> R. BARTHES, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969, p. 50.

<sup>24</sup> M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, in ID., *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 4.

post-strutturalista. In Calvino tale visione viene coniugata a una riflessione di tipo ermeneutico, attraverso il confronto con l'estetica della ricezione. La commistione sembra essere ispirata proprio dall'idea della macchina scrivente, che da una parte conferma la necessità dell'approccio strutturalista e dall'altra rende necessario un bilanciamento attraverso l'ermeneutica, che cerchi di risolvere il problema della natura della creatività umana nel momento in cui diventa riproducibile per via computazionale. Occorre, allora, ricollocare l'elemento umano e la produzione di significato in un contesto di messa in discussione dei tradizionali ruoli dell'autore e del lettore. Henrickson nota che la creazione automatica di un testo comporta la rottura del contratto ermeneutico, attraverso il quale il lettore presuppone nel testo la presenza di un autore che scrive per comunicare un messaggio<sup>25</sup>. Anche se nelle scritture generate tramite intelligenza artificiale oggi si registra una forte *agency* umana, l'idea di rottura del contratto ermeneutico è utile a capire il problema teorico posto da Calvino e la necessità di spostare sul lettore non solamente l'atto critico-interpretativo, ma l'intera produzione di significato.

Per ricollocare la componente umana nel processo di scrittura automatica Calvino si interroga sulla specificità del testo letterario. La letteratura è un gioco linguistico, ma la sua particolarità rispetto agli altri giochi linguistici è la tensione a «uscire da questo numero finito», il tentativo di «dire continuamente qualcosa che non sa dire». La letteratura forza i limiti del linguaggio, spinta dal «richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario» si pone «all'orlo estremo del dicibile»<sup>26</sup>. Nel saggio *Lo spazio letterario* del 1955, Blanchot parlava della letteratura come di un'esperienza del limite<sup>27</sup>. Se riconosciamo l'essenza umana nel linguaggio, forzare il linguaggio significa rischiare di perdere sé stessi e si configura come il gesto estremo incarnato dall'atto letterario.

<sup>25</sup> Cfr. L. HENRICKSON, *Computer-generated fiction in a literary lineage. Breaking the Hermeneutic contract*, in «Logos», v. 29, n. 2-3, pp. 54-63.

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, op. cit., p. 213.

<sup>27</sup> Cfr. M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.

Calvino si interroga su come la tensione verso i confini del linguaggio propria della letteratura possa essere replicata da una macchina scrivente programmata per lavorare all'interno della lingua. Per rispondere a questo problema, Calvino propone il concetto di «significato inatteso», ossia di «un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui egli appartiene»<sup>28</sup>. Caratteristica propria della letteratura è insomma lo spostamento da un livello di significato letterale ad altri livelli interpretativi. Il risultato poetico sta, secondo Calvino, nell'incontro fra il testo e il lettore, nell'«effetto particolare [...] sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè l'uomo empirico e storico»<sup>29</sup>. Se la macchina scrivente sarà in grado di portare a galla «i fantasmi nascosti dell'individuo e la società»<sup>30</sup>, allora il testo prodotto potrà dirsi letterario. La produzione del significato è spostata completamente sul momento della lettura: nel momento in cui l'autore si dissolve e diventa una funzione linguistica, è il lettore che viene chiamato a riempire di significato il significante prodotto per via statistica: «Anche affidata alla macchina [...] l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge»<sup>31</sup>. In tale direzione sembrano andare oggi anche i teorici della creatività artificiale.

Di particolare rilevanza il concetto di *Lovelace Effect* coniato da Henrickson e Natale per definire la creatività nei sistemi computazionali. In contrasto con la cosiddetta *Lovelace Objection*, che sosteneva la totale mancanza di creatività nei computer, Henrickson e Natale suggeriscono di spostare la ricerca della creatività dall'autore alla ricezione: secondo tale prospettiva è definibile “creativo” ciò che risulta tale all'atto della fruizione indipendentemente dall'identità di chi lo ha

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, op. cit., p. 217.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 211.

creato<sup>32</sup>. Si tratta di una versione moderna dell'idea calviniana di “significato inatteso”.

Anche in questo caso, il discorso di Calvino apre alla considerazione di posizioni teoriche che si rivelano oggi utili per definire un'estetica dell'intelligenza artificiale. Proprio alla fine degli anni Sessanta, infatti, Jauss riportava l'attenzione sul ruolo della ricezione nella creazione di senso<sup>33</sup>. Poco più tardi, nel 1976 Iser esporrà la propria fenomenologia della lettura nel saggio *L'atto della lettura*, in cui distingue tra l'atto artistico, proprio dell'autore, e quello estetico, che appartiene al lettore. Secondo il teorico, il testo è una fonte di stimoli a cui il lettore, chiamato, risponde, e il significato nasce dalla relazione che si instaura fra testo e lettore. Iser sostiene che l'atto di lettura si basa sui margini di indeterminatezza del testo, che vengono riempiti dal lettore, «il quale partecipa alla formazione del senso portando le proprie opinioni e le proprie esperienze, sia collettive che individuali»<sup>34</sup>. Come nel caso della macchina scrivente immaginata da Calvino, che anticipa gli attuali sistemi di scrittura automatica, è l'incontro fra il testo e l'esperienza reale del lettore a determinare la creazione del significato attraverso l'atto immaginativo stimolato dalle parole.

Il pensiero di Iser aiuta anche ad affrontare il concetto di “originalità”, altra questione problematica dell'AI Art. Il teorico affronta la questione dell'aspettativa: «Il testo è una sequenza di frasi: ora, ogni frase, a causa della sua indeterminatezza, genera delle aspettative. Le frasi successive rispondono alle aspettative delle precedenti e contemporaneamente ne producono di nuove»<sup>35</sup>. I sistemi di intelligenza artificiale generativa funzionano in modo simile. L'aspettativa, in questo caso, è intesa in senso statistico: il sistema produce testo calcolando la probabilità di successione delle parole e generando una catena di causalità. In questo processo, per evitare standardizzazione e ripetitività eccessiva, i sistemi sono solitamente

<sup>32</sup> Cfr. S. NATALE, L. HENRICKSON, *The Lovelace effect. Perceptions of creativity in machines*, in «New Media and Society», v. 26, n. 4, 2022, pp. 1909-26.

<sup>33</sup> Cfr. H. R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969.

<sup>34</sup> F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2008, p. 191.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

programmati per scegliere, sì, tra le opzioni più probabili, ma non la più probabile in assoluto. Si tratta di un meccanismo di differenziazione che secondo Manovich può garantire diversità estetica all'intelligenza artificiale<sup>36</sup>. Nella sua fenomenologia della lettura, Iser sostiene che il coinvolgimento si basa su una non piena soddisfazione dell'aspettativa, che spinge «a mettere in questione e a trasformare le “costellazioni di figure” già individuate»<sup>37</sup>. Anche Jauss si esprime su questo aspetto, sostenendo che l'efficacia dell'opera sta nel modo in cui essa è in grado di modificare l'orizzonte d'attesa. Da questo punto di vista, dunque, le modalità di produzione automatica di testo degli attuali sistemi di intelligenza artificiale generativa sarebbero in grado di raggiungere la diversità necessaria al coinvolgimento.

Secondo le teorie esposte, anche un procedimento puramente meccanico e statistico sarebbe in grado di generare un «significato inatteso», che si concretizza come tale nell'atto di lettura e determina la letterarietà del testo. La mancanza di coscienza e di esperienza della macchina scrivente è compensata dalla coscienza e dall'esperienza del lettore che entra in contatto con il testo. La capacità di disattendere l'orizzonte di attesa, garantita dal funzionamento stesso dell'intelligenza artificiale generativa, permette di attivare in chi legge la ricerca di un significato ulteriore, di un livello di lettura che va oltre il senso letterale, che forzi i confini del linguaggio e con essi sposti un po' più in là anche i confini del mondo, fine ultimo della letteratura nella concezione calviniana.

Sembra, insomma, che la lettura del saggio di Calvino alla luce dei riferimenti teorici a lui contemporanei e dell'evoluzione dell'intelligenza artificiale permetta di delineare alcuni primi tasselli per la definizione di un'estetica dei prodotti artistici generati automaticamente. La letteratura generata tramite intelligenza artificiale mette in discussione l'idea di autorialità, i processi di ricezione e la nozione di “creatività”; ma, come si è visto, si tratta di concetti che la teoria della letteratura ha già decostruito nel corso del Novecento. La definizione dell'estetica dell'intelligenza

<sup>36</sup> Cfr. L. MANOVICH, *L'estetica dell'intelligenza artificiale*, Roma, Luca Sossella Editore, 2020, pp. 42-48.

<sup>37</sup> F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, op. cit., pp. 191-92.

artificiale può partire allora da solide basi teoriche, per confrontarsi e modificarsi progressivamente a contatto con le produzioni reali, sempre più diffuse negli ultimi anni, di testi e oggetti artistici creati tramite sistemi di intelligenza artificiale generativa. In queste produzioni l'autore risulta, in effetti, dissolto in un processo nel quale l'essere umano definisce i modelli da seguire e le modalità della produzione del testo e il sistema genera un prodotto che ottiene la sua validazione nel contatto con i lettori. In questo senso, il primissimo lettore è lo stesso autore che ha definito il processo, che valuta se il testo può generare la profondità interpretativa tipica dell'opera letteraria e decide la pubblicabilità del testo, tenendo conto dei fattori eteronomici del campo letterario. In questo processo il contesto gioca un ruolo fondamentale, ponendosi sia come il luogo atto ad accogliere l'opera sia come lo strumento attraverso il quale il testo assume significato.

*Daniel Raffini*

**Parole-chiave:** Intelligenza Artificiale, Estetica, Teoria della letteratura.

**Keywords:** *Artificial Intelligence, Aesthetics, Theory of Literature.*

## *Le promesse della letteratura*

### *Riflessioni sul concetto di letterarietà nelle Lezioni americane*

#### *Il laboratorio della letteratura, proposte per il futuro tra visione e utopia*

È il 2024 e l'essere umano non si trova alle soglie di un nuovo millennio come accadeva quando Italo Calvino, nell'estate del 1985, rimetteva a posto il piano delle *Norton Lectures*, meglio conosciute come *Lezioni Americane*, le *Poetry Lectures* che l'autore era stato invitato a tenere durante l'anno accademico 1985-1986 alla Harvard University e a cui dedicò la sua concentrazione nell'ultimo anno di attività prima della morte. Nonostante la mancanza attuale di un limite temporale che traghetti l'umanità verso altri millenni, sembra sempre più centrale la questione «della sorte della letteratura» e insieme a essa la riflessione intorno alle «cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici». Nell'incipit all'opera l'autore riflette sul destino della letteratura: «la mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici. Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio»<sup>1</sup>.

Le *Lezioni americane* sono state definite da alcuni come un *testamentum*, una riflessione autobiografica: in esse emerge, più che in altre opere di carattere saggistico che conservano il sapore di raccolte di scritti preesistenti, la vocazione pedagogica in cui l'autore si esercita cesellando, piuttosto che una lezione dotta da consegnare ai posteri, un percorso fatto di sollecitazioni letterarie per le menti dei viventi del terzo millennio, per chi produrrà letteratura, ma anche per chi quella letteratura la incontrerà forse in un'aula di scuola.

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 3.

Nel titolo della prima edizione americana che Calvino stesso aveva pensato per l'opera, *Six Memos for the Next Millenium*, con l'uso del termine *memo*, appunto, 'promemoria', viene posto l'accento sul carattere estemporaneo, fugace, quasi privato di uno scritto; allo stesso tempo, la parola "millennio" apre a un viaggio nel futuro che diventa universale. Ed è proprio per la loro natura schietta e priva di enfasi, ma allo stesso tempo preziosa e collettiva che le *Lezioni americane*, forse la prima opera saggistica organica dell'autore, contengono proposte che si offrono a una lettura didattico-educativa.

Spaziando tra le opere di Ovidio e Lucrezio, Boccaccio e Dante, W. Shakespeare, E. Dickinson; passando per i capolavori italiani di G. Galilei, G. Cavalcanti, G. Leopardi, E. Montale, ma anche facendosi strada tra miti e leggende di varie parti del mondo, Calvino si fa «acrobata del tempo»<sup>2</sup>, come chiamerà Günther Anders, qualche anno più tardi, quelle persone in grado di mettersi nei panni delle generazioni che verranno, di quei posteri che, anche per Berthold Brecht in *An die Nachgeborenen*<sup>3</sup>, rappresentano il lato più concreto della specie umana.

«Dove falliscono la politica, l'economia, il diritto e altri saperi specializzati, può forse riuscire la parola poetica inseparata, il pensiero incarnato, l'arte? [...] La convinzione di avere dei posteri è da sempre il presupposto implicito su cui poggia ogni agire umano»<sup>4</sup>. La citazione appartiene a un meraviglioso saggio di Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, in cui il contatto con il testo e l'educazione letteraria appaiono come processi in grado di smuovere le strutture di pensiero e di aiutare a ripensare il mondo, che è alle prese con una crisi anche climatica inedita, causata dalla stessa azione umana<sup>5</sup>.

L'esperienza della letteratura, quella pratica antica e viva che i Greci univano alla filosofia, in un tutt'uno fatto di parola e pensiero, la *poiesis*, era un'esperienza potente, di segno opposto a quella di una cultura umanistica che non si fa carico della

---

<sup>2</sup> G. ANDERS, *Nemmeno "soltanto che saremo stati"*, in *Brevi scritti sulla fine dell'uomo*, a cura di D. Colombo, Trieste, Asterios Editore, 2016.

<sup>3</sup> Cfr. B. BRECHT, *Svendborger Gedichte*, Berlin, Suhrkamp, 1979, p. 22.

<sup>4</sup> C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, p. 40.

<sup>5</sup> Ivi, p. 18.

reale condizione dell'uomo e continua piuttosto a parlare d'altro, con quel tipo di parola poetica che non poteva più essere pronunciata, come sosteneva T.W. Adorno, dopo gli orrori di Auschwitz. Gli esempi di narrazione che Calvino seleziona appartengono, al contrario, a quella letteratura, la parte creatrice della *mimesis* aristotelica, che da sempre è in grado di sostenere la visione dell'essere umano e della sua misera condizione e di accompagnare coloro che verranno.

Poco più di un ventennio prima dell'estate in cui Calvino era alle prese con la composizione delle *Norton Lectures*, nell'inverno del 1960, una delle maggiori poetesse della letteratura in lingua tedesca, Ingeborg Bachmann, delineava nelle *Frankfurter Vorlesungen* un'idea di letteratura come atto di responsabilità vicina alle tesi calviniane<sup>6</sup>. Come Calvino, anche Bachmann si appoggia a suggestioni e accostamenti per tracciare il suo discorso, in cui, come nelle *Lezioni americane*, la letteratura diviene molto di più della somma di tutte le opere che vengono citate o della somma di tutti coloro che hanno prodotto quelle opere<sup>7</sup>.

La riflessione della poetessa austriaca viene articolata intorno alla parola "letteratura": «e sempre ricompare la stessa luminosa parola "letteratura", questa omnicomprensiva, elastica definizione di una cosa apparentemente chiara [...] Che cosa questa parola magica significhi, che cosa essa riveli, su quali regni spalanchi il nostro sguardo, non ha bisogno – si direbbe – di chiarimenti»<sup>8</sup>. Bachmann esprime la possibilità di una dimensione utopica, di un «cronotopo dell'utopia»<sup>9</sup> che dovrebbe assumere le caratteristiche di una direzione, di un percorso, piuttosto che di una meta, e che dovrebbe nascere da un preciso progetto umano. Su questa base si sviluppa la definizione di letteratura come rinnovamento continuo, perpetuato attraverso la rilettura dei testi, da parte di ogni generazione. L'autrice, che, come Calvino, fa della riflessione intorno alla natura della letteratura il costante sostegno teorico della sua

---

<sup>6</sup> Cfr. I. BACHMANN, *Letteratura come utopia* [1980], trad. it. di V. Perretta, Milano, Adelphi, 1993, pp. 105-106.

<sup>7</sup> Ivi, p. 107.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 105-106.

<sup>9</sup> C. REGNI, *Dialogismo, confine e cronotopo. Leggere Virginia Woolf e Ingeborg Bachmann attraverso Michail Bachtin*, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 2021, p. 126.

attività anche di scrittura, sottolinea che non è la parola spenta nel passato a essere fondante, ma la parola in cui il sogno del futuro si accende, attraverso gli elementi utopici che ogni grande opera letteraria racchiude in sé. Solo se la letteratura non verrà circoscritta in un Pantheon al tempo passato sarà in ogni tempo e in ogni luogo e attraverso la sua inafferrabilità si conserverà il suo cuore vivo e la sua dimensione utopica. Anche Calvino, ha sottolineato Mario Barenghi<sup>10</sup>, scorgeva, dunque, nella letteratura la rappresentazione del rapporto fra esistenza del singolo e movimento della storia, pensiero espresso, attraverso gli spunti di Musil, anche da Bachmann, che segna la via concettuale da seguire senza esitazione:

in Musil si incontrano i termini “Utopie”, “utopisch” anche in relazione alla letteratura, all’esistenza di chi scrive; Musil non ha sviluppato sino in fondo il suo pensiero, ha solo dato lo spunto che oggi ho cercato di raccogliere [...] Ma se coloro che scrivono avessero il coraggio di dichiararsi in favore di un’esistenza utopica, essi stessi non avrebbero più bisogno di rifugiarsi in quella terra di dubbia Utopia – qualcosa che si è soliti definire cultura, nazione, e così via, e nella quale sino a oggi hanno dovuto lottare per conquistarsi un posto<sup>11</sup>.

L’utopia vive nella storia ancora non scritta e nei puntini di sospensione che separano il conosciuto da quello che ancora deve essere anche solo pensato o compreso, quello per cui non si possederà mai il giusto strumento di analisi. Spiega Bachmann: «certo, continueremo a tormentarci con la parola “letteratura” e con la letteratura stessa, con quello che essa è e con quello che noi crediamo che sia, e spesso proveremo ancora un grande fastidio per l’inaffidabilità dei nostri strumenti critici dalla cui rete la letteratura continuerà a sfuggire»<sup>12</sup>. L’immagine di una letteratura esule che fugge da chi la vuole ingabbiare in una definizione è per Bachmann rivelatrice della missione dell’umanità, «ma di questo dobbiamo rallegrarci, perché se ci sfugge è per amor nostro, per rimanere in vita e legare la

---

<sup>10</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 114.

<sup>11</sup> Cfr. I. BACHMANN, *Letteratura come utopia*, op. cit., p. 122.

<sup>12</sup> Cfr. I. BACHMANN, *Letteratura come utopia*, op. cit., p. 116.

nostra vita alla sua in quelle ore in cui noi scambiamo il nostro respiro col suo»<sup>13</sup>. Quelli che Bachmann chiama i presupposti utopici diventano i valori, le qualità, le specificità di cui Calvino tratterà nelle *Norton Lectures: Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità* e l'incompiuta *Consistency*, tradotta come coesione, coerenza.

### ***Riflessioni (glotto)didattiche sui valori e le specificità della letteratura***

Qual è dunque il ruolo della letteratura, del testo letterario in un'ottica didattico-educativa? In che modo i valori della letteratura, della letterarietà espressi da Calvino possono ancora guidare gli esseri umani nelle sfide della complessità? Ma soprattutto perché la letteratura acquista un ruolo chiave in particolare nel discorso glottodidattico?

Dalla prospettiva calviniana la letteratura e la sua «esistenza scoscesa»<sup>14</sup> appaiono come un osservatorio privilegiato per vedere in che modo interagiscono i diversi discorsi: quello degli studi letterari e della didattica della letteratura che, in una realtà scolastica sempre più votata all'interculturalità e al plurilinguismo, si traduce anche nella necessità di riflessione intorno alla didattica della letteratura in lingua straniera. Leggerezza, molteplicità, esattezza sono solo alcuni tra gli aspetti che la letteratura, nell'attuare la sua "funzione esistenziale", è in grado di veicolare anche nell'ottica di un'ermeneutica interculturale e plurilingue.

La riflessione intorno al tema della letteratura non può non includere i concetti di letterarietà, poeticità, funzione poetica<sup>15</sup>. Tali categorie, largamente usate nel dibattito contemporaneo, rifuggono da una precisa definizione, evocando vaghezza e indefinitezza e permanendo in un'indeterminatezza così insondabile, ma allo stesso tempo affascinante, da essere state paragonate all'idea della «ricerca della teoria del

---

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> M. FOUCAULT, *Le parole e le cose* [1966], trad. it. di E. A. Panaitescu, Segrate, Rizzoli, 2016, pp. 58-324.

<sup>15</sup> Cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale* [1963], trad. it. di L. Heilmann, L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 1983.

tutto»<sup>16</sup>. L'importanza del contatto con il testo letterario è dunque un tema di grande attualità nel dibattito glottodidattico, in particolare nel contesto *DaF* (*Deutsch als Fremdsprache*), e sono numerose le teorie che in tempi più recenti hanno ripreso e sviluppato il concetto di letterarietà e poeticità come gli studi degli anni Settanta e Ottanta, durante il cosiddetto “cambio di paradigma”, di Harald Weinrich, che riconosce nel testo letterario quella fonte di ispirazione da contrapporre alla noia della lezione di lingue<sup>17</sup>; l'analisi di Neva Šlibar che individua nello spazio aperto della letteratura le basi per la costruzione di fondamentali competenze che l'apprendente sviluppa, superando i molteplici tipi di estraneità generati dall'incontro con il testo letterario, e coltivando un'educazione dello sguardo<sup>18</sup>; le teorie di Claire Kramsch, che sottolinea la necessità di coniugare la competenza comunicativa con quella che chiama la competenza simbolica, rendendo accessibile il processo di costruzione del significato e sensibilizzando gli apprendenti al meccanismo creatore della lingua<sup>19</sup>; l'opera di Michael Dobstadt e Renate Riedner, che lavorano a una nuova interpretazione del concetto di letterarietà e alla sensibilizzazione degli apprendenti alla dimensione estetica del linguaggio<sup>20</sup>.

Destinatari di tali riflessioni glottodidattiche sono i giovani, e proprio ai giovani, come “zona” della cultura meno sorvegliata e per questo in grado di grandi intuizioni e sogni, dovrebbe essere riconosciuta una “particolare forza suscitatrice” e questa loro condizione dovrebbe essere preservata e curata<sup>21</sup>. Nel famosissimo articolo *Perché leggere i classici*, di qualche anno precedente alle *Lezioni americane*, Calvino si sofferma sul rapporto tra giovani e opere letterarie, in particolare i classici:

<sup>16</sup> S. WINKO, *Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion*, in *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*, a cura di S. Winko, F. Jannidis, G. Lauer, Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 374-96: 380, trad. di C. R.

<sup>17</sup> Cfr. H. WEINRICH, *Von der Langeweile des Sprachunterrichts*, in «Zeitschrift für Pädagogik», XXVII, 1981, pp. 169-85.

<sup>18</sup> Cfr. N. ŠLIBAR, *Im Freiraum Literatur*, Ljubljana, Università di Ljubljana, 1997.

<sup>19</sup> Cfr. C. KRAMSCH, *From communicative competence to symbolic competence*, in «The Modern Language Journal», 90, 2, 2006, pp. 249-51.

<sup>20</sup> M. DOBSTADT, R. RIEDNER, *Grundzüge einer Didaktik der Literarizität*, in *Deutsch als Fremdsprache*, a cura di B. Ahrenholz, I. Oomen-Welke, Baltmannsweiler, Schneider Verlag Hohengehren, 2013, pp. 231-41.

<sup>21</sup> Cfr. C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, op. cit.

la gioventù comunica alla lettura come a ogni altra esperienza un particolare sapore e una particolare importanza [...] Infatti le letture di gioventù, possono essere poco proficue per impazienza, distrazione, inesperienza delle istruzioni per l'uso, inesperienza della vita. Possono essere (magari nello stesso tempo) formative nel senso che danno una forma alle esperienze future, fornendo modelli, contenitori, termini di paragone, schemi di classificazione, scale di valori, paradigmi di bellezza: tutte cose che continuano ad operare anche se del libro letto in gioventù ci si ricorda poco o nulla [...] C'è una particolare forza dell'opera che riesce a farsi dimenticare in quanto tale, ma che lascia il suo seme<sup>22</sup>.

Le sfide a cui il contatto con la letteratura porta diventano dunque strumenti potenti contro l'impotenza della cultura di fronte alle sfide della contemporaneità, strumenti che prendono la forma dei valori descritti da Calvino, che, nella "selva di antinomie", non si dimentica dei loro opposti, altrettanto importanti nel suo discorso.

La prima categoria, la *Leggerezza*, significava per l'autore «un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza»<sup>23</sup>. Quella che Calvino chiama "la suggestione verbale" più che la dimensione semantica assume un ruolo fondamentale nel primo contatto con il testo letterario. Interpretando così in chiave didattica la prima lezione, la letterarietà, insediata a livello fonico, ritmico, ma anche visuale, apre alla concretezza del segno linguistico, mostrando il significante nella sua materialità. La forma prevale sul significato, rendendo la percezione un atto complesso, in cui le tracce da seguire sono leggere e rarefatte, ma rappresenta anche uno "gioco linguistico", come lo definiva L. Wittgenstein, che genera un desiderio sensibile nei confronti del linguaggio, ingrediente imprescindibile nella lezione di letteratura. Nella storia dell'umanità, vista dall'autore come continuo inseguire qualcosa di affiorante, la parola poetica diventa «un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto»<sup>24</sup> che le nuove generazioni potranno percorrere.

---

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Italiani, vi esorto ai classici*, in «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68: 58.

<sup>23</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 19.

<sup>24</sup> Ivi, p. 30.

La *Rapidità*, descritta da Calvino nella seconda lezione, analizzata assieme alla lentezza, caratteristica centrale nel pensiero calviniano<sup>25</sup>, è una specificità del testo letterario e in particolare del testo narrativo:

in letteratura, il tempo è una ricchezza di cui disporre con agio e distacco: non si tratta di arrivare prima a un traguardo stabilito; al contrario l'economia di tempo è una buona cosa perché più tempo risparmiamo, più tempo potremo perdere. La rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura<sup>26</sup>.

Nelle fiabe, il cui modello è fatto di economia, ritmo ed essenzialità, ad esempio, si uniscono concisione e massima efficacia narrativa, e tutto quello che compare e viene verbalizzato ha una funzione necessaria. Insegnare la rapidità attraverso la forza della letterarietà significa provocare un «eccitamento d'idee simultanee» che deriva dalle parole isolate e potenti nella loro essenza materiale, ma anche nel loro significato metaforico e nella loro collocazione. Nel cronotopo letterario, quell'inscindibile legame tra tempo e spazio di cui parla M. Bachtin, la narrazione acquista valore universale. Nel panorama contemporaneo, attraversato da forze di segno opposto che da un lato sospingono la letteratura e le discipline legate a essa in spazi marginali del sapere e dall'altro donano rinnovata attenzione in un "grande rimescolamento" alla dimensione letteraria, sono molte le categorie che hanno avuto origine nel discorso letterario e che oggi hanno un ruolo fondamentale in numerosi contesti sociali. *Storytelling*, narrazione, funzione narrativa sono solo alcuni degli strumenti letterari entrati nel gergo comune e utilizzati in ambiti molto lontani da quelli delle discipline della letteratura<sup>27</sup>. L'essere umano è stato definito *homo narrans* proprio perché la narrazione è per l'umanità un equipaggiamento

---

<sup>25</sup> In un'intervista del 1979 Calvino dichiarava: «io credo soltanto nei movimenti lenti [...] Se non ci sono dei cambiamenti nella società a livello profondo, con tempi molto lenti, come di movimenti degli strati geologici, tutto il resto sono futilità, frivolezze» (I. CALVINO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2002, p. 324).

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 48.

<sup>27</sup> F. BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 22.

antropologico di base<sup>28</sup> e la letteratura un’“invenzione di specie”, come spiega Benedetti: «la specie umana ha inventato questo incredibile mezzo di “trasmissione psicofisica” di sogni e di ferite che si svolge attraverso lo spazio e il tempo, una “comunione chimica” di pensieri tra individui, lontani tra loro anche millenni»<sup>29</sup>. Anche secondo Calvino le fiabe sembrano rispondere ai bisogni emotivi e immaginativi più profondi dell’essere umano<sup>30</sup> ed è attraverso il contatto con la rapidità che la didattica della letteratura acquista un particolare significato educativo.

Con la terza categoria, l’*Esattezza*, si entra nel vivo di quello che la letteratura può rappresentare per l’essere umano:

esattezza vuol dire per me [...] un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell’immaginazione [...] Alle volte mi sembra che un’epidemia pestilenziale abbia colpito l’umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l’uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l’espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze<sup>31</sup>.

La letteratura diviene quel luogo e quel tempo potenziale per la cui realizzazione si è chiamati a impegnarsi: «la letteratura – dico la letteratura che risponde a queste esigenze – è la Terra Promessa in cui il linguaggio diventa quello che veramente dovrebbe essere»<sup>32</sup>. Si può ricorrere nuovamente alle parole di Ingeborg Bachmann, la cui definizione di letteratura è altrettanto visionaria, ma allo stesso tempo tangibile:

ma la letteratura, che da sé non sa neanche definirsi, che si dà a conoscere solo come affronto più che millenario e mille volte compiuto contro una lingua brutta – perché la vita possiede soltanto una lingua brutta – e con questo affronto contrappone alla vita una utopia della lingua; questa letteratura [...] deve essere

---

<sup>28</sup> Cfr. A. KOSCHORKE, *Wahrheit und Erfindung*, Fischer, Berlin, 2021.

<sup>29</sup> C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall’estinzione*, op. cit., pp. 121-22.

<sup>30</sup> Cfr. I. CALVINO, *Sono nato in America*, op. cit., p. 167.

<sup>31</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 59.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

lodata per il suo disperato muoversi verso quella utopia e solo così essa può dirsi vanto e speranza degli *esseri umani*<sup>33</sup>.

La lingua della letteratura partecipa così a un sogno linguistico con ogni suo vocabolo, interpunzione, metafora; in essa si articola e si realizza qualcosa di un sogno di espressione<sup>34</sup>. La riflessione intorno alle sfumature della lingua, che forse solo attraverso il testo letterario può essere protratta in ambito educativo, è un atto doveroso nei confronti del linguaggio come umana caratteristica o forse è un atto egoistico di sopravvivenza o di affermazione e preservazione di quella capacità che più di tutte ci rende umani. Perché la lezione letteraria possa diventare quel cantiere della metamorfosi occorre ragionare sull'uso del linguaggio non esclusivamente in termini di economia comunicativa e non credere in un uso del testo letterario che sia esclusivamente strumentale, in cui i grandi classici «servano a qualcosa»<sup>35</sup>, ma di fedeltà alla realtà, di un linguaggio che possa rendere, nelle infinite possibilità linguistiche, la varietà del pensiero e del mondo.

La lezione intitolata *Visibilità* inizia così: «quando imparai a leggere, il vantaggio che ricavai fu minimo: quei versi sempliciotti a rime bacciate non fornivano informazioni illuminanti [...] io preferivo ignorare le righe scritte e continuare nella mia occupazione favorita di fantasticare dentro le figure e nella loro successione»<sup>36</sup>. Attraverso questo episodio Calvino invita a riflettere sull'importanza dell'incontro con una parola letteraria potente e evocatrice. La letteratura, come «antica pratica di parola»<sup>37</sup>, sta alla base di un ripensamento necessario della sua funzione nell'ambito didattico. La parola letteraria viene investita da Calvino di un ruolo chiave, di farsi cioè una «parola suscitatrice»<sup>38</sup>, una parola che possa risvegliare l'essere umano e

---

<sup>33</sup> I. BACHMANN, *Letteratura come utopia*, op. cit., p. 120.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Italiani, vi esorto ai classici*, art. cit., p. 62.

<sup>36</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 95.

<sup>37</sup> C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, op. cit., p. 118.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 119.

guidarlo lungo il percorso esistenziale. I testi letterari possiedono quel sussurro ispiratore che altri testi di carattere informativo non hanno.

C'è uno splendido scritto nelle lettere di Franz Kafka nel quale egli parla del libro come di un'ascia che può rompere il ghiaccio in noi<sup>39</sup>. Il paesaggio ghiacciato del sonno e dell'ignavia in cui l'essere umano sembra giacere è quello di cui parla anche Calvino attraverso l'autore praghese, che compare in chiusura della prima lezione con il racconto *Il cavaliere del secchio*, «a cavallo del nostro secchio, ci affacceremo al nuovo millennio, senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi»<sup>40</sup>.

Di tale funzione rivelatrice scrive V. Sklovskij, tra i pionieri della teoria letteraria novecentesca, definendo la deautomatizzazione e l'effetto di straniamento a cui il lettore è sottoposto attraverso il contatto con la lingua letteraria. Il testo letterario distoglie dagli automatismi del percepire quotidiano e dona una rinnovata e più autentica visione della realtà. Senza la potenza della parola letteraria la vita scomparirebbe, inghiottita nel nulla, e con essa tutti gli oggetti e le emozioni umane. Solo rendendo visibile, più lento e difficile, il processo di percezione, l'oggetto artistico verrà sottratto a questo annientamento<sup>41</sup>. Dello stesso tipo è anche lo straniamento che auspica Federico Bertoni nel saggio *Letteratura*. L'autore, riferendosi ai collegamenti ipotetici tra letteratura e rivoluzione digitale, spiega l'incompatibilità che si genera tra una fruizione tradizionale della letteratura e la percezione a cui il mondo contemporaneo obbliga l'essere umano. La simultaneità di esperienze diametralmente opposte diventa così una grande sfida: «è soprattutto l'opportunità di metterle in attrito, di farle appunto sfrigorare, gemere, sprigionare scintille: è la sfida di straniare la nostra attuale percezione del mondo con un'esperienza che ci costringe ad altri ritmi di vita e di pensiero, ad altre forme di attenzione»<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Cfr. F. KAFKA, *Briefe*, Berlin, Fischer, 1983, trad. it. di C. R.

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 32.

<sup>41</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento* [1929], trad. it. di C. de Michelis, R. Oliva, in *I formalisti russi* [1965], a cura di T. Todorov, trad. it. di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 2003, pp. 73-94: 82.

<sup>42</sup> F. BERTONI, *Letteratura*, op. cit., p. 31.

L'ultimo valore della letteratura espresso da Calvino è la *Molteplicità*: «tra i valori che vorrei fossero tramandati al prossimo millennio c'è soprattutto questo: d'una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell'ordine mentale e della esattezza, l'intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia». Quanto sapere si pretende ancora di accumulare a scuola? Quanti metodi si sommano e si intrecciano a tal punto da non lasciare più traccia del loro originario scopo e delle loro peculiarità? È questa la molteplicità di cui tratta Calvino nella quinta lezione? La riflessione intorno alla didattica della letteratura che si perpetua nelle scuole e nelle università è oggetto di diretta critica e la sollecitazione educativa, già espressa alcuni anni prima, include l'importanza di ripristinare una scala di valori:

*per questo non si raccomanderà mai abbastanza la lettura diretta dei testi originali scansando il più possibile bibliografia critica, commenti, interpretazioni. La scuola e l'università dovrebbero servire a far capire che nessun libro che parla d'un libro dice di più del libro in questione; invece fanno di tutto per far credere il contrario. C'è un capovolgimento di valori molto diffuso per cui l'introduzione, l'apparato critico, la bibliografia vengono usati come una cortina fumogena per nascondere quel che il testo ha da dire e che può dire solo se lo si lascia parlare senza intermediari che pretendano di saperne più di lui<sup>43</sup>.*

Tale riflessione si conclude nell'ottavo punto: «*un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso*»<sup>44</sup>. Il “pulviscolo” di cui si parla è lo stesso tipo di impedimento visivo che genera l'opacità e quella successiva vaghezza a cui, anche nei termini leopardiani, Calvino contrappone l'esattezza.

Sviluppare la molteplicità significa liberare innanzitutto i significati plurimi e la complessità, come scrive Calvino: «*la scrittura è un sistema di convenzioni, non c'è che moltiplicare queste convenzioni, questi approcci al mondo cercando di inseguire questa molteplicità*»<sup>45</sup>. Con la diffusione del metodo comunicativo in

---

<sup>43</sup> I. CALVINO, *Italiani, vi esorto ai classici*, art. cit., p. 59.

<sup>44</sup> Ivi, p. 60.

<sup>45</sup> I. CALVINO, *Sono nato in America*, op. cit., p. 320.

ambito glottodidattico, con cui si mira molto spesso alla costruzione di significati univoci per arrivare alla comprensione, si è forse perso di vista quello che Kramsch chiama “vuoto simbolico” e la sensibilizzazione linguistica necessaria per colmare quel vuoto e per rafforzare la competenza simbolica. Liberare dunque la molteplicità nel contesto didattico-educativo, per poi affrontarla e domarla, acquisendo una competenza linguistica che faccia delle sfumature di significato la propria arma: «non date ai vostri pensieri un unico fondamento – ammoniva Bachmann – potrebbe essere pericoloso – dategliene più di uno»<sup>46</sup>. La quinta lezione di Calvino è così, più delle altre, la presentazione di una condizione dell’opera letteraria, terreno fertile per la “moltiplicazione dei possibili”. Tale complessità non può che tradursi in campo didattico nell’elaborazione e nell’utilizzo di un concetto di letteratura che faccia della polisemia e della pluralità strumenti che possano garantire autenticità all’educazione letteraria. Il testo letterario, anche in lingua straniera, diviene pertanto luogo ideale di riflessione collettiva e di partecipazione a discorsi plurimi. Non solo dunque le convenzioni, a cui l’apprendente è a volte spinto per uniformarsi a uno standard linguistico, ma quella creatività linguistica che porta invece, uscendo da una cornice di riferimento, alla fruttuosa molteplicità. Una molteplicità creativa che ancora anche l’intelligenza artificiale, e l’algoritmo metonimico alla base del suo funzionamento, non sembra essere in grado di eguagliare.

### ***Iniziare per non finire, la letteratura come spazio dei possibili***

L’idea di letteratura che Calvino porta avanti in quest’opera postuma parte dunque dal presupposto che essa sia ancora in grado di portare un messaggio sul mondo, superando quell’ostacolo che si pone tra il linguaggio e le cose e «gli automatismi linguistici, i filtri deformanti della comunicazione»<sup>47</sup>. La chiave interpretativa che si è cercato di fornire non vuole “far grondare suggestioni” o creare

---

<sup>46</sup> I. BACHMANN, *Letteratura come utopia*, op. cit., p. 30.

<sup>47</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, op. cit., p. 117.

accostamenti insoliti, critica mossa a suo tempo anche alla ricchezza di riferimenti bibliografici a volte molto distanti delle *Lezioni americane* stesse<sup>48</sup>, ma inserirsi nell'ottica di una riflessione interdisciplinare, di *environmental humanities*, di un'ecologia dell'essere umano in cui campi del sapere diversi vengono messi a confronto, generando sinergie adeguate a sottolineare la «funzione esistenziale» della letteratura.

Com'è noto, delle sei lezioni previste da Calvino soltanto cinque sono state portate a termine. *Cominciare e finire*, immaginata come la lezione che avrebbe dovuto aprire il ciclo e poi scartata, è un testo dal quale l'autore avrebbe sicuramente tratto spunto anche per la sesta lezione. Di questa lezione sono state fatte solo congetture e si sa purtroppo ben poco. Si pensa che Calvino abbia voluto in conclusione lodare il valore della coesione, quel carattere di univocità e coerenza che viene dopo la pluralità e la molteplicità. L'autore riflette sul significato di inizio, quel momento necessario in ogni processo autoriale, declinando il termine in una lunga riflessione:

ogni volta l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili [...] l'inizio è anche l'ingresso in un mondo completamente diverso [...] l'inizio è il luogo letterario per eccellenza perché il mondo di fuori per definizione è continuo, non ha limiti visibili. Studiare le zone di confine dell'opera letteraria è osservare i modi in cui l'operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la letteratura può "esprimere"<sup>49</sup>.

*Consistency* apre alla riflessione sul significato della letteratura nel plasmare l'abilità di aver a che fare con la molteplicità del vissuto, delle storie della memoria, dell'universo, e di racchiuderle in qualcosa di coeso e coerente. La sua incompiutezza dunque, come afferma Barengi nell'introduzione ai «Meridiani» in cui *Cominciare e*

---

<sup>48</sup> Cfr. C. GIUNTA, *Le "Lezioni americane" 25 anni dopo: una pietra sopra?*, in «Belfagor», LXV, 2010, 6, pp. 649-66.

<sup>49</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 124.

*finire* viene pubblicata per la prima volta nel 1995, dieci anni dopo la scomparsa dell'autore, lascia un grande vuoto:

la lacuna è più grave di quanto possa sembrare a prima vista. A mancare non è infatti la sesta parte di una serie omogenea, ma l'acme di una progressione, l'obiettivo verso cui gravitano gli elementi precedenti. Quella che noi leggiamo [...] è perciò un'opera decisamente mutilata [...] il significato complessivo del ciclo rimane almeno in parte in ombra: è un progetto interrotto, un "macrotesto" sospeso, privo di scioglimento<sup>50</sup>.

A quasi trent'anni da queste affermazioni, quali considerazioni possono essere fatte riguardo all'incompletezza dell'opera? La chiusura del cerchio può essere solo immaginata dal lettore e le domande che il testo suscita, nei termini della sua completezza, anche nei giovani lettori, sono destinate a premere contro la soglia del presente su cui sostiamo come esseri umani. Questo il senso della letteratura, insieme sempre nuovo di opere passate e opere riscoperte, e del suo offrirsi come sorgente inesauribile. I presupposti utopici, i valori di leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità, e spesso anche dei loro opposti, fanno sì che la letteratura non si riduca a un triste cimitero in cui le nuove opere seppelliscono le vecchie<sup>51</sup>. Questo il senso della parola "proposta", traduzione che Esther Calvino sceglie per il termine *memo*: la proposta di un Calvino che riflette in senso pedagogico sulla funzione della letteratura similmente a come aveva fatto in uno dei suoi primi scritti di carattere saggistico, *Il midollo del leone*. Questo scritto, come sosteneva Calvino stesso in un'intervista del marzo 1981, si situava ancora nell'ottica di una letteratura impegnata, in un «quadro generale che da allora è esploso varie volte», ma quello che rimane costante in lui è il credere nel potere della letteratura, anche come narrazione<sup>52</sup>:

---

<sup>50</sup> M. BARENGHI, in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 629-753.

<sup>51</sup> Cfr. I. BACHMANN, *Letteratura come utopia*, op. cit., p. 110.

<sup>52</sup> Cfr. I. CALVINO, *Sono nato in America*, op. cit., p. 417.

noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile [...] La letteratura deve rivolgersi a quegli uomini [...], deve – mentre impara da loro – insegnar loro, servire a loro, e può servire solo in una cosa: aiutandoli a esser sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti. Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada a imparare altrove, dalla scienza, dalla storia, dalla vita, come noi tutti dobbiamo continuamente andare ad impararlo<sup>53</sup>.

Una proposta, dunque, che le nuove generazioni saranno portate ad approfondire e accettare, come se fosse una sfida, nella scuola del futuro, per scrivere o leggere con coerenza l'ultima delle sei lezioni di Italo Calvino che conclude, ma allo stesso tempo apre alla via ininterrotta della parola letteraria: «ma sempre ancora qualcosa forse resta da dire in attesa di quella frase. Forse per la prima volta al mondo c'è un autore che racconta l'esaurirsi di tutte le storie. Ma per esaurite che siano, per poco che sia rimasto da raccontare, si continua a raccontare ancora»<sup>54</sup>.

*Cecilia Regni*

---

<sup>53</sup> I. CALVINO, *Il midollo del leone* [1955], in ID., *Saggi 1945-1985*, op. cit., pp. 9-27: 22.

<sup>54</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 142.

## «Guardare le cose dal di fuori»: *Calvino in dialogo con Pirandello*

In seguito a una serie di disavventure intellettuali che non meritano d'essere ricordate, il signor Palomar ha deciso che la sua principale attività sarà guardare le cose dal di fuori. Un po' miope, distratto, introverso, egli non sembra rientrare per temperamento in quel tipo umano che viene di solito definito un osservatore<sup>1</sup>.

Con questa citazione tratta dal capitolo *Le meditazioni di Palomar* dell'omonimo romanzo, si tenta la costruzione di un "sapiente dialogo" tra due classici del Novecento la cui lettura, ancora oggi, è in grado di rivelare qualche aspetto innovativo che arricchisca il panorama degli studi editi. Il dialogo sarà costruito a partire da suggestioni di tangenza tra i due autori che, seppur con un *modus operandi* distinto, hanno saputo descrivere una particolare condizione dell'uomo contemporaneo attraverso i personaggi protagonisti della narrazione: «dove uno scrittore di sessantasei anni e un ragazzo di dieci si trovano a sfiorarsi, l'uno all'insaputa dell'altro, con i loro rispettivi destini e desideri»<sup>2</sup>.

Domenico Scarpa, nel recentissimo volume *Calvino fa la conchiglia*, edito nel 2023, restando nel dominio aleatorio dei fatti, immagina che Italo Calvino, di appena dieci anni, fosse presente con la sua famiglia alla prima di *Quando si è qualcuno* il 7 novembre 1933 a Sanremo; non ci sono fonti certe che possano confermare o smentire questa ipotesi, se non una supposizione dell'autore del volume, che accenna alla poca «propensione alla vita mondana»<sup>3</sup> della famiglia Calvino. A tale ipotetica presenza si aggiunge un nuovo e fatidico dato: *Palomar* sarà pubblicato nel 1983, a cinquant'anni esatti da quella prima teatrale che potrebbe aver permesso, se i fatti fossero confermati, l'incontro di due illustri profili intellettuali del Novecento, Calvino e Pirandello. Laddove l'uno risolve le agitazioni endemiche dei personaggi

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2016, p. 100.

<sup>2</sup> D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia*, Milano, Hoepli, 2023.

<sup>3</sup> Ivi, p. 3.

dimidiati in una sintesi equilibrata, subordinata al rispetto di un codice di chiarezza assoluta, l'altro vive nel magma caotico delle pulsioni umane *stricto sensu*: profili autoriali ben caratterizzati da un singolare e personalissimo marchio letterario e «rarissimamente accostati dalla critica»<sup>4</sup>. Malgrado ciò, si intende riflettere sul rapporto tra i due scrittori sondando un vasto terreno di materiale da cui germogliano risultati di grande interesse critico-ermeneutico, punto di partenza per costruire e validare quel “sapiente dialogo” sopra menzionato.

Si conduce, pertanto, un rapido studio in parallelo che permetta una visione macroscopica del microcosmo esistenziale dei personaggi pirandelliani, con un focus particolareggiato su alcuni tipi umani che sembrano instaurare delle connessioni con i riccamente caratterizzati personaggi calviniani: comico e tragico s'avviluppano in un movimento dialettico (“violino e contrabasso”), e la melodia stridente irrompe e si riversa nelle pagine dei due autori.

«L'arte di Calvino, come solitamente accade negli scrittori umoristici, drammatizza in forme svariate lo strazio del vivere»<sup>5</sup>, il che non sembra molto lontano dalla pirandelliana «pena di viver così»<sup>6</sup>; la frammentazione dell'io, dramma incipiente dei personaggi che vivono nelle pagine della narrativa pirandelliana, dialoga col dimidiamento e la divisione che affliggono il visconte calviniano, e il distintivo doppio pirandelliano dei *Dialoghi tra il Gran Me e il Piccolo Me* – dal sapore umanamente belligerante e oppositivo – ha qualcosa in comune con le due parti del visconte che combattono per la supremazia, per accaparrarsi, con fatica, quel brandello d'unità perduta. C'è in *Palomar*, inoltre, un ritmo che sdoppia e divide: «In origine Calvino aveva previsto un secondo personaggio, il signor Mohole, così designato dal nome di un progetto di trivellazione della crosta terrestre; strada facendo si era reso conto che Mohole non era che il lato oscuro della personalità di Palomar»<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> F. ZANGRILLI, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, Ravenna, Longo Editore, 1990, p. 39.

<sup>5</sup> Ivi, p. 41.

<sup>6</sup> Il riferimento è alla novella *Pena di vivere così* di Pirandello, edita nel 1920 su «Il nuovo romanzo mensile».

<sup>7</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 104.

Ma ancora, come si legge nel capitolo *La spada nel sole*:

“È un omaggio speciale che il sole fa a me personalmente”, è tentato di pensare il signor Palomar, o meglio l’io egocentrico e megalomane che abita in lui. Ma l’io depressivo o autolesionista che coabita con l’altro nello stesso contenitore, obietta: “Tutti quelli che hanno occhi vedono il riflesso che li segue; l’illusione dei sensi e della mente ci tiene sempre tutti prigionieri”. Interviene un terzo coinquilino, un io più equanime: “Vuol dire che, comunque sia, io faccio parte dei soggetti senzienti e pensanti, capaci di stabilire un rapporto con i raggi solari, e di interpretare e valutare le percezioni e le illusioni”<sup>8</sup>.

Sembra che la mente del signor Palomar sia un caotico “passerajo” pirandelliano in cui gli inquilini sgomitano per trovare una soluzione vincente al relativismo che investe la condizione dell’io. L’osservazione della realtà, elemento caro all’occhio pirandelliano, induce alla riflessione, il cui risultato si biforca in poli opposti che – incontrandosi sul medesimo cammino – suppongono, o meglio auspicano, una sintesi finale dal bilancio positivo. La pagina è il tribunale del personaggio, il luogo in cui si deciderà il destino degli uomini e delle vicende che animano questa complessa ricerca, talvolta *quête* inconcludente, dell’identità.

«Calvino guarda la realtà “con altri occhi”, come fa costantemente Pirandello»<sup>9</sup>: l’attenta osservazione della realtà, come vedremo in riferimento all’attività dello sguardo, è fortemente catalizzata nel signor Palomar con esiti dal sapore umoristico, con spie linguistico-lessicali individuabili nel corpo del testo e una ragguardevole presenza di termini appartenenti al campo semantico del “vedere, guardare, osservare”. Questo aspetto sarà trattato nel corso dell’analisi, chiamando in causa lo strumento ottico prediletto da Pirandello nello scandaglio delle cose puramente umane: il «cannocchiale rivoltato» della *Tragedia d’un personaggio*. L’attività osservativa rende centrale, dunque, il ruolo del *raisonneur*<sup>10</sup>, colui che

---

<sup>8</sup> I. CALVINO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 13-14.

<sup>9</sup> F. ZANGRILLI, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, op. cit., p. 41.

<sup>10</sup> D. BUDOR, *Scrivere, ovvero rinascere a sé stesso. Saggio su Luigi Pirandello*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2022, pp. 91-102. Si riconosce, nelle opere di Pirandello, la voce del *raisonneur* e la sua «istanza ragionatrice» (ivi, p. 91). Il discorso del *raisonneur* «seduce o irrita, ma che in ogni caso impone nuovi parametri di concezione della vita e inedite percezioni dello spettacolo» (ivi, p. 93). Il ruolo del *raisonneur*

filosoficamente guarda il mondo e si pone al centro della narrazione, della vicenda: la riflessione è condizione necessaria e sufficiente per guardare il mondo con altri occhi e per comprenderne i più oscuri e segreti meccanismi. Strettamente collegata al *leading role* detenuto dal *raisonneur* è l'azione disgregatrice dell'umorismo che permette la piena comprensione delle contraddizioni che affliggono l'uomo contemporaneo<sup>11</sup>.

Entrando *in medias res*, Palomar è il nome di un famoso osservatorio astronomico, definendo, di conseguenza, la natura intrinseca del personaggio; il signor Palomar è un osservatore e il telescopio – sovrapponendosi agli occhi come strumenti della vista – si propone al lettore con una chiara valenza di *sineddoche*. “Palomar” opera nel raggio d'azione di un “nome parlante”; per questo motivo Barenghi riflette sull'evidente valore significativo del nome, introducendo al lettore delle riflessioni che connotano ulteriormente il personaggio protagonista: l'associazione col “palombaro”, per esempio, «evoca la dimensione della profondità»<sup>12</sup>. I primi due elementi descrittivi si possono desumere dunque a partire dal nome: la capacità di raggiungere una certa profondità e la peculiarità distintiva del “guardare”, chiaro riferimento alla funzione dello strumento “telescopio”. Se si dovesse registrare una prima valenza suggestiva del nome, oltre alla chiara imponenza del telescopio-occhio, essa è ricollegabile alla voce spagnola “*Palomár*” che significa ‘colombaia’: torre di vedetta e luogo d'allevamento per i colombi, una

---

coincide con la sua aspirazione logica e filosofeggiante.

<sup>11</sup> Il “pirandellismo” di Calvino si concretizza soprattutto nel rapporto che lega l'arte calviniana all'umorismo così come Pirandello lo concepì. Secondo Franco Zangrilli, in accordo con Pirandello, l'umorismo scompone il reale realizzando un processo di “dimidiamento” che aziona un meccanismo in grado di svelare le atrocità del reale. In questo caso, dunque, il dimidiamento agisce nella logica dell'azione disgregatrice dell'umorismo; attraverso tale scomposizione del blocco della realtà, si possono cogliere le melodie stridenti che si celano in una composizione che appare superficialmente armonica. «Mentre crea la realtà idillica, la scompone e la ripudia umoristicamente perché vuole additarci l'altra realtà impregnata di pena esistenziale, come fa Pirandello ad esempio nella ‘Buona anima’» (F. ZANGRILLI, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, op. cit., p. 41). Parlando delle vicende relative al calviniano Marcovaldo, Zangrilli afferma che nell'evoluzione dei fatti vi è una struttura di miglioramento e di peggioramento che permette al personaggio coinvolto di percepire, attraverso le sue peripezie, il sentimento del contrario e dunque il dolore esistenziale. Coinvolge anche il signor Palomar in questo *fil rouge* umoristico che percorre la narrativa pirandelliana, ma di ciò si parlerà in seguito.

<sup>12</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, op. cit., p. 104.

simile struttura fungeva da luogo d'osservazione e si rivela, dunque, perfettamente attinente alle caratteristiche del «più mentale e visuale dei personaggi calviniani»<sup>13</sup>.

“Presunto” e non ancora accertato forestiere della vita, Palomar si aggancia a quel caleidoscopico agglomerato di tipi umani di cui si compongono le novelle e, più in generale, la narrativa di Pirandello, in cui si incontrano frequentemente dei personaggi la cui distanza dal mondo è acuita da uno sguardo cosciente, quello di chi «ha capito il gioco» e opta per l'abbandono della dimensione sociale cagione di sofferenza.

Lo sguardo è un elemento altamente simbolico nel tessuto narrativo pirandelliano, è un elemento imprescindibile nel computo finale dei fattori identificativi del forestiere della vita, e l'attività osservatrice di Palomar condivide la stessa prospettiva. Così i due autori si incontrano su un terreno d'esplorazione comune, focalizzando l'attenzione e l'osservazione: quella speciosa attività dell'intelletto la cui potenza disgregatrice espugna e assalta i confini del reale, inteso come blocco unitario. Il signor Palomar, come accade nel complesso mondo pirandelliano, non riesce ad agganciare a sé un reale che appare fin troppo evanescente: «Peraltro, il punto d'arrivo non è mai un'acquisizione, un'appropriazione: il frammento di realtà di volta in volta preso in considerazione si rivela infatti vertiginosamente complesso, sfuggente, inesauribile»<sup>14</sup>.

L'attività peculiare di Palomar è l'osservazione dei fenomeni: il lessico, in effetti, esprime e comunica in maniera evidente questo dato. Alla dimensione visiva si lega, poi, inscindibilmente l'attività riflessiva: «il pirandellismo di Palomar consiste essenzialmente nel fatto che l'attività visiva del personaggio è sempre specchio di quella riflessiva»<sup>15</sup>. «I folli di Pirandello hanno gli occhi a “cannocchiale”»<sup>16</sup> come Romeo Daddi, protagonista della novella *Il gorgo*, e come lo stesso Palomar calviniano. Si potrebbe citare anche la novella *La cattura*, in cui il

---

<sup>13</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006, p. 283.

<sup>14</sup> Ivi, p. 105.

<sup>15</sup> F. ZANGRILLI, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, op. cit., p. 56.

<sup>16</sup> E. GIOANOLA, *Pirandello, La follia*, Milano, JacaBook, 1997, p. 103.

protagonista, vittima di un tragico quanto grottesco destino, si ritrova, prigioniero, a guardare il mondo “con altri occhi” da una prospettiva differente (di distanza) e soprattutto nella consapevolezza di aver compreso. Anche Martino Lori in *Tutto per bene*, escluso dagli affetti, si rifugia nella condizione di «forestiere della vita», ma la distanza non può “accorciare” il suo sguardo che, al contrario, si acuisce favorendo la lettura del reale. Questo è il significato dell’osservazione: comprendere, penetrare la realtà nonostante la miopia o la distrazione, nonostante il personaggio sia “riservato” o “appartato” come il signor Palomar.

Questi osservatori sono anche dei lucidi ragionatori e, al contrario di ciò che si potrebbe pensare, la distanza permette loro quella comprensione che appartiene soltanto a colui che, dopo dolorose peripezie, si ritrova fuori dalla vita. Si pensi al mondo arboreo di Cosimo, il *Barone rampante*, che, come un “forestiere della vita *sui generis*” – si utilizza questo epiteto perché Cosimo non rinuncerà totalmente ai rapporti umani –, edifica una nuova realtà e lo fa guardando il mondo dall’alto, variando la prospettiva, utilizzando una lente diversa che gli permetterà di comprendere proprio attraverso quel desiderio di “distanza” anche fisica.

Anche Palomar e Maraventano – studioso alquanto atipico, protagonista della novella *Pallottoline!* – sono due personaggi legati da un *fil rouge* tematico-ermeneutico. Maraventano, proprio come Palomar, osserva l’universo, conduce studi d’astronomia e ragiona sulle coppie dicotomiche grandezza/piccolezza e distanza/vicinanza<sup>17</sup>: «anch’egli come Palomar ingrandisce ciò che è troppo piccolo e rimpicciolisce ciò che è troppo grande, avvicina il noto e l’ignoto, contrappone il microscopico al macroscopico e viceversa»<sup>18</sup>. L’attinenza con le straordinarie, seppur comunissime, avventure di Palomar si delinea a partire da un elemento ben preciso e funzionale alla narrazione dei fatti: ci riferiamo chiaramente allo strumento d’osservazione. Maraventano vive sulla cima del Monte Cave, dove è presente un

---

<sup>17</sup> Belpoliti definisce Palomar un libro “binario”, evidenziando come Calvino utilizzi anche in quest’opera delle coppie di opposti che rappresentano dunque una cifra stilistica e personale dell’autore: «silenzio/parola, caos/cosmo, sapienza/ignoranza, felicità/infelicità, somiglianza/dissomiglianza». Si legga M. BELPOLITI, *L’occhio di Calvino*, op. cit., alla p. 44.

<sup>18</sup> F. ZANGRILLI, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, op. cit., p. 57.

osservatorio meteorologico, proprio come l'osservatorio che fornisce a Calvino il nome perfetto per il suo personaggio. Palomar indossa gli occhiali, che tuttavia non bastano a perfezionare la vista: «gli viene concesso d'avvicinare il naso all'oculare d'un telescopio da 15 cm, cioè piuttosto piccolo per la ricerca scientifica, ma che, paragonato ai suoi occhiali, fa già una bella differenza»<sup>19</sup>; le caratteristiche fisiche di Palomar sembrano rispecchiare quelle “storture” che spesso affliggono i personaggi pirandelliani. In questo caso, infatti, la miopia del protagonista non è soltanto un “difetto” fisico, ma rappresenta l'impossibilità di penetrare i misteri celesti e quindi, più concretamente e fuor di metafora, anche le complesse relazioni che intercorrono tra gli esseri umani:

Il caso, l'informe, la vertigine, è questa l'esperienza-tipo di Palomar, il provare nell'esperienza del molto piccolo [...] lo sgomento che insorge al cospetto dell'infinitamente grande. È questo che giustifica il nome “Palomar” ripreso da un telescopio e ne rivela l'intonazione amaramente parodica: è questo scambio di lenti percettive<sup>20</sup>.

Per rinforzare il sodalizio letterario tra il Maraventano e il suo «discendente»<sup>21</sup> Palomar, si chiama in causa la «filosofia del lontano», concetto elaborato da Pirandello e trasferito nel personaggio protagonista della novella *La tragedia d'un personaggio*. È noto il contenuto della celebre novella, per cui sarà sufficiente far riferimento al concetto di «cannocchiale rivoltato»: il dottor Fileno è solito guardare le cose dalla lente grande attraverso la lente più piccola, per far sì che queste appaiano piccole e lontane. Allo stesso modo, citando ancora dal capitolo *L'occhio e i pianeti*, Palomar, intento nell'osservazione del pianeta Saturno, sente che «il senso d'una lontananza estrema anziché attenuarsi risalta più che a occhio nudo»<sup>22</sup>. Sembra un paradosso il fatto che la distanza venga percepita maggiormente con l'ausilio di

---

<sup>19</sup> I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 36.

<sup>20</sup> D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia*, op. cit., p. 599.

<sup>21</sup> F. ZANGRILLI, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, op. cit., p. 57.

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 36.

uno strumento piuttosto che a occhio nudo (e «occhio nudo per lui che è miope significa occhiali»<sup>23</sup>), ma ecco che Calvino spiega:

La notte dopo, il signor Palomar torna sul suo terrazzo, a rivedere i pianeti a occhio nudo: la grande differenza è che qui è obbligato a tener conto delle proporzioni tra il pianeta, il resto del firmamento sparso nello spazio buio da tutti i lati, e lui che guarda, cosa che non succede se il rapporto è tra l'oggetto separato pianeta messo a fuoco dalla lente e lui soggetto, in un illusorio faccia a faccia. Nello stesso tempo egli ricorda di ciascun pianeta l'immagine dettagliata vista ieri sera, e cerca d'inserirla in quella minuscola macchia di luce che perfora il cielo. Così spera d'essersi appropriato veramente del pianeta, o almeno di quanto d'un pianeta può entrare dentro un occhio<sup>24</sup>.

Così il Maraventano, per figurare concretamente alla moglie e alla figlia il frutto dei suoi studi, s'ingegna mettendo a fuoco le dimensioni degli astri:

Punto di partenza: ogni stella un mondo a sé. Un mondo, care mie, non crediate, più o meno simile al nostro; vale a dire: un sole accompagnato da pianeti e da satelliti che gli rotano intorno, come i pianeti e i satelliti del nostro sistema attorno al sole nostro, il quale, sapete che cos'è? Vi faccio ridere: nient'altro che una stella di media grandezza della Via Lattea. Ne volete un'idea? Trasportate nello spazio il nostro mondo – questo così detto sistema solare – a una distanza uguale... non dico molto – a poche migliaia di volte il suo diametro, cioè, alla distanza delle stelle più vicine. Orbene, il nostro gran sole sapete a che cosa sarebbe ridotto rispetto a noi? Alle proporzioni d'un puntino, luminoso, alle proporzioni di una stella di quinta o sesta grandezza: non sarebbe più, insomma, che una stellina in mezzo alle altre stelle<sup>25</sup>.

Il signor Palomar e il Maraventano sono, pertanto, impegnati in un processo di comparazione che perde il carattere dell'oggettività e fonda la propria argomentazione sull'assoluta relatività del reale e, di conseguenza, della dimensione di tutte le cose: basta, infatti, congiungere ad anello l'indice e il pollice per ottenere il cerchio che rappresenta il nostro “piccolo” pianeta. Il gioco delle dicotomie investe anche la percezione visiva di Palomar, oltre alla considerazione del dottor Fileno di cui si è parlato precedentemente; l'atteggiamento dei due osservatori non fa altro che

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 41.

<sup>24</sup> Ivi, p. 39.

<sup>25</sup> L. PIRANDELLO, *Pallottoline!*, in ID., *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 190-91.

sancire una verità che sembra innegabile: la conoscenza non possiede un valore assoluto, l'uomo non potrà mai giungere a una perfetta comprensione dei fenomeni che lo riguardano in quanto animale razionale. Palomar pensa d'essersi appropriato della visione del pianeta e prova a proiettarla nel cielo, senza poterla tuttavia catturare e allo stesso modo il dottor Fileno, dal canto suo, avvisa: l'utilizzo del cannocchiale rivoltato potrebbe cancellare ogni traccia delle cose mirabili e incredibili che l'uomo crede di avere in pugno. Così la possibilità di carpire gli arcani meccanismi dell'universo astronomico e umano risulta improvvisamente vana; Palomar tenta di essere al passo con i suoi simili, ma

comincia a impelagarsi in un garbuglio di malintesi, vacillazioni, compromessi, atti mancati; le questioni più futili diventano angoscianti, le più gravi s'appiattiscono; ogni cosa che lui dice o fa risulta maldestra, stonata, irrisolta. Cos'è che non funziona? Questo: contemplando gli astri lui s'è abituato a considerarsi un punto anonimo e incorporeo, quasi a dimenticarsi d'esistere<sup>26</sup>.

Come argomentato finora, anche Palomar, come molti personaggi di matrice pirandelliana, è un "forestiere della vita". Gli indizi di questa particolare condizione si riscontrano pure negli ultimi due capitoli del romanzo dedicato a questo antieroe contemporaneo dal carattere schivo e appartato. Calvino informa di alcuni comportamenti eloquenti del suo personaggio: egli cerca di ridurre al minimo la frequentazione con gli altri uomini perché, nonostante sia convinto d'aver trovato finalmente il proprio posto nel caos del mondo, la connessione con gli altri esseri umani gli risulta impossibile, nonostante i vani tentativi. In fondo anche Palomar vive il dramma identitario che si cela nell'impossibilità di conoscersi e di comunicare con gli altri: «crediamo di intenderci; non ci intendiamo mai!»<sup>27</sup>. Anzi, la sua «tragedia consiste soprattutto nell'impossibilità di comunicare. Più egli non riesce a comunicare, più si strugge nel ragionamento, nel rimuginare universi di pensieri, nel

---

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 105.

<sup>27</sup> L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere nude*, vol. 2, Milano, Mondadori, 1993, p. 692.

costruire filosofie, nel formulare ipotesi, magari sdoppiandosi per intavolare un contraddittorio con se stesso»<sup>28</sup>. Data l'impossibilità di trovare un'armonia con gli uomini e con l'universo, Palomar agirà nelle vesti di un morto, dal momento che quest'ultimo funziona come un «meccanismo inceppato, che sussulta e cigola in tutte le sue giunture non oliate, avamposti d'un universo pericolante, contorto, senza requie come lui»<sup>29</sup>.

Gli ultimi capitoli consegnano un documento testamentario in cui culminano tutti gli aspetti del personaggio Palomar, «ciò che è lui rispetto al mondo»<sup>30</sup> in una nuova evoluzione dell'uomo e delle sue esperienze fuori da sé. Se attuassimo uno scambio di ruoli tra Palomar e il lettore – dunque se ci ponessimo nella posizione di osservatori analitici e scrupolosi –, potremmo registrare un'evoluzione dialettica del personaggio: «un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato»<sup>31</sup>. I tentativi di scoperta e conoscenza di Palomar naufragano o si risolvono in soluzioni non richieste e inaspettate, come quando, durante l'osservazione del cielo (*Palomar guarda il cielo*), scorge una piccola folla che «sta sorvegliando le sue mosse come le convulsioni d'un demente»<sup>32</sup>. A una prima fase di scoperta e d'indagine segue l'opposizione dialettica delle emozioni contrastanti che derivano dalle esperienze della sua vita; ma queste esperienze sono effimere, forme plastiche dal contenuto irrilevante, come le figure che accompagnano le sue avventure (Scarpa parla di presenze che «sono poco più che silhouette»<sup>33</sup>); così, la costante nella vita del signor Palomar sarà il sentimento legato al fallimento<sup>34</sup>, il cui esito si concretizzerà nella “morte in vita” del personaggio.

Al signor Palomar difettano, senza dubbio, la conoscenza e l'amore per sé stesso; questa eclissi della conoscenza della propria identità interferisce con la possibilità di conoscere gli altri e il mondo, dal momento che «la conoscenza del

---

<sup>28</sup> F. ZANGRILLI, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, op. cit., p. 58.

<sup>29</sup> I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 106.

<sup>30</sup> Ivi, p. 108.

<sup>31</sup> Ivi, p. IX.

<sup>32</sup> Ivi, p. 44.

<sup>33</sup> D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia*, op. cit., p. 593.

<sup>34</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, op. cit., p. 52.

prossimo [...] passa necessariamente attraverso la conoscenza di se stesso»<sup>35</sup>; tra l'armonia interiore e la proiezione di sé nel mondo non esiste una corrispondenza biunivoca e, per tale ragione, il signor Palomar «decide che d'ora in poi farà come se fosse morto, per vedere come il va il mondo senza di lui»<sup>36</sup>, fissandosi nella condizione di distacco e pensando alla morte come a «una forma di sguardo. Come l'ultima ed estrema incarnazione del “pathos della distanza”»<sup>37</sup>. Come accade a un «forestiere della vita», «lo sguardo garantisce la distanza e protegge l'osservatore»<sup>38</sup>; così il Buti, protagonista della novella *Il lume dell'altra casa*, trascorre l'esistenza in una condizione di angosciante isolamento, circoscrivendone il senso al solo osservare, in silenzio, la luce proveniente dalla casa antistante.

In un mondo che può fare a meno della sua presenza, il signor Palomar mette in scena la propria morte paradossale, ma essere morto, come egli stesso capirà, «significa abituarsi alla delusione di ritrovarsi uguale a se stesso in uno stato definitivo che non può più sperare di cambiare»<sup>39</sup>. Per imparare davvero a essere morto bisogna iniziare a concepire la propria vita come un cerchio d'esperienze ormai completo e chiuso come per Matteo Sinagra, protagonista della novella *Da sé*, che, morto ormai da tre anni per sé stesso e per gli altri, decide di consegnarsi al cimitero sulle proprie gambe, libero dalle incombenze dei vivi e apparentemente leggero.

Sebbene il signor Palomar abbia prefigurato per sé una condizione di leggerezza come conseguenza dell'abbandono della dimensione sociale e del mondo, il risultato appare chiaramente disatteso. Questa volta il “pirandellismo” di Palomar si riscontra nell'*escamotage* di una morte costruita *ad hoc*: si percepisce la presenza/assenza di Mattia Pascal che, credendo di eludere le complicazioni del vivere quotidiano, rende fortuito un caso di cronaca nera in seguito al ritrovamento del cadavere di un annegato che viene erroneamente identificato con la sua persona.

---

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 105.

<sup>36</sup> Ivi, p. 107.

<sup>37</sup> S. PERRELLA, *Calvino*, Bari, Laterza, 2010, p. 154.

<sup>38</sup> D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia*, op. cit., p. 594.

<sup>39</sup> I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 109.

Ritrovatosi dunque vivo, nelle vesti d'un morto, in una situazione di "tragica" e inaspettata fortuna, com'è noto, Mattia Pascal decide di provare a governare finalmente gli eventi della propria vita ma, ben presto, comprenderà che essere morto è una questione alquanto complessa; difatti, Adriano Meis, con la sua identità nuova di zecca, realizza ben presto di essersi cacciato in una rete di mistificazioni della realtà e tutto ciò risulta incompatibile con una piena partecipazione attiva del soggetto, ostracizzato dal reale. Così il mondo di Palomar si appiattisce e tenta la conquista di una dimensione, di una «geografia interiore» in cui il tempo misuri il senso della vita; Barenghi definisce "rarefatta" l'ultima parte del libro, facendo coincidere questa atmosfera col momento in cui l'uomo comprende che «il mondo può benissimo fare a meno di lui, e lui può considerarsi morto in tutta tranquillità, senza nemmeno cambiare le sue abitudini»<sup>40</sup>.

Calandoci ancora una volta nel claudicante incedere dei personaggi delle novelle pirandelliane che tentano un disperato inserimento in un tessuto sociale che li respinge, anche Palomar manifesta una bizzarra presenza nel mondo che «consiste nell'urtarne continuamente gli spigoli»<sup>41</sup>; l'urto disvela la difficoltà, il marchio belligerante di un'esistenza che tenta di salvarsi da una collisione<sup>42</sup> senza soluzione di continuità. Così l'officina umana di Pirandello forgia personaggi dall'andamento privo di un orientamento definitivo, costantemente colpiti dalle pungenti schegge di un reale che imprigiona e ferisce: come il protagonista della novella *L'uccello impagliato* che, temendo di guastare il suo corpo e di morire prematuramente, adotta ogni tipo di accortezza per far sì che la morte non lo vinca, finendo, paradossalmente, per vincerla attraverso il suicidio. Anche in Calvino il timore della morte si risolve

---

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Palomar*, op. cit., p. 108.

<sup>41</sup> D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia*, op. cit., p. 598.

<sup>42</sup> Si cita, in termini di suggestione derivante dall'immagine degli spigoli, la celebre pellicola *Il favoloso mondo di Amélie* (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*), film del 2001 scritto e diretto da Jean-Pierre Jeunet; colpisce il personaggio conosciuto come l'"uomo di vetro", un pittore affetto da una malattia congenita che rende le sue ossa molto deboli, al punto da fargli rischiare costantemente di fratturarle in caso d'urto con qualsiasi oggetto d'arredamento. Per questo motivo l'uomo decide di imbottire tutti gli spigoli dei mobili presenti in casa per evitare la collisione e la conseguente frattura delle ossa. Questo personaggio è portatore di un'importante metafora del vivere: per paura di vivere la vita e procurarsi del dolore si rischia di prendere precauzioni eccessive, dimenticandosi di vivere.

nella morte stessa: «al signor Palomar [...] è come se quella lastra di marmo scivolasse dalle mani che la tengono sollevata: il sepolcro si chiude di scatto, lui è morto»<sup>43</sup>. «Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore»<sup>44</sup>. L'acme della narrazione è stata raggiunta e per Palomar si concretizza quel destino che accomuna tanti personaggi pirandelliani: «nel momento in cui il soggetto viene meno al proposito di osservare le cose dal di fuori, il suo destino perde interesse»<sup>45</sup>.

Calvino congeda in questo modo il proprio personaggio che, morto ormai per sé stesso e per gli altri, ha portato a termine il suo personale cammino dialettico di nascita ed evoluzione, terminando il proprio soggiorno terreno con una morte dal sapore pirandelliano. Palomar sembra sparire in quel crepuscolo mortifero che abbraccia la fine di Matteo Sinagra ed entrambi i personaggi – volgendo le spalle al mondo dei vivi, di cui tuttavia non facevano più parte – si avviano verso la risoluzione della propria esistenza travagliata, avendo «esaurito il proprio compito»<sup>46</sup>.

*Alessia Russo*

**Parole-chiave:** Calvino; estraniamento; Pirandello.

**Keywords:** *alienation; Calvino; Pirandello.*

---

<sup>43</sup> D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia*, op. cit., p. 598.

<sup>44</sup> Ivi, p. 112.

<sup>45</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, op. cit., p. 107.

<sup>46</sup> *Ibidem.*

## *Calvino e il paesaggio sanremese. La lettura anarchica di Piero Ferrua*

Chissà quale sarebbe stato il modo migliore per parlare di lui, degli anni formativi, del battesimo del fuoco, dei debutti, delle scorrazzate sanremesi! Questo proto-Calvino per noi inizia il 2 ottobre 1925, data del suo arrivo a San Remo da Cuba, e si conclude il 7 luglio 1949 quando lo scrittore elegge residenza nel comune di Torino, cessando di essere sanremese e diventando universale.

Di San Remo non aveva più bisogno: la sua retina, la sua mente, il cuore ne erano imbevuti per sempre<sup>1</sup>.

Il passaggio conclusivo con il quale Piero Ferrua (1930-2021) – intellettuale e anarchico recentemente scomparso – chiude il volume dedicato all’Italo Calvino sanremese testimonia la presenza di prospettive d’indagine passibili di importanti ampliamenti nel ricco panorama degli studi sull’autore. *Italo Calvino a San Remo* (1991)<sup>2</sup> di Ferrua si colloca nel novero delle indagini calviniane ingiustamente dimenticate, il cui recupero permette invece di integrare con informazioni nuove e uniche nel loro genere la già dettagliata ricostruzione biografica e letteraria sull’intellettuale. All’interno della vastissima bibliografia e tra la moltitudine di progetti di ricerca a lui dedicati – pari probabilmente solo a quelli pasoliniani – il volume di Ferrua dimostra sin dalle prime pagine l’eccezionalità della prospettiva adottata per l’indagine sui luoghi d’origine di Calvino, collocandosi dunque tra le ricostruzioni più significative degli ultimi decenni: il carattere testimoniale della ricerca, la prossimità dell’autore alla famiglia Calvino-Mameli, la sua provenienza

---

<sup>1</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, Sanremo, Famija Sanremasca, 1991, p. 192. Al passaggio si ritiene interessante aggiungere l’ultima nota del volume, significativa tanto sul piano della relazione Ferrua-Calvino quanto relativamente all’autenticità delle intenzioni dell’autore, profondo conoscitore sanremese e calviniano: «I frequenti spostamenti di Italo Calvino possono essere desunti dalle numerose iscrizioni nelle schede anagrafiche del Comune di Torino. Se avesse avuto agio di conoscere questo ufficio, in cui l’efficienza elettronica è abbinata alla cortesia, lo scrittore gli avrebbe dedicato un racconto»: P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 193.

<sup>2</sup> A causa della difficoltà di reperimento del volume, si ritiene utile dare contezza della già di per sé esplicativa articolazione interna dei capitoli: *I suoi antenati*; *All’ombra di Valdo*; *Lo scolaro rampante*; *Arte, primo amore*; *La vena poetica*; *Il debutto teatrale*; *Il critico cinematografico: prime collaborazioni giornalistiche*; *I primi racconti inediti*; *Lo studente «dimezzato»*; *La sua evoluzione politica*; *Attività pubblicistiche di Calvino in campo politico*; *Il partigiano «inesistente»?*; *Sanremaschità e liguritudine*; *I personaggi si tolgono la maschera*; *In memoriam*; *Il mare della soggettività*.

sanremese e la vivace partecipazione alla vita e alle dinamiche del giardino di Villa Meridiana sono solo alcune delle questioni che provano la necessità di un recupero della ricerca di Ferrua, lucida e approfondita ricostruzione spaziale quasi dimenticata di uno dei classici della letteratura italiana del Novecento che molto deve alla città che lo ha cresciuto.

Con tali premesse, la riflessione che segue intende riscattare la particolare e profonda analisi che Ferrua dedica al rapporto tra il paesaggio sanremese e Calvino, provando la costante e durevole influenza del primo sul secondo, sulle sue opere e sulla sua poetica sulla base di una bibliografia di impronta paesaggistica e naturalistica collegata alla Storia del giardino e del paesaggio, che a mio avviso permette di integrare le indagini letterarie sull'autore e sui suoi luoghi elettivi. Conferendo adeguato valore all'educazione familiare e al retroterra culturale entro cui si formò Calvino, sostenendo la centralità della professione dei genitori – agronomo e botanica – nella sua formazione e nondimeno attraverso il recupero dell'originale personaggio del giardiniere Libereso Guglielmi, Ferrua getta infatti nuova luce, negli anni Novanta, sul persistente dualismo tra il carattere universale della scrittura dell'autore del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947) e la specificità dei richiami all'ambiente natale; oltre a essere portatore di una simbologia che attraversa l'intera produzione, il substrato sanremese si erge a strumento di poetica e di riflessione critica sulla società, chiave interpretativa e lente sul mondo.

Docente universitario e di scuola, scrittore, anarchico e obiettore di coscienza, Piero Ferrua nasce a Sanremo, osservatore dunque privilegiato nel racconto di un Calvino spesso inedito. Il volume *Italo Calvino a San Remo*, da questa prospettiva, sviluppa un discorso locale con riferimento a luoghi, ambienti e personaggi ma, con affondi sul percorso scolastico e professionale, sull'attività politica e resistenziale e sui legami familiari e d'amicizia, riesce a integrare e arricchire il profilo di un Calvino già molto studiato, assumendo i toni di una biografia commentata, a tratti autobiografia dell'autore stesso che spesso incrocia la vita del giovane intellettuale e della famiglia. Ne nasce così un libro autentico, nel quale gli episodi raccontati nei

brevi capitoli che lo compongono acquisiscono un alto grado di eccezionalità conferita dal confronto diretto con gli eventi e con i personaggi. Lungi dal ripercorrere in questa sede gli studi dedicati al ruolo del contesto spaziale nella produzione letteraria di Calvino, su cui molto ormai si è detto negli anni<sup>3</sup>, l'obiettivo delle pagine che seguono vuole essere una riflessione più specifica sulla «sanremaschità» e sulla «liguritudine»<sup>4</sup> di Calvino – per introdurre una prima terminologia ferriana – a partire dal sostrato autobiografico e relazionale degli anni di Villa Meridiana, che con Renato Guglielmi, il figlio Libereso e con Piero Ferrua stesso costituisce una componente essenziale dell'*opus* dello scrittore.

Sebbene infatti le immagini di città, di campagna, di montagna e di mare<sup>5</sup> nella produzione letteraria dell'autore si siano dimostrate rappresentative di una particolare attenzione all'ambiente naturale e di un'eccezionale sensibilità intellettuale nei confronti dei mutamenti antropologici e sociali del secondo Novecento, per dirla stavolta con Pasolini<sup>6</sup>, tali individuazioni testuali non colmano il vuoto di notizie relativo alla formazione calviniana, soprattutto ai motivi della competenza agronomica sottesa alla letterarietà dell'opera. Motivata tale sensibilità con alcuni significativi passaggi biografici riletti dalla particolare prospettiva ferriana, si intende

---

<sup>3</sup> Oltre ai volumi già citati nel saggio, tra gli studi più recenti su Calvino e Sanremo si vedano anche L. GUGLIELMI, *Dal fondo dell'opaco io scrivo. Calvino da Sanremo a New York*, Genova, De Ferrari Editore, 1999; EAD., *Italo Calvino e Sanremo*, Genova, Il Canneto Editore, 2023; *Italo Calvino, Sanremo e dintorni. Un itinerario letterario (1923-2023)*, a cura di L. Guglielmi, V. Pesce, Palermo, Il Palindromo, 2023. Si leggano anche M. BUCCIANINI, *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli, 2023; E. FERRERO, *Italo*, Torino, Einaudi, 2023.

<sup>4</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 127.

<sup>5</sup> Il riferimento è a *Scrittori di terra, di mare, di città* di C. BENUSSI (Cinisello Balsamo, Pratiche editrice, 1998).

<sup>6</sup> Sul rapporto Calvino-Pasolini si legga C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. Si segnala anche l'ultima ristampa del volume con una nuova prefazione dell'autrice (Torino, Bollati Boringhieri, 2022), pubblicata in occasione dei cento anni dalla nascita dello scrittore di Casarsa. Sul confronto tra i due intellettuali in merito ai linguaggi della scienza e della letteratura, si veda M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019 (in particolare il capitolo *Riflessioni sulla lingua (tra scienza e letteratura)*, pp. 141-49). Il volume di Paino propone riflessioni interessanti anche relativamente al discorso autobiografico dello scrittore sanremese e degli ambienti naturali da lui frequentati: «C'è un padre che, nella sua quotidianità votata agli alberi e alla natura, si risolve in tal modo esclusivamente per un'esistenza indirizzata "all'in su", e un figlio che trova senso solo nella vita "laggiù", di sotto, nella dimensione di tutti» (M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore*, op. cit. Il capitolo *Alberi, giardini e dinamiche autobiografiche* è alle pp. 39-57. La cit. è a p. 40).

infine riflettere sulla tensione di Calvino a trasporre letterariamente tali competenze, facendo di esse il sostrato della propria poetica.

### ***Le competenze agronomiche di Calvino. “Paesaggi dell’esperienza”***

Calvino possiede una profonda conoscenza dei luoghi che hanno ispirato le sue opere. Ne sono una prova non solo i bollettini di guerra, le locomotive a vapore della Riviera, l’esodo verso i centri industriali, il Giro d’Italia o la corsa ciclistica Milano-Sanremo minuziosamente descritti, ma anche i paesaggi sanremesi trasfigurati in esotiche moschee, minareti od oasi delle *Città invisibili*: «Italo si siede nottetempo, all’aperto [...] e trasforma l’antenna della radio di San Martino in minareto, i giardini di Villa Ormond in tregende di palmizi, Villa Meridiana in un’oasi da respirare»<sup>7</sup>. Egli appartiene del resto, come afferma Alberto Asor Rosa, alla fragorosa e illuminata generazione di scrittori e scrittrici nati negli anni Venti del Novecento<sup>8</sup>. Con Pier Paolo Pasolini, Beppe Fenoglio, Carmelo Samonà, Mario Tobino, Natalia Ginzburg<sup>9</sup>, solo per citarne alcuni, egli vive il passaggio da una struttura economica agricola o marinara, come si diceva, a una invece prettamente industriale che, attraverso il progresso tecnologico, l’intensificazione dell’attività produttiva e il consumismo, modifica irrimediabilmente l’immagine della società, su un piano tanto antropologico quanto culturale. «Sanremo fino a un secolo fa era un paesotto con un quartiere di marinai [...]. Gli abitanti vivevano della raccolta e della vendita collettiva dei limoni, di cui a quel tempo il paese era circondato, quelli della marina navigando dal piccolo porto e pescando nel mare povero», denuncia nel 1946 dalle pagine del

---

<sup>7</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 45.

<sup>8</sup> Asor Rosa inserisce Calvino tra «gli ultimi “classici”» (A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana, III. La letteratura della nazione*, Torino, Einaudi, 2009, in particolare il riferimento agli «ultimi “classici”» è alle pp. 550-51).

<sup>9</sup> Nonostante sia nata nel 1916, Ginzburg può dirsi tra le esponenti più rappresentative del giovane gruppo intellettuale che negli anni del dopoguerra partecipa attivamente alla ricostruzione politica, sociale e culturale dell’Italia.

«Politecnico»<sup>10</sup>. Con il sopravvento dell'industria turistica e la riapertura del Casinò tale cambiamento si rende manifesto; scrive a tal proposito Benussi:

Sanremo, il suo paesaggio antico e il suo consumismo moderno, Sanremo come luogo dell'interiorità, della mente, da cui deve partire per descrivere qualsiasi altro (la Venezia di Marco Polo nelle *Città invisibili*), è comunque sempre al centro della memoria e della storia di questo scrittore in cui possiamo ancora ritrovare, seppur affrontati in modi ormai vicini a chi si sente cittadino di un *villaggio planetario*, gli ultimi temi cari a una cultura [...]<sup>11</sup>.

Estendendo il discorso a tutta la Riviera di Ponente, nell'articolo egli descrive con minuzia di dettaglio le «piaghe della natura»<sup>12</sup>, scrive Ferrua, dall'abbandono culturale alla difficoltà di comunicazione con la città, dalla presenza dei parassiti alla scarsità dei concimi per combatterli, dalla mancanza di attrezzi al problema dell'erosione, proponendo così, allo stesso modo dei genitori, una forma alternativa di denuncia al progresso sociale dalla prospettiva privilegiata di chi (ri)conosce e padroneggia le questioni ed è in grado di proporre valide soluzioni. Si legge ancora nell'articolo *Riviera di Ponente*:

La storia della Riviera di Ponente si può raccontare in due maniere: una che tratta della lotta degli uomini tra loro, del popolo e della piccola borghesia prima contro i saraceni, poi contro i nobili, poi contro i vescovi, poi contro i genovesi, poi contro i Savoia, poi contro i fascisti. L'altra che racconta la lotta degli uomini contro la terra, di come i terreni coltivati a segale o a fave tornarono incolti, di come agli agrumeti succedettero le piantagioni di rose o di garofani, di come gli uliveti deperirono e furono abbandonati o distrutti<sup>13</sup>.

Si tratta di una lettura del contesto urbano e naturale indubbiamente connessa alla cultura agronomica e botanica ereditata dai genitori e assorbita negli anni

---

<sup>10</sup> I. CALVINO, *Sanremo città dell'oro*, in «Il Politecnico», 21, 16 febbraio 1946, p. 2.

<sup>11</sup> C. BENUSSI, *Scrittori di terra, di mare, di città*, op. cit., p. 195.

<sup>12</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 144.

<sup>13</sup> I. CALVINO, *Riviera di Ponente*, in «Il Politecnico», 21, 16 febbraio 1946, p. 2. Sullo stesso tema si veda anche ID., *Terra di Liguria... terra mia*, in «A Gardiora du Matussian», II, 1, 1983, pp. 1-4.

sanremesi di villa Meridiana<sup>14</sup>, come provato dai contenuti e dai toni perfettamente aderenti agli studi sulle città e sull'ambiente, alla Storia del giardino e del paesaggio. Attraverso le riflessioni sulla «lotta degli uomini contro la terra», Calvino anticipa dunque una prospettiva di indagine che sarà propria – nei decenni a venire – di studi di settore relativi al connubio città-natura, come quelli di Gilles Clément sui *Giardini, paesaggio e genio naturale*<sup>15</sup>, di Luigi Zangheri sulla storia del «verde nella cultura occidentale»<sup>16</sup>, di Alvaro Standardi, docente di Arboricoltura all'Università di Perugia, secondo cui «la corsa verso le città e l'espandersi di queste, hanno determinato l'allontanamento dalla natura dell'uomo il quale forse inconsapevolmente continua a desiderarla vicina»<sup>17</sup>.

A fronte dei «numerosi ritratti parziali»<sup>18</sup> dei genitori che Calvino traccia nel *Barone rampante*, nella *Speculazione edilizia*, nel *Visconte dimezzato* e, ancora, tra gli altri, nei racconti *L'occhio del padrone* e *Pranzo con un pastore* – «talora appena velati dal gioco di trasposizioni [...] talora decisamente criptici, calati in un contesto che volutamente distoglie il lettore dalla tentazione di procedere a identificazioni certe»<sup>19</sup> –, le riflessioni ambientali e urbanistiche rappresentano secondo chi scrive la più concreta e sincera testimonianza di un'eredità morale e culturale, «intellettuale e

<sup>14</sup> Sul ricco parterre di pubblicazioni scientifiche raccolte nell'arco di oltre settant'anni dagli stessi genitori dello scrittore e sulla bibliografia dei coniugi Calvino-Mameli, si veda L. MARCHI, *Nozze di fiori. Per una biografia scientifica di Eva Giuliana Mameli Calvino* (in *Il giardino segreto dei Calvino*, a cura di P. Forneris, L. Marchi, Genova, De Ferrari, 2004, pp. 45-64) e, nello stesso volume, *Il fondo Mario Calvino - Eva Mameli Calvino della Biblioteca civica di Sanremo*, pp. 17-22.

<sup>15</sup> G. CLÉMENT, *Giardini, paesaggio e genio naturale*, Macerata, Quodlibet, 2013.

<sup>16</sup> L. ZANGHERI, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Città di Castello, Leo S. Olschki, 2003.

<sup>17</sup> A. STANDARDI, *Albero e città ovvero La natura in trincea*, Roma, Albatros, 2019, p. 75.

<sup>18</sup> C. MILANINI, *El hijo de Carbino y de Eva*, in *Il giardino segreto dei Calvino*, a cura di P. Forneris, L. Marchi, op. cit., pp. 11-14. La cit. è a p. 11.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Per il dettaglio dei personaggi dietro i quali si celano il padre e la madre, si veda la puntuale ricostruzione di Ferrua: entrambi hanno i caratteri di alcuni personaggi delle opere *Gli avanguardisti a Mentone*, *L'entrata in guerra*, *I figli poltroni*, del *Barone Rampante* e di *Pranzo con un pastore*. *Le notti dell'UNPA*, *La strada di San Giovanni*, *Uomo nei gerbidi* e *L'occhio del padrone* sono dedicati al padre; ispirata alla madre è invece, oltre alle precedenti, anche la signora Anfossi nella *Speculazione edilizia*. «Il primo ritratto tipico del padre è forse questo: "Mio padre aveva attorcigliato petto e schiena di sciarpe, mantelline, cacciatore, gilecchi, bisacce, borracce, cartuccere, in mezzo a cui nasceva una bianca barba caprina; alle gambe aveva un vecchio paio di schinieri di cuoio tutti graffiati (*Uomo nei gerbidi*, 1946)» (P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 185).

civile»<sup>20</sup>, di una fedeltà intima all'interpretazione del mondo «delle erbe e dei venti», del mondo dell'opaco<sup>21</sup> – scriverà poi Italo – di Mario Calvino ed Eva Mameli:

Fin dall'adolescenza, Italo optò per i romanzi d'avventura, per le riviste umoristiche, i fumetti, il cinema: poi rifiutò di laurearsi in Agraria, decise di vivere in una grande città...Ma proprio mentre rinunciava a seguire le orme solenni dei suoi, mentre si avviava a seguire fino in fondo la propria vocazione, non trascurava l'essenza degli insegnamenti ricevuti<sup>22</sup>.

Pur nella decisione di non intraprendere la professione dei genitori, svincolandosi dunque dalla rigidità delle strutture intellettuali di stampo scientifico, egli mantiene comunque salda l'adesione nei confronti di un *modus vivendi* di origine familiare di cui Sanremo, villa Meridiana e le sue attività sono il fulcro: «Egli diceva di non aver saputo far tesoro del sapere dei suoi e di essere la pecora nera della famiglia: al contrario, il mondo vegetale e la mentalità scientifica di Mario ed Eva Calvino rappresentarono una fonte di riferimento fondamentale per la sua ispirazione letteraria»<sup>23</sup>. Si tratta di un modo di recepire la realtà circostante che si traduce in un'ostinata attenzione ai contesti e nella trasposizione letteraria degli ambienti naturali e cittadini della sua giovinezza, «in una finale assimilazione affettiva della vegetazione naturale, cara ai genitori botanici»<sup>24</sup>, sino a divenire cifra stilistica dell'intera sua produzione. Come ricorda Ferrua, infatti, «Calvino portò sino all'ultimo San Remo nel cuore e nella mente. [...] Sanremesi sono i paesaggi, le

<sup>20</sup> C. MILANINI, *El hijo de Carbino y de Eva*, op. cit., p. 12.

<sup>21</sup> Il riferimento è a I. CALVINO, *Dall'opaco*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III, a cura di M. Barengi, B. Falchetto, C. Milanini, Milano, Mondadori, 1994. Su *Dall'opaco* – nel quale Boselli rintraccia «alcune caratteristiche fondamentali dei [...] modi [di Calvino] di immaginare ed esprimere la realtà» (M. BOSELLI, *Italo Calvino: l'immaginazione logica*, in «Nuova Corrente», 78, 1979, p. 150) si veda il capitolo «*Che forma ha il mondo?*». *Dall'opaco* in L. SPERA, *Geografie della memoria. Italo Calvino*, Pisa, Pacini, 2020, pp. 41-46. Tra le descrizioni più belle di Mario Calvino, c'è il seguente passaggio: «bastava che dall'alto di una fascia qualcuno che poteva o che dava il solfato delle viti lo interpellasse e gli chiedesse un consiglio sulle miscele dei concimi sull'epoca migliore per gli innesti ed egli rassereno...si fermava a spiegargli il perché e il percome, non aspettava altro che un segno che in questo suo mondo fosse possibile una convivenza civile mossa da una passione di miglioramento» (I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III cit.).

<sup>22</sup> C. MILANINI, *El hijo de Carbino y de Eva*, op. cit., p. 13.

<sup>23</sup> L. MARCHI, *Nozze di fiori. Per una biografia scientifica di Eva Giuliana Mameli Calvino*, op. cit., p. 45.

<sup>24</sup> M. PAINO, *Calvino, Cosimo e l'«altra vegetazione»*, in «Oblio», VIII, 32, 2018, pp. 151-66: 165.

abitudini, il cibo, il linguaggio, i personaggi. Anche i più fantasiosi, che tali appaiono, fanno tutti parte della nostra realtà quotidiana»<sup>25</sup>. Si dimostrano in tal senso esemplificativi di tale adesione al reale, alla sincerità dei luoghi e alle topografie le descrizioni degli ambienti in cui si muovono i partigiani del *Sentiero dei nidi di ragno*, scrupolosamente ricostruiti all'interno di *Italo Calvino a San Remo* nel capitolo dedicato al *Partigiano «inesistente»*<sup>26</sup>, «immersi nell'ambiente» ed «estensione della natura»<sup>27</sup>. San Giovanni e Colabella – «dove accompagnava il padre sin da ragazzo»<sup>28</sup> –, Saccarello – dov'era stato nell'estate del 1940 –, Triora Upega, Mongioia e i luoghi dove trascorre i mesi estivi del 1941 o Monte Ceppo l'anno seguente possiedono il fascino storico e memoriale di quanto descritto nelle opere resistenziali del *Sentiero* e dei racconti di *Ultimo viene il corvo* (1949) di cui Ferrua – diversamente dalle indagini più canoniche sul Calvino in guerra – propone però una lettura “altra”, ricca di testimonianze dirette di amici e partigiani da lui stesso intervistati: Antonio Montini, Gino Napolitano, Eugenio Carugati e Rinaldo Ferrero, tra gli altri, permettono di colmare vuoti cronologici, forniscono notizie inedite e interessanti smentite relative, ad esempio, alla presenza di Calvino in montagna in alcune battaglie chiave, mentre egli invece «se ne stava tranquillamente a Torino e frequentava l'Università», sostiene Montini<sup>29</sup>. Le trattazioni del *Calvino «badogliano»*, nelle *SAP* e del *Garibaldino comunista* si dimostrano dunque significative nel nostro discorso sul substrato spaziale sanremese, a riprova di quanto lo scrittore possieda una conoscenza profonda e intima degli ambienti che gli permettono di stabilire una connessione tra l'elemento identitario e familiare cui desidera rimanere ancorato e l'*iter* professionale:

<sup>25</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 128.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 89-126.

<sup>27</sup> F. MIGLIACCIO, *Il paesaggio nella narrativa di Italo Calvino. L'immagine della natura, l'esperienza della camminata*, in *Convocare esperienze, immagini, narrazioni. Dare senso al paesaggio*, a cura di S. Aru, M. Tanca, vol. 2, Milano, Mimesis, 2015, pp. 99-110.

<sup>28</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 90.

<sup>29</sup> Ivi, p. 89. Antonio Montini è il compagno di stanza universitario di Calvino a Torino, intervistato da Ferrua a Sanremo, il 31 maggio 1986.

Oltre a tutto e forse al contrario di altri partigiani di abitudini urbane o addirittura forestieri, Italo aveva una profonda conoscenza dei luoghi che percorreva durante l'epopea partigiana: a San Giovanni e Colabella, [...] a Triora, Upega, Viozene, al Mongioia, al Marguareis (nell'estate del 1941 con Maiga, Pigati e Cossu); alle Beulle e a Monte Ceppo (estate del 1942)<sup>30</sup>.

Consegnato all'editore nel 1987, il manoscritto originale del volume di Ferrua portava originariamente il titolo di *Calvino Inedito*, ma la scoperta dell'impossibilità di riprodurre gran parte dei testi e dei documenti iconografici ed epistolari, inediti o rari, lo ha costretto a ridurre consistentemente il corpo del libro, a modificarne di conseguenza anche l'intestazione – volta poi nell'attuale *Italo Calvino a San Remo* – e a pubblicarlo quattro anni dopo, nel 1991, con l'editore Famija Sanremasca<sup>31</sup>. «Scavando negli archivi si son trovate delle date precise e pian piano si sono raccolte testimonianze»<sup>32</sup>, scrive Ferrua, talvolta suffragate da documenti inoppugnabili di cui nel volume fornisce, quando possibile, le preziose riproduzioni. La domanda di ammissione all'ANPI, la dichiarazione del C.L.N. che conferma la sua partecipazione alla brigata cittadina “Matteotti” «distaccamento “Leone” dal 1 ottobre al 15 novembre, cioè allo scioglimento», la Tessera del partigiano, la Scheda e il Registro di smobilitazione<sup>33</sup> sono un'ulteriore prova del rapporto di Calvino col “paesaggio dell'esperienza”, di cui Ferrua ricostruisce e racconta gli aspetti meno noti. «Partendo da questo presupposto di vita vissuta e di comunità», scrive il comandante partigiano Gino Napolitano, «la sua formazione si arricchisce nel tempo, anche culturalmente»: a Calvino va dunque, in questo senso, «il grande merito di aver saputo presentare la Resistenza non in maniera così patriottica, ma in maniera reale...»<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 90.

<sup>31</sup> Per il dettaglio dei documenti omessi non autorizzati, si rimanda alla *Premessa dell'autore* (pp. 11-13); di questi Ferrua offre i dati bibliografici suddividendoli in *Inediti assoluti*, *Scritti anonimi*, *acefali o adespoti attribuiti a Italo Calvino* (per evidenza interna, analisi stilistica, circostanze storiche, ricordo personale, ecc...), *Scritti siglati I.C. attribuiti a Italo Calvino*, *Scritti pubblicati in giornali a tiratura limitata, di diffusione locale, e scritti di soggetto partigiano o sanremese usciti sulla stampa nazionale*. Di ciascuna sezione sono scrupolosamente riportati i riferimenti.

<sup>32</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 90.

<sup>33</sup> Provenienti dalle collezioni dell'Istituto Storico della Resistenza di Imperia, le riproduzioni di tali documenti si trovano alle pagine 102117 di *Italo Calvino a San Remo*.

<sup>34</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., pp. 99-100. Sul rapporto di Calvino con la Resistenza, si legga il brano estratto da *Calvino: quel che la Resistenza ha dato alla letteratura* (p. 124).

«Calvino della prassi»<sup>35</sup> e non più della poesia, come lo definisce Ferrua al ritorno dalla Resistenza, fino all'aprile del 1945 ha lasciato ai genitori il tempo per riflettere sul suo futuro. «Carmina non dant panem», dicevano delle sue inclinazioni letterarie, come egli stesso racconta nel breve estratto del testo inedito *Il treno degli illusi* che Ferrua fa confluire nel volume: «Devo scegliere la mia carriera... Sono convinto che qualunque professione io intraprenda rimarrò nella mediocrità! Se, invece, mi riesce di pubblicare qualcosa... I miei non vorrebbero... “Carmina non dant panem” dicono...»<sup>36</sup>:

Sono figlio di scienziati: mio padre era un agronomo, mia madre una botanica; entrambi professori universitari. Tra i miei familiari solo gli studi scientifici erano in onore; un mio zio materno era un chimico, professore universitario, sposato a una chimica (anzi ho avuto due zii chimici sposati a due zie chimiche); mio fratello è un geologo, professore universitario. Io sono la pecora nera, l'unico letterato della famiglia<sup>37</sup>.

Avremmo dovuto imitarlo in tutto, per imparare come si governa una campagna, per assomigliare a lui, come è giusto che i figli assomiglino al padre, ma presto s'era capito da una parte e dall'altra che non avremmo imparato niente, e l'idea di educarci all'agricoltura era stata tacitamente dimessa, o rimandata a un'età di nostra maggiore saggezza, come ci fosse concesso un supplemento d'infanzia<sup>38</sup>.

Nel giardino di Villa Meridiana – dal 1934 adibito a Centro Sperimentale di Floricoltura e Frutticoltura diretto da Mario Calvino – i giovani Calvino acquisiscono i primi rudimenti di botanica e di ibridazione attraverso le lezioni impartite dalla madre. Al loro fianco Libereso Guglielmi (1925-2016) – dall'età di quindici anni alle dipendenze della Stazione Sperimentale in qualità di giardiniere – rappresenta l'anello di congiunzione tra il giovane Italo e Piero Ferrua. «Pittore ligure, studioso di botanica», così raccontato dalla «Cronaca di Calabria» (1972), Libereso era figlio di Renato Guglielmi, noto attivista anarchico, animatore del gruppo «Alba dei Liberi» (da cui la specie di rosa rosso-nera *Alba dei Liberi*, appunto, che sviluppò col figlio), naturalista, vegetariano, pacifista e ibridatore floreale. Mentre il figlio dipingeva fiori

---

<sup>35</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 49.

<sup>36</sup> Ivi, p. 67.

<sup>37</sup> Ivi, p. 69.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

su quadretti che poi regalava agli amici, componeva poesie sui nasturzi e sulle sterlie dedicandole alle ragazze, in costante e simbiotico contatto con ogni specie naturale e animale, il padre, ricorda Ferrua, «distribuiva opuscoli e giornali rivoluzionari e, di domenica, sostituiva alla messa la passeggiata proselitistica, ostentando il nodo a farfalla degli anarchici della vecchia generazione. Aveva chiamato il figlio Liberese che, come Calvino fa osservare nel racconto, significa Libertà in esperanto»<sup>39</sup>. Amico dello scrittore e fonte d'ispirazione per il racconto *Un pomeriggio, Adamo*, Liberese è un profondo conoscitore di piante e animali e ricopre un ruolo decisivo nel discorso relativo alle competenze di Calvino in ambito botanico, zoologico, entomologico e micologico:

dove altri scrittori parlerebbero confusamente di alberi, lui elenca con gusto tutte le specie arboree della sua Liguria... e dove altri andando in campagna, o portandovi il protagonista, hanno tutt'al più il presentimento di una vita animale, lui ha l'occhio sempre ai ghiri, alle vespe, alle gazze, ai lombrichi, alle ghiandaie, alle farfalle, agli scriccioli, ai rampichini, alle rane; e agli scoiattoli, ai cardellini, alle cince, alle larve...<sup>40</sup>.

Calvino, al contrario, «preferisce modestamente schernirsi di questa sua supposta scienza linneana e travestendo la verità, dichiara»<sup>41</sup>:

Io non riconoscevo né una pianta né un uccello. Per me le cose erano mute... mentre continuavo a seguire in silenzio mio padre, che additava certe foglie di là da un muro e diceva: “Ypotoglaxia jasminifolia” (ora invento dei nomi; quelli veri non li ho mai imparati), “Photophila wolfoides” diceva, (sto inventando; erano nomi di questo genere), oppure “Crotodendron indica” (certo adesso avrei potuto pure cercare dei nomi veri, invece di inventarli, magari riscoprire quali erano in realtà le piante che mio padre andava nominandomi)...<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 133.

<sup>40</sup> Ivi, p. 130. Di GUGLIELMI si legga *Mario Calvino nei miei ricordi* (in *Il giardino segreto dei Calvino*, op. cit., pp. 133-35) e il volume-intervista *Liberese, il giardiniere di Calvino* (a cura di I. Pizzetti, Padova, Franco Muzzio, 1993), poi negli anni ristampato da Tarka Edizioni.

<sup>41</sup> P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, op. cit., p. 130.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

Le lezioni casalinghe della madre botanica e la frequentazione del primo anno della Facoltà di Agraria – prima a Torino, poi a Firenze<sup>43</sup> – provano al contrario le sue competenze agronomiche e motivano sia i puntuali riferimenti scientifici a piante e arbusti all'interno dei suoi appunti privati – si pensi al taccuino del 1934 (fino agli anni Novanta in possesso di Libereso Guglielmi), nel quale accanto al nome si legge a matita “*Acer platanoides*” – sia le ambientazioni naturali fedelmente riprodotte negli scritti dichiaratamente sanremesi della *Strada di San Giovanni* ma anche nella narrativa più sperimentale.

I frequenti riferimenti botanici, la centralità letteraria di Sanremo e «l'aspirazione a un Umanesimo non antropocentrico» di cui gran parte della sua produzione è testimonianza «ben prima che l'ecologismo diventasse di moda»<sup>44</sup> costituiscono la rappresentazione più tangibile e concreta del retaggio di Mario Calvino ed Eva Mameli. Confermandosi quale «cittadino di un “villaggio planetario”», Italo mantiene i genitori, Sanremo e i suoi protagonisti, Libereso Guglielmi, Renato, Ferrua e gli altri al centro della memoria e della storia, salvando «ciò che non esiste più»<sup>45</sup>. Luogo interiore e della mente, ispirazione per la Venezia di Marco Polo nelle *Città invisibili*, la tangibilità di Sanremo e la concretezza del suo ambiente entro i confini della finzione letteraria si ergono nella sua produzione a un livello superiore, come egli stesso spiegherà più tardi negli *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (1975):

---

<sup>43</sup> Sostiene Ferrua che lo spostamento di Calvino dalla Facoltà di Agraria di Torino a quella di Firenze ha comportato problemi nella ricostruzione della sua carriera accademica. Dell'esperienza piemontese rimane testimonianza dei seguenti esami sostenuti e relative votazioni: Zoologia generale, voto 25; Botanica generale, voto 25; Chimica generale inorganica, voto 24; Matematica, respinto una prima volta, poi 21. Più precisi sono invece i riferimenti fiorentini, con annesse date: Mineralogia geologica, voto 23 (24 febbraio 1943); Botanica sistematica, voto 21 (13 giugno 1943); Entomologia agraria, respinto (19 giugno 1943).

<sup>44</sup> C. MILANINI, *El hijo de Carbino y de Eva*, op. cit., p. 14.

<sup>45</sup> L. SPERA, *Geografie della memoria. Italo Calvino*, Pisa, Pacini, 2020, p. 38. Sulle implicazioni memoriali degli spazi, si rimanda anche, tra gli altri, a M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007; G. SANDRINI, *Le linee d'una mano: Italo Calvino e la memoria ne «Le città invisibili»*, in «Studi Novecenteschi», XVIII, 42, 1991, pp. 357-93 e A. BATTISTINI, *Le città visibili e invisibili di Italo Calvino*, in «Esperienze letterarie», 26, 2, 2001, pp. 21-37.

la macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare di una di queste permutazioni sull'uomo dotato di una coscienza e d'un inconscio, cioè sulla società, sull'uomo storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esiste una società con i suoi fantasmi nascosti<sup>46</sup>.

*Cecilia Spaziani*

**Parole-chiave:** Italo Calvino; Piero Ferrua; paesaggio; Sanremo.

**Keywords:** Italo Calvino; Piero Ferrua; *landscape*; Sanremo.

---

<sup>46</sup> I. CALVINO, *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in «Nuova corrente», 46-47, 1975, pp. 414-25.

*Un razionalismo illuminista, immaginifico e paradossale*  
*Sulla peculiare epistemologia narrativa di Italo Calvino*

*Non solo leggerezza. L'illuminismo immaginifico elabora la molteplicità*

Il nostro contributo vuole essere al contempo un'indagine sull'opera di Italo Calvino e un'indagine sulle possibilità di una filosofia della letteratura, attraverso lo studio di un classico paradigmatico sia per quanto riguarda la dimensione narrativa sia per quanto riguarda l'integrazione di questa dimensione con una visione del mondo e con la creazione di quella che, in relazione alla *Trilogia dei Nostri antenati* e in generale di tutta l'opera di Calvino nel susseguirsi delle varie fasi, può essere considerata un'"opera mondo" benché non ci sia, secondo la precisa definizione di Moretti<sup>1</sup>, un'opera singola nell'intero corpus che rappresenti questo ideale.

Il nostro obiettivo è, dunque, esplicitare le potenzialità speculative della letteratura senza ridurle né a una mera filosofia letteraria né a una mera letteratura filosofica, ma a una filosofia che si integra con la letteratura utilizzando appieno il suo peculiare metodo narrativo, immaginativo, intuitivo e descrittivo integrabile, però, con una prospettiva più strettamente sistematica e argomentativa.

Da questo punto di vista tutto l'itinerario di Calvino dal Neorealismo alla semiologia, dalla prospettiva combinatorio-postmoderna a quella cosmica, rivela paradigmaticamente quelle potenzialità e quell'integrazione. Anche nella sua eccentricità, nelle sue spinte e fughe creative e centrifughe, la razionalità di Calvino mantiene la qualità illuminista e classica che le è stata attribuita, manifestata appieno nelle figure di forte densità etica e allegorico-simbolica, non solo trasparenti e lineari ma fortemente problematizzanti e imperfette dei *Nostri antenati*; e nell'elaborazione delle nozioni, spesso incongruamente separate della "leggerezza" e della

---

<sup>1</sup> Cfr. F. MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 1994.

“molteplicità” nei *Six Memos*, in cui trova esplicitazione l’intreccio della “leggerezza” di Calvino con il Gadda teorico dello “gnommero” causale inestricabile, dando vita a una straordinaria apertura autoconsapevole ai due versanti, lineare e complesso, della conoscenza e dell’ontologia, rappresentati da Gadda e da Calvino o meglio dall’intreccio Calvino-Gadda di cui stiamo parlando e che ha avuto il suo interprete più acuto e consapevole in Gianfranco Contini, così come per il solo Gadda lo è stato Gian Carlo Roscioni. Costruendo una razionalità che va oltre quella lineare, discorsiva, argomentativa, sillogistica di una filosofia speculativa semplicistica, spesso invece invade il territorio della filosofia accademica, senza tentare una trattazione filosofica esplicita come nemmeno Gadda farà, se non negli scartafacci giovanili della *Meditazione milanese*, poi pubblicati dallo stesso Roscioni nel 1974, privilegiando al contrario la forma narrativa del *Pasticciaccio* e della *Cognizione* per esemplificarla letterariamente.

Il percorso di Calvino avrà un culmine nella declinazione fantascientifica del razionalismo fantastico-immaginario delle *Cosmicomiche* e in *Ti con Zero*, nel periodo semiologico-combinatorio dell’Oulipo e di quel metaromanzo che è *Il castello dei destini incrociati* e per finire nelle *Città invisibili*, vero luogo di elaborazione epistemologico della relazione e dell’opposizione tra modelli e dominio del mondo, tra mappa e territorio<sup>2</sup>.

Il contributo intende ipotizzare connessioni speculative tra questi periodi, fino a delineare una filosofia continua e coerente del reale: nonostante i limiti di questo approccio, considereremo dunque l’opera di Calvino nella sua unitarietà, piuttosto che nelle sfaccettature delle varie fasi o delle varie opere. Il nostro obiettivo, infatti, è quello di ritornare sul tema della razionalità calviniana, di quell’illuminismo che la caratterizzata profondamente, accomunato e differenziato da altri progetti letterari contemporanei<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. S. TAGLIAGAMBE, *L’epistemologia del confine*, Milano, il Saggiatore, 1997.

<sup>3</sup> Cfr. I CALVINO, L. SCIASCIA, *L’illuminismo mio e tuo. Carteggio 1953-1985*, curato da M. Barenghi e P. Squillacioti, Milano, Mondadori, 2023.

Questa razionalità cristallina, trasparente, che utilizza le allegorie e l'immaginazione per esemplificare attraverso i modi dell'arte ideali e valori, è peculiare. In Calvino, infatti, questa trasparenza illuministica si è intrecciata anche con tematiche più postmoderne che hanno a che fare con un'idea labirintica di approccio alla verità e ai valori. Si tratta in qualche modo di reintegrare due versanti di Calvino e di ricomprendere anche un'intertestualità aperta, oltre il corpus ristretto delle sue opere, con la visione filosofica del mondo e le opere di un altro classico con cui, come abbiamo detto, è in profonda interazione e ha influenzato profondamente il suo pensiero e cioè Gadda.

La disarmonia prestabilita e la figura dello "gnommero" gaddiano, dell'intreccio inestricabile di cause, è uno sfondo con cui la razionalità calviniana dialoga più intimamente di quanto sia sembrato fino a oggi e, pur non essendoci una sovrapposizione piena di queste tematiche e un'adesione esplicita alla visione della disarmonia prestabilita, d'altra parte c'è l'idea che la razionalità si debba costruire non soltanto in modo lineare e sillogistico, ma attraverso uno scavo non prevedibile *a priori*, attraverso un'immersione nella molteplicità che non consente l'utilizzo di un metodo univoco e precostituito. Si può dire, quindi, che sia Calvino sia Gadda difendono le potenzialità epistemologiche della letteratura e la specificità dell'approccio narrativo che affronta un mondo complesso attraverso strumenti che vanno oltre i metodi filosofici troppo totalizzanti del ragionamento per argomentazione sistematico-deduttiva.

### ***Il progetto del "pensare l'universo", il dialogo con la scienza del periodo cosmico e i legami a ritroso con il corpus calviniano***

Questa tensione è presente in Calvino a partire dai *Nostri antenati* fino al progetto più ampio e tardivo di una "letteratura cosmica" di cui parla in una lettera a Umberto Eco del 9 maggio 1962, quando Calvino comincia a guardare ai metodi emersi dalla rivoluzione di Galileo per analizzare le immagini fornite dalla scienza

per comprendere «il nostro inserimento nel mondo»<sup>4</sup>. Un programma di immaginazione e di scrittura, come lo ha chiamato Massimo Bucciantini<sup>5</sup>, in cui lo scrittore si rivolge alla scienza per analizzare il linguaggio e le immagini del campo di conoscenza più preciso e predittivo che l'uomo sia riuscito a costruire per “pensare l'universo”. Questo itinerario lo condurrà a nuovi modi di intendere sia la razionalità sia la narrazione, ripensando radicalmente il tema della condizione umana in un mondo che ormai deve fare i conti con una rivoluzione copernicana. Ripenserà anche l'idea di un universo che intreccia inestricabilmente “entropia e ordine” e al quale l'essere umano può contrapporre soltanto la «fabbrica di parole»<sup>6</sup>, una letteratura che non si limiti soltanto alla narrazione, ma che in questa travasi anche un'idea di letteratura e una visione del mondo.

C'è anche una critica a un certo linguaggio non consapevole e che non mette a tema il sentimento ambivalente di “stare a casa” e contemporaneamente di “sentirsi a disagio” nel linguaggio. Da qui la giustificazione e la motivazione per quello sperimentalismo che caratterizzerà queste fasi dell'opera di Calvino, uno sperimentalismo legato sia a quel “fare lo scrittore” più che “essere uno scrittore” già sottolineato da Mario Barenghi sia a quel fare che, attraverso l'artigianato della scrittura, perviene a nuovi modi di conoscere e interpretare il mondo.

Anche nella fase cosmica torna la razionalità illuminista, stavolta in esplicita complicità con la scienza. Ma essa torna sempre all'interno di un limite che la creatività narrativa elabora insieme con l'esattezza programmatica. Per questo possiamo certamente dire che «Calvino è uno scrittore sperimentale nel senso più pieno del termine, che ha in odio tutto ciò che è fumoso e approssimativo perché sfugge a qualsiasi conferma o falsificazione»<sup>7</sup>; per il quale: «L'inesattezza, la genericità, l'approssimazione, la sensazione di essere sulle sabbie mobili, ecco quel

---

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 706.

<sup>5</sup> Cfr. M. BUCCIANTINI, *Pensare l'universo: Italo Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli, 2007.

<sup>6</sup> Ivi, pp. XV-XVI.

<sup>7</sup> Ivi, p. XVI.

che mi irrita della parola. È per questo che scrivo: per dare a questa cosa approssimativa una forma, un ordine, una razionalità»<sup>8</sup>.

La fedeltà a un ideale illuministico si mantiene, dunque, forte anche in queste successive fasi di elaborazione immaginativa e sperimentale e ha come obiettivo quello di chiarire non soltanto una visione del mondo, ma anche lo stesso linguaggio attraverso il quale si può pervenire a questa visione, nonostante i limiti epistemologici dell'essere umano. C'è, dunque, una prospettiva metalinguistica importante che chiarisce uno degli elementi chiave del razionalismo calviniano e cioè una disciplina, un metodo nell'utilizzo del linguaggio della narrazione, un atteggiamento programmatico non solo sperimentale, ma etico, che riguarda la parola e il linguaggio come strumenti e non solo i contenuti. Da qui la famosa risposta alla conversazione con Marco D'Eramo per cui la scrittura è il luogo nel quale questa parola può diventare «qualcosa di esatto e di preciso»<sup>9</sup>, e la ricerca di questa esattezza «lo scopo di una vita»<sup>10</sup>. Il Calvino che ama definirsi “empirico” è fanatico dell'esattezza, cultore delle immagini della scienza, scrittore morale avulso dall'atteggiamento moralistico e volontaristico della sinistra sessantottina, che gli sembrava “campato per aria”.

Un tema, quello della morale, molto legato all'empirismo, ma in un modo veramente originale e coerente con la prospettiva del razionalismo paradossale e immaginifico che vogliamo delineare in queste poche pagine. L'empirismo, infatti, coincide anche con quello scetticismo nobile, elegante, per nulla alieno dalla ricerca della verità e dei valori che è uno dei lasciti più importanti della riflessione dell'autore. Se da una parte c'è la ricerca dell'esattezza, dall'altra l'empirismo coincide con una letteratura del dubbio che «deve avanzare a tentoni, insegnare alle altre discipline che si può avanzare solo brancolando, tenendo conto di tutte le facce della realtà»<sup>11</sup>. Un empirismo che non cede al verificazionismo semplicista, ma si

---

<sup>8</sup> I. CALVINO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2012, p. 337, intervista di C. Delacampagne, in «Le Monde», 16-17 dicembre 1979.

<sup>9</sup> Ivi, p. 286, intervista a M. d'Eramo (1979).

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 107.

apre al senso del limite, assolutamente centrale nell'opera di Calvino e legato a nostro avviso alla tematica filosofica e teologica del negativo di Montale e dell'inestricabilità della molteplicità gaddiana. I due grandi scrittori italiani con cui Calvino è in dialogo sono perfettamente integrati in una filosofia letteraria razionalista ed empirista, ma non in modo elementare.

Il ricorso al fantastico serve nell'una e nell'altra direzione: a fornire l'esattezza e a definire l'orizzonte del limite, del dubbio. Come suggerisce Bucciantini, questa letteratura sperimentale, empirista e scettica insieme, si esplicita come letteratura figurale, ariostesca, portata all'esplicitazione delle potenzialità del pensiero «per figure e immagini»<sup>12</sup>: quel pensiero ariostesco che ci trascina e che è «una bella terapia, soprattutto contro i malanni del pensiero discorsivo, del pensare per generalità»<sup>13</sup> – espressione questa di Gianni Celati che sicuramente Calvino avrebbe condiviso, come sembra suggerire il passaggio di una conversazione con Ferdinando Camon del 1973: «solo se il discorso è figurato, indiretto, non riducibile a termini generici, facilonerie concettuali, cosciente delle proprie implicazioni, ambiguità, esclusioni, solo allora *dice* veramente qualcosa, non mente»<sup>14</sup>.

Nella sua riflessione sulla razionalità di Calvino, Bucciantini mostra come questa idea del limite, dell'incapacità di interezza, sia già presente nel sistema figurale valoriale della *Trilogia*. Opportunamente egli cita la conversazione tra Italo Calvino e Daniele Del Giudice, pubblicata nel gennaio del 1978, in cui il giovane scrittore fa risalire il nucleo originario delle tematiche cruciali del maestro a quell'invenzione fantastica ed emblematica che è la palla di cannone che squarcia in due il visconte Medardo di Terralba. In quel colpo di cannone, e nei suoi esiti, si trovano intrecciati inestricabilmente i versanti opposti dell'Io di Calvino, quelli che comunque diventano insieme terreno di rielaborazione narrativa e di tensione insuperabile oltre una paralizzante dicotomia. Tensione che viene elaborata in tutto il

---

<sup>12</sup> M. BUCCIANINI, *Pensare l'universo: Italo Calvino e la scienza*, op. cit., p. XVII.

<sup>13</sup> G. CELATI, *L'assoluto della prosa*, conversazione a cura di Andrea Cortellessa, in «Il Vero», 2002, 19, pp. 54-64: 63.

<sup>14</sup> I. CALVINO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 183, conversazione con F. Camon (1983).

futuro dell'opera. Quel colpo simbolizza «molte divisioni possibili: soggetto/oggetto, ragione/fantasia, la “via di fuori”, come Vittorini chiamava la politica, e quella di dentro; il Calvino articolista sull'Unità di Torino e quello che già andava per immagini nel Medio Evo. L'armonia per te è perduta dall'inizio»<sup>15</sup>.

Ecco emergere, anche nella prospettiva dell'Io, un intreccio tra armonia e disarmonia prestabilita, quell'intreccio Calvino-Gadda di cui abbiamo già parlato e che ha anche l'Io come tema complesso. Ecco l'emergere, da una prospettiva intera, autobiografica, che però si trasfonde nella tessitura della narrazione, di un'incrinatura nell'ideale di razionalità piena, illuminista e cristallina di cui Calvino è pure fautore ma nella prospettiva del paradosso, dell'immaginazione e del senso del limite di cui stiamo parlando.

Per questo il colpo di cannone del *Visconte dimezzato* è il punto di non ritorno di una presa di coscienza della «dissoluzione della categoria di integrità e interezza, anzi il punto d'inizio della consapevolezza che ogni idea di totalità sia solo un simulacro, un'illusione che contenga in sé qualcosa di falsamente vero, e dunque di dannoso e controproducente»<sup>16</sup>. Ed è proprio contro il simulacro della totalità, che una certa filosofia invece ipostatizza, che si muove tutta la razionalità di Calvino, dispiegando la sua forza narrativa, immaginativa e speculativa.

È interessante, infatti, che, a margine della considerazione sul colpo di cannone e in relazione a quell'armonia “perduta dall'inizio”, Del Giudice chieda a Calvino: «L'hai più ritrovata?»<sup>17</sup>. La risposta dell'autore è precisa tanto quanto lo è la disarmonia, e il suo rigore è una perfetta sintesi di questo ideale di razionalità composita, non lineare, non argomentativa in senso pieno, eccentrica e paradossale come l'abbiamo definita:

---

<sup>15</sup> D. DEL GIUDICE, *Colloquio con Italo Calvino. Un altrove da cui guardare l'universo*, in «Paese sera», 7 gennaio 1978, poi col titolo *Situazione 1978*, in ID., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1995, 2 voll., pp. 2828-34: 2830.

<sup>16</sup> M. BUCCIANINI, *Pensare l'universo: Italo Calvino e la scienza*, op. cit., p. XVIII.

<sup>17</sup> D. DEL GIUDICE, *Colloquio con Italo Calvino*, op. cit., p. 2830.

Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di veder tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te stesso, e te lo auguro, ragazzo, capirai cose al di là della comune intelligenza dei cervelli interi. Avrai perso metà di te e del mondo, ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa. E tu pure vorrai che tutto sia dimezzato e straziato a tua immagine, perché bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani<sup>18</sup>.

### E riecheggia la consapevolezza della bivalenza di Medardo:

questo è il bene dell'essere dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo, e mi muovevo sordo e incomunicabile tra i dolori e le ferite seminati dovunque, là dove meno da intero uno osa credere. Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo<sup>19</sup>.

È senza dubbio Medardo-Calvino a rivelare il senso di questa disarmonia presente nello scrittore, ma anche relativa a tutta la sua opera e alla realtà in generale. Una disarmonia che sicuramente nella «coscienza della lacerazione porta il desiderio d'armonia»<sup>20</sup>.

Come osserva Bucciantini, dopo aver scritto le *Cosmicomiche* e *Ti con zero*, il giudizio non sarà cambiato, anzi rafforzato, ma quel desiderio di armonia che avrebbe cercato nella prospettiva cosmica e nel progetto “pensare l'universo” avrebbe accentuato ancora di più gli aspetti di privazione, di assenza, di smarrimento e di incatturabilità e inintelligibilità del mondo, nonostante lo sforzo illuministico di cercare il metodo migliore per la sua conoscenza.

Così anche gli ultimi esperimenti cosmicomici come *Il niente e il poco* e *l'Implosione* definiscono questo senso del limite che viene elaborato lontano dalla bramosia di totalità di una razionalità onnicomprensiva di cui in un primo momento è

---

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Il visconte dimezzato* [1952], in ID., *Romanzi e racconti I*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1991, p. 403.

<sup>19</sup> Ivi, p. 422.

<sup>20</sup> D. DEL GIUDICE, *Colloquio con Italo Calvino*, op. cit., p. 2830.

invaghito il lucreziano Qfwfq, ma facendo propria la lezione di quelli che Bucciantini chiama “poeti-filosofi” ovvero Montale e Caproni. Il primo, già da noi citato, aiuta Calvino a elaborare il senso del limite e quella poetica del negativo nel quale ci si può situare per comprendere la realtà soltanto in maniera sottrattiva e residuale, ma valorizzando pienamente quel residuo che rimane alla portata della conoscenza umana. Caproni gli insegna il segreto di quel residuo che sta al di là della contrapposizione tra nulla e tutto, perché quello che realmente si contrappone al nulla è il “poco”. Quel “poco” che è comunque espressione di una nostra straordinaria capacità di comprensione della realtà. Questo “poco” non impedisce di elaborare lo “gnommero” gaddiano per cui la scrittura è il luogo in cui l’inestricabilità deve essere dispiegata, distesa, razionalizzata senza perdere il senso del limite, del dubbio, dell’ambiguità.

Si tratta, quindi, di un razionalismo fantastico, allusivo, figurale, scettico, illuminista e postmoderno insieme. Un razionalismo originale, le cui unicità e complessità non sono state fino ad oggi ancora messe a tema né dalla critica letteraria né dalla filosofia. C’è un Calvino “filosofo” che può insegnare molto ai nostri metodi di indagine e alla conoscenza umana in un dialogo con la migliore tradizione italiana che parte da Pirandello arrivando a Calvino tramite Montale e Gadda.

Abbiamo già detto che questa tematica non appartiene solo alla fase della *Trilogia*, ma la continuità di questa razionalità e di questo smarrimento è un dato molto chiaro, condiviso da tanta critica, che ci mette in condizioni di poter parlare in modo più generale della razionalità calviniana integrando leggerezza e molteplicità, illuminismo e scetticismo, realismo e immaginazione, linearità ed eccentricità.

### ***La letteratura come “mappa del mondo e dello scibile” e il senso del limite***

Come abbiamo già visto, l’integrazione tra leggerezza e molteplicità, razionalità e scetticismo porta a una poetica del limite e a una consapevolezza delle ambiguità contenute non solo nella realtà, ma anche in quell’impresa di

dispiegamento di una visione del reale che è la narrazione e la visione più tecnico-sperimentale che sta dietro all'impresa della scrittura letteraria.

Questo tema del limite riecheggia negli studi di Mario Barenghi e soprattutto nella *Postfazione* alla raccolta di articoli *Mondo scritto e mondo non scritto*, pubblicata da Mondadori nel 2023. L'autore rielabora una relazione presentata al convegno internazionale alla New York University dal titolo *Future Perfect. Calvino and the Reinvention of Literature* dell'aprile del 1999 e si sofferma sul fatto che, per Calvino, la definizione di letteratura è essenzialmente una questione di frontiera o, meglio, al plurale, di frontiere. Si tratta, quindi, di una poetica del limite che declina al plurale i vari versanti nei quali questo limite si incarna e comunque ha come obiettivo, come abbiamo detto sopra, quello di non perseguire, almeno nei contenuti, un'idea totalizzante della letteratura. Rimane il carattere totalizzante di un'impresa che prende sul serio il proprio metodo e il proprio tema alla luce di una disciplina etica, narrativa e sperimentale che al contempo si basa su una visione del mondo e la motiva. Barenghi sottolinea come Calvino ha «della letteratura un'idea non totalizzante. La letteratura per lui non coinvolge la totalità della realtà e dell'esperienza»<sup>21</sup>. Essa è autonoma, ma né autosufficiente né compiuta. C'è un carattere duplice e non eludibile, dunque, di limite intrinseco e di apertura continua. D'altra parte, c'è l'ideale di quell'impresa di cui abbiamo parlato e lo stesso Barenghi deve riconoscere che sin dalla metà degli anni Sessanta Calvino coltiva una nozione epistemologica di letteratura come “mappa del mondo e dello scibile” che prende corpo nelle *Due interviste su scienze e letteratura* pubblicate in *Una pietra sopra*<sup>22</sup>, molto legata a quel progetto cosmico del “pensare l'universo” di cui abbiamo parlato sopra, sulla scia di Bucciantini.

Calvino non rinuncia alla pretesa della letteratura di apportare una qualche conoscenza del mondo, anche se intrinsecamente parziale. L'aspetto decisivo è che essa sia consapevole di questa parzialità e che questa consapevolezza si

---

<sup>21</sup> M. BARENGHI, *Postfazione* a I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2023, pp. 307-22: 307.

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, p. 187.

approfondisca progressivamente. Per questo «le cose che la letteratura può insegnare, sono poche ma insostituibili»<sup>23</sup>, come recita il saggio *Il midollo del leone* del 1955, non a caso posto in apertura di *Una pietra sopra*. Il resto delle cose va trovato nella scienza, nella storia e nella vita, ma anche la scienza e la vita sono segnate da un limite e pure la prospettiva posteriore del “pensare l’universo”, più aderente al progetto galileiano della scienza esatta, prenderà consapevolezza di un destino di parzialità e di naufragio. Quelle cose “poche ma insostituibili” riecheggiano il “poco” di Caproni, residuo segreto e prezioso, scrigno ambito, bottino del periplo e delle avventure per i mari tribolati e inquieti della conoscibilità e della narrazione. Di fatti, la letteratura insegna a comprendere non solo i suoi confini, ma anche i confini di qualsiasi pretesa epistemologica, mette in guardia dall’illusione di costruire modelli esaustivi della realtà, di ridurre la realtà a modello precostituito e preconfezionato. Tematica su cui Calvino ritornerà nelle *Città invisibili* in riferimento al tappeto che rappresenta la città di Eudossia.

C’è un sentimento dei confini che lavora in tutta l’impresa della “mappa del mondo e dello scibile” di *Una pietra sopra* e poi del progetto del “pensare l’universo” della prospettiva cosmica. Non a caso, questo è il tema della conferenza tenuta alla New York University dal titolo *Mondo scritto e mondo non scritto*, fatta per le James Lectures del 30 marzo 1983. Al cuore c’è il rapporto tra linguaggio e realtà e la necessità da parte della letteratura di approfondire e rinnovare incessantemente questo legame. In un’epoca segnata e sfigurata dall’invasione delle parole occorre recuperare “la soglia del mondo non scritto”, sfuggendo all’usura delle parole e del già detto. La letteratura si muove, infatti, sulla frontiera, nel mondo “da scrivere”, proiettandosi però nell’oltre del “mondo non scritto”.

Del resto, già lo scrittore Silas Flannery, l’alter ego di Calvino in *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, annotava sul suo diario: «io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-

---

<sup>23</sup> M. BARENGHI, *Postfazione* a I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., p. 308.

scrivibile»<sup>24</sup>. Non a caso in quel luogo Calvino si pone come autore “anonimo, plurimo, collettivo”, pronto a sperimentare le varie possibilità combinatorie di questo stare sulla frontiera. E nel mentre porta avanti molteplici progetti autobiografici come a indicare questo continuo «straniamento programmatico, ma impregiudicato, mobile»<sup>25</sup>, questa tendenza a «mettersi sempre dalla parte di fuori»<sup>26</sup> come scriverà nel saggio *Lo sguardo dell'archeologo*.

Da queste considerazioni Barenghi deriva una pregnante lettura sulla mancanza come motore della fiaba e sul “desiderare” come dinamica interna alla creatività e alla scrittura che non si appaga mai e ci trasmette «il senso dell'approccio all'esperienza, più che il senso dell'esperienza raggiunta»<sup>27</sup>. E da qui un'idea “agronomica” della letteratura come sfrondare e potare perché la pianta cresca, una tendenza a “ridisegnare i profili, rinnovare i margini”<sup>28</sup>. Tutti i personaggi di Calvino sarebbero il frutto di una “mutolazione strategica”<sup>29</sup>. Dalle figure imperfette, ma linearmente disegnate degli Antenati della Trilogia cavalleresca fino a Palomar, ridotto agli organi della vista e del pensiero e a Qfwfq decontestualizzato da ogni determinazione spazio-temporale.

Il mondo è permeato di confini e viene descritto attraverso una continua «poetica della stilizzazione straniante, della riduzione calcolata. Selezione e allontanamento. Riduzione e messa a fuoco»<sup>30</sup>. Desiderare come continuo stimolo, limitazione come impulso produttivo. E alla selezione e riduzione si aggiunge una continua dissimulazione dell'autore negli alter ego, una disciplinata ipertrofia immaginativa, un estro mai solo arbitrario, ma vincolato forse anche solo dai *contraintes* estrinseci dell'Oulipo, come a caratterizzare un immaginifico e un fantastico che devono essere sempre funzionali all'ideale della razionalità.

<sup>24</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in ID., *Romanzi e racconti II*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 789-90.

<sup>25</sup> M. BARENGHI, *Postfazione* a I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., p. 313.

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo*, in ID., *Una pietra sopra*, op. cit., p. 264.

<sup>27</sup> I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, conferenza tenuta presso la New York University per il ciclo delle *James Lectures* del 30 marzo 1983, poi in I. CALVINO, *Saggi*, op. cit., p. 1874.

<sup>28</sup> M. BARENGHI, *Postfazione* a I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., p. 315.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 316.

Ma il desiderio rimane produttivo anche se non c'è alcun interesse per «un rapporto affettivo con la realtà»<sup>31</sup>. E per questo tutto l'immaginario delle *Città invisibili* è generato da un impulso verso la felicità e dalla memoria come funzione della felicità sognata, perduta, inventata o rimpianta. Un po' come il mollusco Qfwfq della *Spirale* della prima serie delle *Cosmicomiche* che spiega come l'impulso ad agire sia venuto da una sorta di struggimento iniziale, indefinito, inconsapevole. Tutto questo non ha a che fare con l'irrazionalità, ma manifesta un razionalismo paradossale, eccentrico, fantasioso, favolistico, immaginativo che esplora il mondo ed esprime conoscenza attraverso la dinamica del desiderio e del continuo appagamento senza appagamento, dell'ardimento del conoscere sintetizzato nell'«*Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen*» del Kant interprete dell'Illuminismo e di un senso del limite molto novecentesco associato a questa pretesa inossidabile. Un razionalismo desiderante in cui la narratività convoglia energie primordiali, dando corpo a figure conoscitive che sovrastano il labirinto da sfidare. Non c'è nessuna nostalgia per la totalità, nessuna *Sensucht* romantica, però c'è l'idea che questa totalità vada in qualche modo appresa secondo una razionalità che, nel distacco illuministico e nella presa di distanza dall'emozione, sappia esprimere tramite la narrazione il dinamismo del desiderio, compreso quello della conoscenza. Come scrive Barenghi, «non solo, dunque, una rinuncia pressoché pregiudiziale alla totalità; ma una concezione della limitatezza, della parzialità, come un dato oggettivo e insieme come un metodo di lavoro, una strategia compositiva»<sup>32</sup>. Da qui anche quel rimando al lettore come chi deve compensare la parzialità e permettere il gioco narrativo di «funzionare come sfida a comprendere il mondo o come distorsione dal comprenderlo»<sup>33</sup>.

Un rimando presente anche nella concezione calviniana della mitopoiesi, in *“L'universo come specchio”*. *Saggi sull'opera di Italo Calvino*, curati da Marco Föcking e Caroline Lüderssen, dove il mito aiuta la violazione del tabù a diventare

<sup>31</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, op. cit., p. 14.

<sup>32</sup> M. BARENGHI, *Postfazione* a I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., p. 317.

<sup>33</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, op. cit., p. 180.

canonica, ritualizzata, simbolica, divenendo mito intersoggettivo all'interno di una comunità, in un'interazione tra scrittore e lettore che è la stessa di quella tra sciamano, sacerdote e membri della comunità. Il mito fa emergere e fa crescere il non detto che è presente nell'inconscio sociale e individuale e diventa illuminazione non in antitesi con l'illuminismo: rafforzando il tema del razionalismo eccentrico e paradossale di cui abbiamo parlato in queste pagine.

*Le città invisibili* sono il manifesto compiuto di questa relazione tra mito e illuminismo, tra desiderio e razionalità nella prospettiva del limite. Zenobia è la città che dà forma al desiderio. L'ultima rubrica è dedicata alle città nascoste in opposizione alla marea delle città continue, insistendo sul limite, sul confine. Eudossia è la rappresentazione di questo limite epistemologico della rappresentazione della realtà e, non a caso, Silvano Tagliagambe apriva con una riflessione su questa città il suo saggio-manifesto *L'epistemologia del confine*<sup>34</sup>.

Eudossia ha al centro un tappeto nel quale è possibile contemplare la vera forma della città. A prima vista, il disegno del tappeto non sembra assomigliarle perché ordina in figure simmetriche e linee rette e circolari un alternarsi di trame che prendono vita nella confusione incarnata di Eudossia immersa fra «i tagli di muli, le macchie nerofumo, l'odore di pesce»<sup>35</sup>.

Ma il tappeto ci fornisce uno schema geometrico implicito di ogni dettaglio che riguarda la città. È, dunque, davvero il tappeto più vero della città che rappresenta? Se nell'ordine immobile di quest'ultimo ogni abitante proietta una propria immagine del centro urbano e trova tra gli arabeschi del tappeto il racconto della propria vita, le svolte di un destino, allora il rapporto tra mappa e città è misterioso e l'oracolo interrogato sull'enigma fornisce una risposta bivalente, sibillina. Uno dei due oggetti ha la forma che gli hanno dato gli dei, simile a quella del cielo stellato e delle orbite su cui ruotano i mondi; l'altro è un approssimativo riflesso.

---

<sup>34</sup> S. TAGLIAGAMBE, *L'epistemologia del confine*, Milano, il Saggiatore, 1997, pp. 14-20.

<sup>35</sup> Ivi, p. 15.

Potrebbe essere di fattura divina l'armonico disegno del tappeto, ma la risposta potrebbe essere più controversa e riguardare una conclusione opposta. La vera mappa dell'universo sarebbe la città di Eudossia intesa come «una macchia che dilaga senza forma, con vie tutte a zig zag, case che franano una sull'altra nel polverone, incendi, urla nel buio»<sup>36</sup>.

Forse la mappa non è la rappresentazione che ci facciamo del reale, ma il reale stesso? La mappa non “descrive” il reale così come il tappeto non descrive Eudossia, ma la “spiega”, aiutandoci a non smarrirci nei suoi meandri e a comprendere che ogni modello è funzione di un dominio, ma che il vero modello da cercare è il dominio stesso, il territorio, il reale nel quale dobbiamo navigare direttamente per conoscerlo, ricordando che la mappa è un aiuto parziale per la nostra navigazione nell'insostituibile totalità.

*Andrea Velardi*

**Keywords:** *Calvino's enlightenment rationality; Calvino's imaginary; Lightness; Multiplicity.*

---

<sup>36</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 103-104.

## **Storia dell'editoria**

*Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia



## «La guerra dietro le spalle»: Calvino editore e la letteratura di memoria

In una lunga lettera del 15 luglio 1974 a Giovanni Falaschi<sup>1</sup>, che sta preparando per Einaudi un importante studio sulla letteratura della Resistenza<sup>2</sup> – Calvino, oltre a essere fra gli autori analizzati nel libro, è anche l'*editor* incaricato di seguirne l'*iter* redazionale –, tra le numerose correzioni, integrazioni e indicazioni di metodo, struttura e stile che Calvino dispensa al giovane studioso, troviamo anche una preziosa riflessione sul rapporto tra autobiografia e storia collettiva. Scrive Calvino che le opere dei memorialisti «appartengono a una storia privata che si aggancia alla storia pubblica, collettiva e la esemplifica, la spiega dal di dentro»<sup>3</sup>, e l'esperienza di ciascuno «ha valore nel quadro della propria maturazione di persona umana, e diventa collettiva come esempio d'una tra le tante esperienze individuali di cui è fatto un avvenimento storico»<sup>4</sup>.

A riprova di come spesso il lavoro di Calvino editore comunichi e si leghi a filo doppio a quello di Calvino narratore, nella raccolta delle *Lettere* si può osservare il carteggio editoriale con Falaschi intrecciarsi con quello legato alla raccolta di documentazione per la stesura d'un racconto in prima persona, col quale Calvino, per la prima volta, intendeva offrire la propria personale testimonianza della lotta per la Liberazione<sup>5</sup>. Il «Corriere» ne aveva pubblicato un primo abbozzo rimasto senza seguito, *Ricordo di una battaglia*, nell'aprile 1974: in realtà una battaglia col ricordo, in cui i conati di rievocazione finivano per arrendersi alla constatazione di un'*impasse* («tutto quello che ho scritto fin qui mi serve a capire che [...] non ricordo

---

<sup>1</sup> Per la gentile concessione della consultazione di alcuni carteggi inediti conservati nell'Archivio storico della Casa editrice Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino, l'autore ringrazia il Presidente della Casa editrice, Walter Barberis, e la responsabile dell'Archivio, Luisa Gentile. Nelle note si userà l'abbreviatura AE.CA (Archivio Einaudi, sezione *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*) seguita dal numero del fascicolo e della carta da cui si cita.

<sup>2</sup> Cfr. G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>3</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2023, p. 813.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Cfr. I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, op. cit., pp. 807-808, 810, 830-31.

più quasi niente»<sup>6</sup>), di fatto confermando quanto scritto dieci anni prima in chiusura della *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno*: letteratura e memoria non possono conciliarsi perché la prima «diventa subito un diaframma tra te e l'esperienza, taglia i fili che ti legano ai fatti, brucia il tesoro di memoria», e «l'esperienza, che è la memoria più la ferita che ti ha lasciato, [...] appena ha dato forma a un'opera letteraria insecchisce, si distrugge»<sup>7</sup>. Quanto al primo e unico volume di contenuto esplicitamente memorialistico licenziato da Calvino, *L'entrata in guerra* (1954), l'autore l'avrebbe definito, nel 1968, «un'involuzione mia e del clima letterario italiano di quegli anni»<sup>8</sup>. Per comprendere la portata di questa affermazione, che sembra non limitarsi alla palinodia di un'opera irrisolta, ma investire un giudizio più ampio su un intero «clima letterario», vale la pena continuare a intrecciare l'officina narrativa di Calvino col parallelo lavoro editoriale, ricordandone l'impegno nell'ambito della collana einaudiana dei «Gettoni» diretta da Elio Vittorini, presso cui *L'entrata in guerra* era apparso nel 1954, seguendo di due anni *Il visconte dimezzato*.

Se nel risvolto di copertina redatto da Vittorini per il *Visconte* compariva la celebre definizione di Calvino come scrittore che si esprime su un doppio binario, «sia in un senso di realismo a carica fiabesca sia in un senso di fiaba a carica realistica», e il *Visconte* era «un libro in quest'ultimo senso», il «nuovo passo avanti» compiuto con *L'entrata in guerra* consisteva, per Vittorini, nell'aver «saputo risolvere interamente in realtà i bagliori e il fumo della sua memoria»<sup>9</sup>. Tale dicotomia individuata da Vittorini nella narrativa calviniana, pur nel suo forzoso schematismo, è in qualche modo idealmente sovrapponibile alle due linee progettuali, opposte e complementari, che guidavano la selezione dei «Gettoni». Nel dare spazio ad autori giovani, esordienti o in via di affermazione, attenti a cogliere dalla più urgente attualità gli stimoli che ponessero le basi per una nuova idea di letteratura,

<sup>6</sup> Cfr. I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. 3, Milano, Mondadori, 1994, pp. 50-58.

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. 1, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1202-203.

<sup>8</sup> I. CALVINO, *Lettere*, op. cit., p. 653.

<sup>9</sup> Cfr. *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di V. Camerano, R. Crovi e G. Grasso, Torino, Aragno, 2007, vol. 1, pp. 279-81.

lontana dai risaputi moduli neorealisti quanto dalle concessioni al pubblico dei più commerciali «Coralli», Vittorini guardava infatti, da un lato, agli esiti sperimentali di «una prosa *eccentrica*, culta, letteratissima»<sup>10</sup>; dall'altro, a generi di schietta valenza cronachistico-documentaria quali «la testimonianza, il diario, l'autobiografia genuina»<sup>11</sup>. «Due sono in effetti i motivi per cui un manoscritto può diventare un “gettone”», scriverà per il *Catalogo generale delle edizioni Einaudi* del 1956: «o la sua innocenza, e cioè la sua validità documentaria; oppure la forza, anche artificiosa, o bizzarra, ma comunque creativa, che l'autore dimostri di possedere attraverso le sue pagine»<sup>12</sup>. L'11 giugno 1952, un verbale del Consiglio editoriale Einaudi sanciva l'attenzione della collana verso «opere di carattere diaristico, autobiografico e documentario in modo da arrivare a poco a poco a creare una specie di cronaca dell'epoca a più voci, psicologica e di costume»<sup>13</sup>; e di lì a poco, nel risvolto di *Diario di un soldato semplice* (1952) di Raul Lunardi, Vittorini dichiarava:

In Italia si ha bisogno di autobiografia. Né il saggio storico né la letteratura creativa possono adempiere al compito di registrare i mutamenti cellulari della storia in seno alla vita privata. Resta l'autobiografia esplicita a poterlo svolgere, con le sue capacità descrittive e le sue intenzioni saggistiche. E [...] noi accogliamo l'autobiografia tra la narrativa per incoraggiare i giovani a coltivarla nella sua genuinità, senza travestimenti<sup>14</sup>.

Che su queste basi la collana contribuisse non poco a rilanciare il genere della memorialistica di guerra, ospitando le testimonianze di numerosi scrittori-reduci – da Lunardi a Mario Tobino, Renzo Biasion, Mario Rigoni Stern, Giampiero Carocci – era del resto inevitabile, stante la premessa che Vittorini faceva presentando il primissimo «Gettone», *I compagni sconosciuti* (1951) di Franco Lucentini: «I giovani che scrivono oggi hanno la guerra dietro le spalle, e il mondo comincia, per essi, dalla

<sup>10</sup> G. C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 251.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006, p. 375.

<sup>13</sup> *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2011, pp. 410-11.

<sup>14</sup> *La storia dei Gettoni*, op. cit., vol. 1, p. 420.

lacerazione che è stata la guerra»<sup>15</sup>. Se dunque *Il visconte dimezzato*, che trasfigurava appunto la «lacerazione che è stata la guerra» nella lacerazione fantastica del reduce, viene accolto nella linea «creativa», i ricordi d'adolescenza avanguardista dell'*Entrata in guerra* sono perfetti per infoltire il filone «documentario». Per quest'ultima, tra le carte di Calvino si rinviene la stesura di una scheda editoriale – divenuta, nelle più recenti riedizioni, l'introduzione al volumetto – che esordisce in perfetta sintonia con le indicazioni di Vittorini:

Questo libro tratta insieme d'un trapasso d'adolescenza in gioventù e d'un trapasso di pace in guerra: come già per moltissimi, per il protagonista del libro “entrata nella vita” e “entrata in guerra” coincidono. Qui la guerra è una cosa di cui ancora poco si sa [...] e il protagonista è un ragazzo sotto vari riguardi privilegiato, sottratto al dramma dei problemi urgenti, e che – forse proprio per questo – poco sa ancora di se stesso. Ma i fatti narrati già contengono prefigurata e implicita in sé molta parte del futuro; e già in essi opera, col suo ritmo discontinuo, l'eterna interferenza tra le spinte della storia collettiva e il maturarsi delle singole coscienze,

salvo poi chiudere con un'apologetica presa di distanza dal genere della «letteratura della memoria»:

Il libro può essere considerato anche [...] un'incursione che l'autore ha compiuto nel territorio, a lui fondamentalmente straniero, della “letteratura della memoria”, per misurarsi – da avversario che non teme gli scontri corpo a corpo – col lirismo autobiografico, e cercare anche laggiù le vie di quella narrativa di moralità e d'avventura che gli sta a cuore. Come chiunque compie incursioni, egli s'augura di tornare carico di bottino, non d'arricchire delle sue spoglie l'avversario<sup>16</sup>.

Quando molti anni dopo parlerà di «involuzione mia e del clima letterario italiano di quegli anni», è forse implicito un giudizio limitante anche rispetto a linee editoriali come quella dei «Gettoni», con cui Calvino, che della collana era uno dei

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 14.

<sup>16</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. 1, pp. 1316-17.

più attivi consulenti nonché il principale interlocutore e referente presso la redazione torinese, si trovò spesso in aperto e combattivo dissenso.

Ha ben ricostruito la questione Luisa Mangoni<sup>17</sup>, rivelando un Calvino attivo promotore di una linea dichiaratamente alternativa a quella memorialistico-testimoniale, volta a maneggiare la documentazione degli anni bellici e resistenziali con gli strumenti della ricerca storica: «Il nostro interesse»<sup>18</sup>, scriveva in una lettera del dicembre 1953, «gravita in questo periodo più sulla ricerca e documentazione storica che sulle testimonianze di carattere – non diciamo letterario, che qui la parola avrebbe un senso limitativo – morale e sentimentale»<sup>19</sup>. Si devono a Calvino, su questa linea, l’iniziativa e la cura redazionale di volumi quali *Storia della Resistenza italiana* (1953) di Roberto Battaglia e il dittico a cura di Malvezzi e Pirelli *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* (1952) e *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* (1954), nonché il progetto, avviato nell’ottobre 1952 e mai condotto a termine, di un’ampia antologia di «racconti partigiani [...] usciti dal ’45 a oggi, sui vari giornali del partito e dell’ANPI», volta a offrire «un quadro documentario, immediato di tutti gli aspetti della Resistenza», escludendo però «i racconti “di scrittori” o comunque scritti con intenzioni o compiacimenti letterari»<sup>20</sup>.

Era, insomma, «la storia contro la memoria, se la memoria assumeva le tonalità prescelte da Vittorini nei Gettoni»<sup>21</sup> e rivendicate nei programmatici “risvolti”: come quello, esemplare, del *Sergente nella neve* di Rigoni Stern, «l’unica testimonianza del genere da cui si riceva un’impressione più di carattere estetico che sentimentale o polemico, o insomma pratico»<sup>22</sup>, dal momento che l’autore «non testimonia per rendersi utile a una causa o a un’altra, ma per il semplice gusto che prova [...] a testimoniare»<sup>23</sup>. Non va omissso qui di ricordare che gran parte delle caratteristiche

<sup>17</sup> Cfr. L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 648-701.

<sup>18</sup> Ivi, p. 688.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> I. CALVINO, *Lettere*, op. cit., pp. 226-27.

<sup>21</sup> L. MANGONI, *Pensare i libri*, op. cit., p. 688.

<sup>22</sup> *La storia dei Gettoni*, op. cit., vol. 2, pp. 567-68.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

che Vittorini loda in libri come il *Sergente* – estraneità dell'autore alla cerchia e ai modi tipici dell'intellettuale di professione, e conseguente «innocenza» della testimonianza in quanto non indirizzata a fini pratici, ideologici o strumentali, ma alla sola «impressione estetica» – sono spesso il risultato di un accurato editing compiuto da Vittorini stesso sui manoscritti originari<sup>24</sup>. Se si aggiunge che fino almeno al 1956 Calvino è ancora un intellettuale organico al Pci, mentre Vittorini ha ormai maturato il suo distacco dal Partito e dalla politica dopo lo scontro con Togliatti, si può ben capire come la battaglia editoriale si giocasse in gran parte sulla «discriminante ideologica e politica», e sulla conseguente «valutazione diversa e talora opposta [...] della letteratura impegnata»<sup>25</sup>. Ecco allora, nel grande manifesto dell'*engagement* calviniano di quegli anni, *Il midollo del leone* (1955), la dura stoccata a Vittorini e ai suoi «Gettoni», emblema di una preoccupante deriva della narrativa contemporanea che avrebbe sacrificato la propria dimensione intellettuale sull'altare della nuda cronaca:

In questo clima, Vittorini bandisce dai suoi «risvolti» la crociata per il trionfo del vitalismo vergine e irriflesso, della spontaneità non contaminata da schermi culturali, della testimonianza ancor calda di vita: poetica che ha una sua storia ben definita nella letteratura dell'ultimo mezzo secolo, e che pare proprio fatta apposta per esprimere l'annichilimento del poeta, dell'uomo, di fronte al sovrastare delle cose. Ma questa resa alla vitalità e all'incultura non è solo un postulato critico di Vittorini: è qualcosa che è nell'aria, un attuale male del secolo che dilaga nelle carte dei giovani<sup>26</sup>.

Tale posizione è il risultato di un dibattito lungamente condotto con Vittorini e con gli autori dei «Gettoni», che emerge dai carteggi legati all'allestimento della collana fin dai primi anni: da quando, nel maggio 1951, Calvino confessava la propria diffidenza per le forme del diario, in cui «la cosa più difficile è sceverare in mezzo ai milioni di fatti e notizie della propria vita quei pochi che siano necessari e legati in modo da “far racconto”», e del cattivo *Bildungsroman* dove il protagonista «se ne sta

---

<sup>24</sup> Cfr. G. C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, op. cit., pp. 256-59.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 224-25.

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. 1, p. 16.

li come con un imbuto in testa, aspettando che gli altri e la vita gli versino dentro esperienza e saggezza» – «un uomo è modificato», spiegava, se «insieme modifica l’ambiente, impara e insegna al momento stesso, se no non è uomo»<sup>27</sup> –; fino a quando, nel gennaio 1955, esprimeva a Vittorini il suo «giudizio assolutamente negativo sulla letteratura di questi giovani: questo assoluto cronachismo, questo partito preso di non esprimere idee [...], questo abbandono a un ritmo vitale, animale, questo modo di vivere sociologicamente la società»<sup>28</sup>.

Non è un caso che i chiari termini con cui la «poetica di collana» dei «Gettoni» viene dichiarata nel *Catalogo Einaudi* scaturiscano proprio da una polemica con Calvino: quella attorno al libro *I coetanei* di Elsa de’ Giorgi. Era stato Calvino a proporre per la collana, nel novembre 1954, l’opera prima dell’attrice marchigiana alla quale, per i successivi quattro anni, l’avrebbe legato una tormentata relazione sentimentale<sup>29</sup>: un memoriale ispirato, come gli spiega l’autrice, «alla osservazione e alla meditazione di dieci anni di vita italiani visti dall’insolito osservatorio di una donna attrice [...] la quale si è posta il problema morale e sociale degli intellettuali della sua generazione»<sup>30</sup>, e che racchiude «il pensiero, il turbamento, di quasi tutti gli artisti nostri coetanei i quali – nati col Fascismo – hanno lottato per espellerlo, raccogliendo poi la delusione della constatazione di una società deformata, costituzionalmente avversa a porsi e a risolvere problemi spirituali»<sup>31</sup>. Il *memoir*, dalla specola dello *star system* romano e dell’esclusivo salotto fiorentino dell’autrice e del marito, il collezionista d’arte Sandrino Contini Bonacossi, offre un ritratto amaro del decennio 1940-50 vissuto da protagonisti d’eccezione: dalla Diva Anna Magnani allo stesso Sandrino, di cui si ripercorrono le avventure di comandante partigiano sulle colline toscane; dall’amico Carlo Levi, cui il libro è affettuosamente

<sup>27</sup> *La storia dei Gettoni*, op. cit., vol. 2, p. 497.

<sup>28</sup> L. MANGONI, *Pensare i libri*, op. cit., p. 673.

<sup>29</sup> Cfr. E. DE’ GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno* [1992], Milano, Feltrinelli, 2017. Su *I coetanei* cfr. gli apparati di R. Deidier e T. Tovaglieri a E. DE’ GIORGI, *I coetanei*, Milano, Feltrinelli, 2019; e M. SIMEONE, *Elsa de’ Giorgi: la Resistenza come pensiero e come azione*, in *Raccontare la Resistenza. Studi interdisciplinari*, a cura di A. Frabetti e L. Toppan, Firenze, Cesati, 2023, pp. 149-64.

<sup>30</sup> Lettera inedita, cit. in L. MANGONI, *Pensare i libri*, op. cit., p. 662.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

dedicato, a Cesare Pavese, sul cui suicidio si conclude il racconto. Dei *Coetanei*, che mutua forse il titolo da una suggestione di Vittorini<sup>32</sup>, Calvino sembra apprezzare soprattutto la dimensione di privilegiato distacco che consente all'autrice, dal suo punto d'osservazione speciale – un po' quel «pathos della distanza» caro alla critica calviniana – di «affronta[re] la materia della propria disillusione attraverso la lente dell'ironia, che è forse la sublimazione di un distacco elaborato dolorosamente»: così secondo Roberto Deidier, che osserva che molte pagine narrative di Calvino stesso «nascono dalla medesima semenza»<sup>33</sup>.

La bocciatura di Vittorini è, comunque, esemplare. *I coetanei*, scrive a Calvino, è un libro «non bello», che soffre un linguaggio «convenzionale» e un fastidioso «intellettualismo da salotto» che, lungi dall'essere «effettivamente giustificato, e cioè elevato, sottile o razionalmente persuasivo», risulta invece «una sterile inclinazione di tipo mondano, riflesso dell'abitudine che si ha nei salotti a tradurre in concetti più o meno brillanti o paradossali anche i ricordi personali, col risultato di uccidere ogni innocenza di fantasia o di cronaca»: così, il libro «resta sommerso dalla presunzione di sentenziare e di spiegare, di giudicare, di teorizzare fino a sembrare imbalsamato». E sulla collana chiarisce:

Ora i «Gettoni» sono combinati in modo da accettare: 1) o libri che si impongono per la loro forza o poetica o intellettuale; 2) o libri che riescono, mancando di forza, ad essere almeno «innocenti» e cioè ad avere un'inerte validità documentaria. [...] Questo libro da dilettante non innocente è fuori da entrambe le strade che percorriamo<sup>34</sup>.

Calvino resta tuttavia convinto del valore del libro, che per lui va letto «come si leggono le memorie o gli epistolari delle dame del Settecento», in cui la mondanità,

---

<sup>32</sup> Sulla «Fiera letteraria», agosto 1952: «Ogni generazione letteraria ha bisogno di una critica che esca dalla sua stessa covata, e che le sia contemporanea, che le sia congeniale. Solo l'incitamento e il dileggio continuo dei nostri coetanei può farci aprire gli occhi sulle nostre reali possibilità e sui nostri difetti, sui nostri limiti» (E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, a cura di F. Vittucci, Milano, Bompiani, 2016, p. 375).

<sup>33</sup> R. DEIDIER, *Prefazione* a E. DE' GIORGI, *I coetanei*, op. cit., pp. 8-9.

<sup>34</sup> E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, op. cit., pp. 268-69.

il salotto, è un dato di partenza che non si può non accettare, ed è attraverso esso che ci vien presentata la cronaca della cultura e della politica e delle «passioni del secolo»<sup>35</sup>. A giugno, la decisione viene rimessa al Consiglio editoriale, che esprime un giudizio tiepido<sup>36</sup> ma favorevole alla pubblicazione.

Il libro esce, nel luglio 1955, con copertina di Carlo Levi e prefazione di Gaetano Salvemini, in una vecchia collana riesumata per l'occasione: quella delle «Testimonianze», che tra il 1945 e il 1946 avevano ospitato opere di carattere memorialistico sul fascismo, sulla guerra e sulla lotta partigiana. Calvino scrive la scheda per il «Notiziario Einaudi», in termini assai consonanti con quelli usati per *L'entrata in guerra*: se quest'ultima coincideva con l'«entrata nella vita» di «un ragazzo sotto vari riguardi privilegiato, sottratto al dramma dei problemi urgenti, e che – forse proprio per questo – poco sa ancora di se stesso», *I coetanei*, che prende l'avvio dallo stesso fatidico giugno 1940, «è la storia di come una donna, a cui un'esistenza tanto privilegiata pareva consentire ogni distrazione dalla realtà, prende coscienza del tragico mondo che la circonda e impara a vedere e a capire»<sup>37</sup>. L'accoglienza del libro premia la fiducia di Calvino: vincerà, nel 1960, uno speciale Premio Viareggio dedicato alla memoria dell'otto settembre.

Meno fortunato, ma altrettanto paradigmatico, è il caso editoriale dei *Lunghi fucili*. Il manoscritto delle memorie della guerra in Russia di Cristoforo Moscioni Negri viene trasmesso a Einaudi da Rigoni Stern, e non a caso, perché l'autore è quel «tenente Moscioni» già memorabilmente ritratto fra i comprimari del *Sergente nella neve*. Il 29 settembre 1955 Calvino scrive all'autore, elogiando la presenza di «quelle doti di asciuttezza memorialistica che hanno fatto la fortuna di Rigoni», ma con in più «un chiaro senso polemico verso le cose che vede», e consigliando – evidentemente già in funzione di un'accoglienza nei «Gettoni» – di «intervenire il meno possibile

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Lettere*, op. cit., p. 277.

<sup>36</sup> «Senza essere un libro di grande valore, né letterario né memorialistico, *I coetanei* ha vivaci episodi che si leggono con interesse ed ha il merito di voler rivendicare [...] le speranze deluse della Resistenza» (*I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2013, p. 216).

<sup>37</sup> I. CALVINO, *Il libro dei risvolti. Note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di L. Baranelli e C. Ferrero, Milano, Mondadori, 2023, p. 124.

con commenti e riflessioni [...] e lasciar parlare il più possibile i fatti»<sup>38</sup>; e a Rigoni, col quale condivide invece una lucida previsione: «non avrà il successo del tuo libro, perché la figura dell'ufficiale che racconta è meno nuova di quella del *sergentmagiù*»<sup>39</sup>.

La struttura del racconto ricalca in effetti dei moduli canonici della memorialistica di guerra, quelli legati alla presa di coscienza morale e politica del giovane intellettuale attraverso il contatto vivo con la classe popolare rappresentata dai soldati; ma la novità del libro di Moscioni – che anticipa per molti versi lo schema narrativo di quello che sarà uno dei memoriali più noti e celebrati del catalogo einaudiano, *La guerra dei poveri* (1962) di Nuto Revelli – sta nell'interpretazione del massacro sul fronte orientale, narrato impietosamente e senza sconti per i responsabili istituzionali e militari, ma anche per le proprie rimordenti responsabilità, come movente di un percorso esistenziale che conduce direttamente all'adesione alla causa partigiana<sup>40</sup>. Il libro, nelle intenzioni dell'autore, dovrà essere la prima parte di un dittico, da completarsi con un volume di memorie della lotta partigiana, combattuta da Moscioni con le Brigate Garibaldi sul versante adriatico della Linea Gotica; sempre ammesso che l'editore, preoccupato da «un argomento che certamente non piacerà alle superiori gerarchie», non voglia «trovare motivi di impedimento per ragioni politiche»<sup>41</sup>. Calvino lo rassicura: «Non abbia paura per le polemiche. Mi pare tutto così giusto», salvo dargli indicazioni per attenuare, «per motivi oltretutto “di stile”», un paio di passaggi particolarmente duri<sup>42</sup>.

Entusiasta del suo spessore etico e umano – «C'è dentro un uomo», commenterà, scrivendo sia all'autore sia a Vittorini<sup>43</sup> –, Calvino vuole il libro nei «Gettoni», anche se «ha una carica polemica più esplicita, che il sergente non aveva»,

<sup>38</sup> AE.CA 2168, c. 1.

<sup>39</sup> *La storia dei Gettoni*, op. cit., vol. 2, p. 579.

<sup>40</sup> Per una rilettura recente dei *Lunghi fucili* nel quadro della letteratura sulla Seconda guerra mondiale cfr. G. BARTOLINI, *La letteratura della Guerra dell'Asse. Memoria italiana, autoassoluzione, responsabilità (1945-1974)*, Roma, Carocci, 2023, pp. 208-11. Sul libro cfr. anche gli apparati di U. Berti Arnoaldi a C. MOSCIONI NEGRI, *I lunghi fucili. Ricordi della guerra di Russia*, Bologna, Il Mulino, 2005.

<sup>41</sup> AE.CA 2168, c. 2.

<sup>42</sup> Cfr. AE.CA 2168, c. 10.

<sup>43</sup> Cfr. AE.CA 2168, c. 10 e AE.CA 3099, c. 917.

aveva anticipato a Vittorini, «e ogni tanto bisognerà un po' tagliarlo»<sup>44</sup>. Vittorini, partito prevenuto («spero che non faccia dell'intellettualismo, perché non potrebbe, un tipo così, non farlo del genere che sfonda le porte aperte»<sup>45</sup>), conferma poi il suo rifiuto: «Manca proprio di quel tanto di inaspettato che ha giustificato Rigoni Stern»<sup>46</sup>; e alle pressioni di Calvino, che vuole un «Gettone» a tutti i costi visto che «Giulio [Einaudi] vuole riestinguere le “Testimonianze”»<sup>47</sup>, rimane inflessibile: il libro «risulterebbe proprio un doppione», e per giunta non ha nulla della felice riuscita estetica e poetica del *Sergente*<sup>48</sup>. A questo punto Calvino mette in campo l'opportunità di sfruttare il successo del *Sergente* come traino promozionale («Ci potremmo mettere una fascetta: “Il tenente del sergente”»<sup>49</sup>), e la palla passa al Consiglio editoriale: a fine febbraio 1956, Calvino potrà annunciare a Vittorini che «l'idea (proposta da Bollati) di pubblicare *I lunghi fucili* nei “Saggi” e tentare un successo d'altro tipo [...] ha preso piede e creato le sue “ragioni”»<sup>50</sup>, e a Moscioni che «*I lunghi fucili* usciranno nei “Saggi” a fine giugno» con un «lancio strepitoso»<sup>51</sup>. Ma Moscioni è scontento, tanto della collocazione nei «Saggi», che «dà l'impressione di una relazione tecnica ma non di un libro di lettura», facendo assumere al volumetto «un aspetto intellettuale che non credo sia nello spirito del racconto e non credo possa piacere a quel genere di lettori cui avevo pensato di rivolgermi»<sup>52</sup>, quanto della scelta di basare l'intera promozione del libro su una presunta, diretta derivazione – uno *spin-off ante litteram* – da una costola del *Sergente nella neve*. A tale scopo, Calvino chiede e ottiene che la scheda per il «Notiziario Einaudi» venga redatta da Rigoni Stern, col titolo *Il tenente del «sergente nella neve» ha scritto il suo libro* e la promessa di ritrovarvi «gli stessi uomini che i lettori del *Sergente nella neve* già

---

<sup>44</sup> Ivi, c. 881.

<sup>45</sup> Ivi, cc. 883-84.

<sup>46</sup> E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, op. cit., p. 330.

<sup>47</sup> AE.CA 3099, c. 927.

<sup>48</sup> Cfr. E. VITTORINI, *Dai «Gettoni» al «Menabò»*. *Lettere 1956-1965*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Milano, Scalpendi, 2021, pp. 24-25.

<sup>49</sup> AE.CA 3099, c. 939.

<sup>50</sup> I. CALVINO, *I libri degli altri*. *Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Milano, Mondadori, 2022, p. 166.

<sup>51</sup> AE.CA 2168, c. 33.

<sup>52</sup> Ivi, c. 35.

conoscono: Pintossi, Moreschi, Antonelli, il Capitano, Cenci e tutti gli altri»<sup>53</sup>, e scrive di proprio pugno il risvolto di copertina, che mette in evidenza il legame col *Sergente* («Incoraggiato dall'esempio di Rigoni Stern, [...] l'ex tenente di quell'ex sergente [...] ha scritto anch'egli le memorie del caposaldo»), ma anche lo scarto con quest'ultimo, nel tema dominante della «disillusione giovanile che diventa serena, ferma polemica morale e lezione umana»<sup>54</sup>.

Le vendite sono però modeste e l'accoglienza tiepida, tanto che in un'ultima, scomposta lettera a Calvino, nel dicembre 1957, un irato Moscioni lamenta l'incomprensione del proprio libro e la sconsiderata propensione per scelte editoriali che lo avrebbero «massacrato»<sup>55</sup>. Quanto al libro di memorie partigiane, Moscioni lo consegnerà solo nel 1974, per vederselo rispedito al mittente da Guido Davico Bonino: il «messaggio di disillusione» che vi traspare, per cui dopo la Liberazione «la vita civile ricomincia con i soliti compromessi e la povera gente è la sola che ha pagato e paga sempre per tutti [...] non arricchisce di una prospettiva nuova la rilettura della Resistenza», tanto più che «forse è oggi impossibile scrivere un racconto partigiano con “idee” nuove»<sup>56</sup>.

Calvino ne sa qualcosa, visto che anche il suo tentativo memorialistico coevo resta sostanzialmente fallito. Gli appunti manoscritti per *Ricordo di una battaglia*<sup>57</sup>, uniti a quelli consegnati alle coeve lettere a Falaschi – recentemente raccolte e annotate in un prezioso volumetto<sup>58</sup> – rappresentano, letti assieme, il contributo più interessante e completo del Calvino maturo all'annoso problema della raccontabilità dell'esperienza bellica. Con una preziosa postilla. Nel 1978, Calvino torna a ricordare *I lunghi fucili*, un «bel libro ingiustamente trascurato», firmando una breve ma densa prefazione a un'edizione Rizzoli dell'*Anabasi* di Senofonte. La mente corre ancora ai

<sup>53</sup> Ora in C. MOSCIONI NEGRI, *I lunghi fucili*, op. cit., pp. 131-34.

<sup>54</sup> I. CALVINO, *Il libro dei risvolti*, op. cit., pp. 132-33.

<sup>55</sup> Cfr. AE.CA 2168, cc. 63-65.

<sup>56</sup> Ivi, c. 160. Il libro uscirà nel 1980, col titolo *Linea Gotica*, da un piccolo editore cuneese, L'Arciere (cfr. oggi C. MOSCIONI NEGRI, *Linea Gotica*, Bologna, Il Mulino, 2006).

<sup>57</sup> Cfr. I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. 3, pp. 1205-209.

<sup>58</sup> Cfr. G. FALASCHI, *Una lunga fedeltà a Italo Calvino. Con lettere edite e inedite*, Perugia, Aguaplano, 2019.

risvolti di Vittorini – la «piccola anabasi dialettale» felicemente riconosciuta in Rigoni Stern<sup>59</sup> – e, di lì, alle memorie dei combattenti della Seconda guerra mondiale, che «nascono dal contrasto d’una Italia umile e sensata con le follie e il massacro della guerra totale»: «per loro come per Senofonte», spiega, «le virtù guerriere, nel crollo generale delle più pompose ambizioni, ritornano virtù pratiche e solidali su cui si misura la capacità di ciascuno d’esser utile non solo a sé ma anche agli altri». Che Calvino, raccontando l’epopea dei mercenari greci in Asia Minore, abbia in mente immagini ben più vicine e mai realmente sbiadite nella memoria personale e collettiva è lampante nella chiusa:

L’esercito degli Elleni che serpeggia tra le gole delle montagne e i guadi, tra continue imboscate e saccheggi, non distinguendo più fin dove è vittima e fin dove è oppressore, circondato anche nella freddezza dei massacri dalla suprema ostilità dell’indifferenza e del caso, ispira un’angoscia simbolica che forse possiamo intendere soltanto noi<sup>60</sup>.

*Edoardo Barghini*

**Parole-chiave:** *editoria, guerra, memorialistica, Resistenza.*

**Keywords:** *memoir, publishing, Resistance, war.*

---

<sup>59</sup> Cfr. *La storia dei Gettoni*, op. cit., vol. 2, p. 568.

<sup>60</sup> I. CALVINO, *Saggi*, op. cit., vol. 1, pp. 936-41.

***Ridare lustro al romanzesco:  
Italo Calvino e la scelta del racconto lungo in «Centopagine»***

***«Centopagine»: il riflesso dell'idea di letteratura di Calvino***

In un contesto caratterizzato dalla trasformazione del pubblico, dalle alterazioni del mercato della narrativa e dal prevalere del formato tascabile e delle dispense, si inserisce la collana «Centopagine» di Einaudi.

Il sistema editoriale degli anni Settanta è contraddistinto soprattutto dallo squilibrio creatosi per l'elevata produzione di testi letterari e saggistici che innalzano il quantitativo dell'offerta, rendendolo difficilmente assimilabile a quello della domanda. La conseguenza immediata è una saturazione di mercato che porta gli editori a diversificare il proprio catalogo e a ricercare nuovi percorsi commerciali interessanti: alcuni inaugurano nuove collane, altri ristrutturano quelle già esistenti e diversi rivolgono maggiore attenzione al fronte promozionale e pubblicitario così da adeguarsi ai nuovi sistemi dell'informazione<sup>1</sup>. Lo studio delle collane, pertanto, si rivela fecondo per comprendere come esse siano «espressioni di politiche, pratiche, orientamenti delle rispettive case editrici»<sup>2</sup>.

Il caso di Einaudi è ancora più interessante perché, oltre a numerose iniziative editoriali come «Einaudi Letteratura», «Gli struzzi» e «I nuovi coralli», durante gli anni Settanta si registra l'apertura della collana «Centopagine» diretta da Italo Calvino. Essa permette un duplice approfondimento: trattandosi di una collana d'autore, alla conoscenza della casa editrice torinese si unisce quella della figura di Calvino poiché la sua idea di letteratura e di impegno, la sua attività da saggista, da

---

<sup>1</sup> A. CADIOLI, G. VIGINI, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2012, pp. 96-115.

<sup>2</sup> G. C. FERRETTI, «Centopagine», in G. C. FERRETTI, G. IANNUZZI, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, Minimum fax, 2014, p. 5.

editore e da lettore abbracciano l'intero lavoro di cura della collana e di selezione dei volumi<sup>3</sup>.

Diretta dal 1971 al 1985, «Centopagine» è il progetto editoriale in cui Calvino ha più autonomia decisionale e meglio può applicare la sua idea di letteratura. Entrato a far parte della casa editrice torinese alla fine degli anni Quaranta, egli riconosce nella propria attività da editore una funzione strumentale per attuare un progetto che vede nel «recupero di un rapporto armonico e una reale integrazione fra l'uomo e la storia»<sup>4</sup> uno degli obiettivi dell'intellettuale moderno. Rispetto ai progetti che hanno caratterizzato il panorama einaudiano tra gli anni Sessanta e Settanta, «Centopagine» si pone con un carattere diverso, *in primis* per la sua impronta volta al recupero dei grandi titoli e dichiarata nel sottotitolo «Collezione di grandi narratori diretta da Italo Calvino», che sembra non venir meno neanche nei libri pubblicati dopo *Un matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi, a partire dal quale si rimuove l'aggettivo «grande», così da «rendere la collana più disponibile»<sup>5</sup>. Tale questione può essere ricondotta, scrive Alberto Cadioli, «al contesto editoriale» o meglio ancora «alla complessa personalità di Calvino»<sup>6</sup>. Sembra essere, dunque, il legame tra la poetica dello scrittore e il lavoro per la collana uno degli snodi cruciali per comprendere quest'ultima, le idee che vi sono dietro e l'impianto che la caratterizza.

Destreggiandosi fra il lavoro di editore e quello di scrittore, Calvino porta i due rami, diversi ma attigui, a congiungersi nel progetto. Per lo scrittore, così come prima di lui per Cesare Pavese ed Elio Vittorini, l'editoria rappresenta lo strumento per diffondere l'idea maturata sulla letteratura che per Calvino – come scrive Michele Martino – «negli anni Settanta confluisce, arricchita da nuove esperienze, nell'ideazione della collana Centopagine»<sup>7</sup>. È la collana lo spazio nel quale può

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 243.

<sup>4</sup> A. FRANCESCUTTI, *Italo Calvino. L'avventura di un editore*, in «Studi Novecenteschi», giugno 1996, vol. 23, n. 51, p. 75.

<sup>5</sup> A. CADIOLI, *Le «materie prime» dell'esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di «Centopagine»*, in *Calvino & l'editoria*, a cura di L. Clerici e B. Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, p. 146.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 146-47.

<sup>7</sup> M. MARTINO, *Calvino editor e ufficio stampa. Dal Notiziario Einaudi ai Centopagine*, in «Oblique», 2012, p. 5.

diffondere un'idea di letteratura più completa, che va dalla selezione dei volumi alla stesura di note e quarte di copertina che rispecchiano la sua poetica. Calvino, infatti, nella selezione dei testi applica lo stesso principio che muoveva la sua attività da scrittore: fondamentale era partire dal linguaggio, dall'idea generale dell'intera opera e soprattutto dalla chiara visione della collana nella quale si sarebbe inserita<sup>8</sup>. In veste di editore annota ai margini le correzioni e affida allo scrittore la libertà di riscrivere o meno una parte del testo per cercare di comprendere le ragioni di una determinata scelta<sup>9</sup>. Per ciò che concerne la struttura della collana e la selezione della tipologia di libro selezionato, si rivela feconda la lettura della presentazione contenuta nei primi quattro volumi<sup>10</sup>, dalla quale si evincono chiaramente i caratteri della collana. In primo luogo, viene così argomentata la scelta del genere:

Centopagine è una nuova collezione Einaudi di grandi narratori d'ogni tempo e d'ogni paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient'affatto minore: il "romanzo breve" o il "racconto lungo". Il nome della collezione – e dunque l'ampiezza dei testi – non va preso alla lettera. Il criterio di scelta si baserà sull'intensità di una lettura sostanziosa che possa trovare il proprio spazio anche nelle giornate meno distese della nostra vita quotidiana. [...] L'impostazione della collana non vuole essere affatto preziosa, di *trouvailles* curiose o di indicazioni di gusto, ma al contrario vuole rispondere a un fondamentale bisogno di "materie prime"<sup>11</sup>.

Nella selezione dei testi, Calvino predilige il genere «non meno illustre» del romanzo breve o racconto lungo, perché sostiene che l'intensità conti più del numero di pagine, in modo da poter occupare lo spazio delle «giornate meno distese della nostra vita quotidiana». In secondo luogo, si approfondisce il criterio selettivo di autori e opere:

---

<sup>8</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>9</sup> A. FRANCESCUTTI, *Italo Calvino. L'avventura di un editore*, art. cit., p. 78.

<sup>10</sup> Ora presente in I. CALVINO, *Una nuova collana: i «Centopagine» Einaudi*, in ID., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1718-20.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 1718-19.

Già il catalogo Einaudi è molto ricco di ottime traduzioni di testi famosi da tempo introvabili sui banconi delle librerie che in «Centopagine» riavranno una loro sede naturale; basti pensare ai grandi narratori russi. Ma molte saranno le traduzioni nuove, in alcuni casi d'opere mai pubblicate in Italia, e le proposte di titoli dimenticati o rari sui quali l'attualità dei nostri interessi getta una luce nuova<sup>12</sup>.

Dai russi ai francesi, dai tedeschi agli americani con una buona presenza anche di opere italiane, il catalogo di «Centopagine» sembra restituire un quadro variegato di opere e autori dimenticati o conosciuti che vanno dal Cinque-Seicento fino al Novecento.

Brevità ed eterogeneità<sup>13</sup> sembrano essere le parole chiave per definire il progetto editoriale di Calvino. Il termine “brevità” fa capo all'ampiezza dei testi scelti e al genere prediletto, quello del romanzo breve o racconto lungo, forme narrative con le quali è più facile mantenere salda l'attenzione del lettore e non perdere l'intensità ricercata. Il termine “eterogeneità”, invece, risponde a quel principio di varietà che rispecchia anche il gusto del direttore. Sono presenti cinquantaquattro titoli stranieri e venti italiani, di diversi periodi e di diversi continenti, che mostrano un ventaglio di scelte ricco, ma comunque coerente. Per ciò che concerne i titoli italiani, inoltre, la diversità è ancora più evidente, poiché, nonostante l'arco temporale in questo caso sia di solo un secolo (a differenza dei più di due secoli della narrativa straniera), i titoli selezionati mostrano una predilezione per le opere minori o per opere di autori «imbalsamati in un consunto *cliché*»<sup>14</sup> e in cui la linea narrativa spazia tra diverse correnti letterarie, Naturalismo e Scapigliatura per prime.

### ***Le considerazioni di Calvino sul romanzo nei suoi interventi critici***

L'introduzione dei caratteri generali della collana e l'associazione tra il lavoro di Calvino in quanto editore e la sua poetica sono utili per avviare la questione delle

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 1718.

<sup>13</sup> Queste sono le parole che usa anche I. RUBINO in «Centopagine». *Un riconoscimento di forme nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di I. Crotti et al., vol. II, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 388.

<sup>14</sup> Ivi, p. 385.

motivazioni della scelta del racconto lungo o romanzo breve per la collana «Centopagine». Riflettere da un lato sulla considerazione che aveva del romanzo e dall'altro sulla sua volontà di fornire ai lettori le «materie prime»<sup>15</sup> permette di comprendere le ragioni che hanno portato Calvino a scegliere questo tipo di forma narrativa.

Per approfondire la prima questione un utile punto di partenza sono i *Saggi*, dai quali affiora la sua idea di letteratura e, soprattutto, di romanzo. Attraverso questi è possibile ricostruire diacronicamente il pensiero che ha influito sull'impianto della collana einaudiana, poiché sono riportate le sue considerazioni critiche sul romanzo, sulla sua tradizione e sulle sue condizioni nel panorama letterario della seconda metà del Novecento. Le ragioni della precarietà di tale forma narrativa si ritrovano, *in nuce*, nell'esigua produzione romanzesca nei confini italiani.

Per quanto ribadisca la grandezza di Manzoni, Calvino ritiene che nei «*Promessi sposi* restò una sorta d'impaccio che derivava dal temperamento poco romanzesco del suo capostipite»<sup>16</sup>, da ricondurre anche allo scarso gusto dello scrittore per l'avventura, la dimensione centrale del romanzesco. Gli autori italiani sono, pertanto, costretti a ricercare una tradizione del romanzo nella narrativa straniera e a dimostrarlo è l'esempio di Giovanni Verga che, «sull'onda dei francesi», riscopre «il paese», «i rapporti dell'uomo [...] con la natura e con la storia» e coglie «nel remoto del nodo tra la lingua e il dialetto il linguaggio ideale del romanzo»<sup>17</sup>. D'altro canto, nei veristi regionali domina l'antiromanzo e, dopo una breve rinascita nel dopoguerra, le sorti del componimento narrativo ritornano a essere incerte perché ancora «più gravi catastrofi» si sviluppano con la diffusione dei modelli d'avanguardia, con le istanze sperimentali prima, e l'influsso sempre maggiore del capitalismo tale da rendere la letteratura dipendente dalle esigenze di mercato. Alla luce di questo, il romanzo italiano, strettamente legato alla narrativa mondiale, a sua volta in crisi, e all'esigua tradizione romanzesca dei confini nazionali, può rinascere?

---

<sup>15</sup> I. CALVINO, *Una nuova collana: i «Centopagine» Einaudi*, art. cit., p. 1719.

<sup>16</sup> I. CALVINO, *Altri discorsi su letteratura e società. Sul romanzo*, in ID., *Saggi*, op. cit., p. 1507.

<sup>17</sup> Ivi, p. 1509.

Questa è la domanda che si pone Calvino e la risposta sembra essere affermativa, perché in Italia «c'è molta carne al fuoco» ed è possibile che qualcosa «ne verrà fuori»<sup>18</sup>, anche se egli non trova una soluzione alla mancanza dell'elemento avventuroso.

L'opinione di Calvino sul romanzo in Italia pare evolversi lungo gli anni e *Le sorti del romanzo* lasciano una testimonianza scritta. Se in passato si era sostenuto, e Calvino stesso aveva concordato, che il romanzo non era in crisi e «non poteva morire»<sup>19</sup>, allora la crisi appare chiara fino a fargli dichiarare che non gli «riusciva di farne stare in piedi uno»<sup>20</sup>. Calvino sostiene che «per convincerci di una intramontabile signoria del romanzo abbiamo bisogno di leggere Lukàcs»<sup>21</sup> con la sua scansione per generi, ritrovabile solo fino alla produzione letteraria ottocentesca, oltre la quale l'ideale estetico lukàcsiano si perde e non si ritrovano più il «nervosismo» e «la fretta del nostro vivere»<sup>22</sup> rintracciabili, invece, nel romanzo breve.

Torna nuovamente al centro la questione della crisi del romanzo con l'inchiesta condotta da «Nuovi Argomenti» nel 1959. La rivista fondata da Alberto Carocci e Alberto Moravia si avvale della formula inchiesta per costruire un dialogo intorno a tematiche letterarie e sociali che indagano «la posizione degli intellettuali nell'epoca dell'industria culturale»<sup>23</sup> e promuovono la riflessione sul rapporto tra aspetti di natura politico-culturale e il loro riflesso nella letteratura. Una di queste inchieste è proprio *9 domande sul romanzo*, alla quale Calvino partecipa assieme a Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Carlo Cassola *etc.*

Partendo dalle varie accezioni di romanzo, da quella di tipo ottocentesco al romanzo d'ossatura ideologica fino al romanzo come prodotto commerciale e al romanzo come forma di narrazione avvincente, Calvino arriva a sostenere che, in

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 1511.

<sup>19</sup> Ivi, p. 1512.

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> Ivi, pp. 1512-13.

<sup>23</sup> E. GRAZIOLI, *Le inchieste di «Nuovi Argomenti»: riflessioni sulla letteratura nell'epoca dell'industria culturale*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Catania, Adi, 2021, pp. 2-4 (cfr. l'URL: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>; ultima consultazione: 09/05/2023).

realtà, «nessuna di queste varie definizioni [...] ci parla di qualcosa che è necessario o possibile tenere in vita»<sup>24</sup>. Inoltre, la sua risposta all'inchiesta si distingue dalle altre perché si tratta della prima ipotesi che include la questione dell'«eterodirezione», intendendo con essa la dinamica per cui le funzioni avocate per lungo tempo al romanzo sono ora ridistribuite nelle altre forme del racconto (lirico, filosofico, fantastico *etc.*), che possono pacificamente convivere in un'unica opera. A partire dal concetto di eterodirezione e dal riconoscimento della «possibilità di lettura su piani multipli» come «una caratteristica di tutti i grandi romanzi di tutte le epoche»<sup>25</sup>, Calvino arriva a sostenere che, se inteso come «un'opera narrativa fruibile e significativa su molti piani che si intersecano»<sup>26</sup>, il romanzo potrebbe non essere considerato una forma in crisi. La posizione di Calvino a questo punto sembra essere chiara. Egli non è incline a decretare la morte o la crisi del romanzo, ma allo stesso tempo sembra propenso ad accogliere altre forme narrative come «il taglio lirico del romanzo breve, o la novella giornalistica e cruda»<sup>27</sup> che in quel contesto paiono le più adatte a rispondere alle esigenze dell'intellettuale e del lettore.

### ***La scelta del racconto: ipotesi sulle motivazioni***

Resta da chiedersi perché preferire il racconto lungo o il romanzo breve come forma narrativa per i libri che compongono la collana «Centopagine». Le ragioni di questa scelta possono essere dettate da due motivazioni, una di carattere critico-teorico e una di carattere personale<sup>28</sup>.

La prima motivazione fa capo agli interventi critici che avevano occupato i primi anni Settanta sul recupero del romanzesco. Potrebbe non essere distante dai principi che caratterizzano la collana l'idea teorizzata, forse non a caso, appena un anno prima dell'inizio del suo progetto editoriale. Nell'articolo *Il romanzo come*

<sup>24</sup> I. CALVINO, *Altri discorsi su letteratura e società. Sul romanzo*, art. cit., p. 1523.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 1524-25.

<sup>26</sup> Ivi, p. 1525.

<sup>27</sup> Ivi, p. 1513.

<sup>28</sup> Tale è anche l'approccio di Alessia Francescutti.

*spettacolo* del 1970 Calvino riflette, infatti, sulla «futura reincarnazione»<sup>29</sup> del romanzesco e prende in considerazione due scrittori: Charles Dickens e Gustav Flaubert. Il primo presenta le storie che «non nascondevano il loro carattere convenzionale e spettacolare, [...] in una parola la loro natura *romanzesca*»<sup>30</sup>; il secondo è l'autore con il quale Carlo Cassola registra la fine del romanzesco, che da quest'ultimo viene definito un trionfo, mentre per Calvino rappresenta l'inizio di una produzione di «Romanzi sbiaditi»<sup>31</sup>. A partire da antitetici esempi letterari (il romanzesco con Dickens e la fine dello stesso con Flaubert), Calvino teorizza la riabilitazione del romanzesco, non solo perché si tratta di una materia a lui cara, ma perché ritiene che anche la ricerca letteraria sia orientata verso quella direzione. La scommessa su questa rinascita prevede la costruzione di una nuova dinamica tra autore e lettore, una partita che si giochi «con assoluta lealtà»<sup>32</sup> e in cui i romanzi nascano in laboratori e ristabiliscano «una comunicazione tra scrittore, pienamente cosciente dei meccanismi che sta usando, e [...] lettore che sta al gioco perché ne conosce le regole e sa che non può essere preso più a zimbello»<sup>33</sup>.

Calvino, dunque, facendosi «interprete [...] della diffusa esigenza di un ritorno alla letteratura, al romanzo»<sup>34</sup>, si impegna a ridare lustro al romanzesco anche per mezzo della collana «Centopagine». Da un lato questo è deducibile dalla già citata presentazione nelle prime quarte di copertina, nelle quali si sottolinea che si «vuole rispondere a un fondamentale bisogno di “materie prime”»<sup>35</sup> con opere mai pubblicate in Italia o di difficile reperibilità. Le prime pubblicazioni, infatti, sono rappresentative «di questa impostazione e del suo dosaggio interno»<sup>36</sup> poiché egli si propone di pubblicare anche quel romanzo italiano prodotto tra l'Unità e la Prima guerra mondiale che è ancora «tutto da scoprire»<sup>37</sup>.

<sup>29</sup> I. CALVINO, *Il romanzo come spettacolo*, in ID., *Saggi*, op. cit., p. 271.

<sup>30</sup> Ivi, p. 270.

<sup>31</sup> Ivi, p. 271.

<sup>32</sup> Ivi, p. 273.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> A. FRANCESCUTTI, *Italo Calvino. l'avventura di un editore*, art. cit., p. 100.

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Una nuova collana: i «Centopagine» Einaudi*, in ID., *Saggi*, op. cit., p. 1719.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Un'operazione simile era stata condotta in precedenza da Giuseppe Antonio Borgese con la collana «Biblioteca Romantica», la cui funzione era stata proprio quella di creare un contesto editoriale adatto ad accogliere le fondamenta del grande romanzo. Nonostante il progetto di Calvino appaia più misurato – perché sceglie di non pubblicare i romanzi di vasto impianto, ma opere dalla forma narrativa più breve –, le due collezioni hanno dei punti in comune. Esse rispondono a due domande diverse ma affini: la prima, nell'Italia degli anni Trenta, risponde al «bisogno di riscoprire il romanzo»<sup>38</sup> e la seconda, cinquant'anni dopo, all'esigenza di ritornare a questa forma narrativa dopo gli anni delle sperimentazioni delle avanguardie. Del resto, il romanzesco lo si ritrova se con esso si indica non solo il grande romanzo, ma i «congegni narrativi [... e le] architetture formali ben costruite [...] che tengano conto dei molti livelli su cui si articola la narrazione»<sup>39</sup>.

Il progetto di «Centopagine» mira anche a favorire il ritorno alla narrativa da parte dei lettori. Dal punto di vista formale, si rivela indispensabile la convivenza di due aspetti: da una parte la raffinatezza dell'opera (misurata sulla base della precisione lessicale e dell'intera struttura), dall'altra l'attenzione per traduzioni valide e corrette.

La frenesia delle pubblicazioni di titoli stranieri della seconda metà del Novecento aveva portato, infatti, alcune case editrici a cadere nell'errore della rapidità o del riciclo di vecchie traduzioni, con l'inevitabile conseguenza di fornire al mercato librario testi scadenti o comunque di poco prestigio. Questo non è il caso dei «Centopagine», in cui viene riservata attenzione non solo alle traduzioni, ma anche all'impianto critico che prevede il lavoro di diversi intellettuali italiani in introduzioni e quarte di copertina. Dal punto di vista contenutistico, ciò che più favoriva l'interesse dei lettori era la capacità delle opere di condurli a concludere la lettura: ciò spiega la predilezione di Calvino per opere dalla forte intensità, che invece tende a perdersi in forme narrative lunghe.

---

<sup>38</sup> M. MARTINO, *Calvino editor e ufficio stampa. Dal Notiziario Einaudi ai Centopagine*, art. cit., p. 27.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 28.

In secondo luogo, per comprendere le motivazioni di carattere personale della scelta calviniana del racconto può essere utile confrontarsi con la sua produzione, sia narrativa sia saggistica. Nello specifico sono utili gli interventi raccolti nelle *Lezioni americane*, nei quali lo scrittore ha modo di trattare questioni teoriche che rivelano la sua visione della scrittura e della produzione letteraria. Dei noti cinque macro-argomenti analizzati – la leggerezza, la rapidità, l’esattezza, la visibilità, la molteplicità – la rapidità è particolarmente utile a comprendere la scelta calviniana del racconto in «Centopagine». Dopo aver affermato che «ogni valore [...] non pretende d’escludere il valore contrario»<sup>40</sup>, Calvino si sofferma sulla “velocità” nell’economia del racconto, concetto che viene applicato soprattutto nella narrazione orale della tradizione popolare. Il lavoro di scrittore, afferma Calvino, «è stato teso fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo»<sup>41</sup>, così lo scrittore di poesia o prosa dovrebbe essere capace di «realizzarsi per folgorazione improvvisa» ossia una ricerca «della frase in cui ogni parola è insostituibile»<sup>42</sup>. Alla luce di questo, infatti, non si può non tener conto di come in opere molto lunghe sia facile perdere questa tensione. Calvino scrive:

È difficile mantenere questo tipo di tensione in opere molto lunghe: e d'altronde il mio temperamento mi porta a realizzarmi meglio in testi brevi: la mia opera è fatta in gran parte di “short stories”. [...] Certo la lunghezza o la brevità del testo sono criteri esteriori, ma io parlo d’una particolare densità che, anche se può essere raggiunta pure in narrazioni di largo respiro, ha comunque la sua misura nella singola pagina.

Di certo, il criterio quantitativo non può incidere sulla valutazione di un’opera; esso risulta intrinsecamente legato anche alle caratteristiche del testo e alla sua ricettività. È possibile che un’opera perda la “particolare densità” con l’aumentare delle storie, dei personaggi e delle varie inserzioni narrative. È, inoltre, Calvino

---

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, in I. CALVINO, *Saggi*, op. cit., p. 668.

<sup>41</sup> Ivi, p. 670.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 670-71.

stesso, in tutta la sua produzione letteraria, a preferire una lunghezza media o breve per narrare, e in questo trova un riscontro diretto nella tradizione della letteratura italiana che, «povera di romanzieri»<sup>43</sup>, parrebbe realizzarsi meglio in opere dal ristretto numero di pagine.

La produzione di Calvino a partire dagli anni Cinquanta mostra un'inclinazione verso l'uso di forme brevi: dal *Sentiero dei nidi di ragno* del 1947 alla trilogia *I nostri antenati* la predilezione di Calvino oscilla tra il racconto e il romanzo breve, con una cospicua produzione anche di raccolte di racconti. Osservando le opere pubblicate, emerge una presenza maggiore, se non complessiva, di una produzione narrativa lontana dalla prolissità spesso tipica del genere romanzo. Le sue opere si sviluppano, in genere, per minimo cento e massimo duecentosessanta-duecentosettanta pagine, con un timido aumento quantitativo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Favorire il recupero del romanzesco e prediligere opere dalla forte intensità sono due prospettive che sembrano confluire nella scelta delle forme narrative brevi, portando, di conseguenza, la collana «Centopagine» a configurarsi come una risposta a tali nascenti necessità. Calvino vuole offrire un'alternativa di «modi e misure che potrebbero consentire al romanzo di adattarsi meglio a una mutata situazione generale, della società della letteratura»<sup>44</sup>.

In un mondo in cui la cultura non è in grado di dotarsi degli strumenti adatti per assolvere una determinata funzione, Calvino propone non il racconto puro in sé (il quale verrebbe anche contaminato per renderlo spurio, non essendo, Calvino, amante delle forme pure) quanto, piuttosto, una forma in grado di influire «sul rinnovamento che il mondo deve avere»<sup>45</sup>. Il racconto è il genere più adatto a soddisfare la «condizione intellettuale come l'odierna di “agnosticismo”, di “piccole” e parziali

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 671.

<sup>44</sup> I. RUBINO, «Centopagine». *Un riconoscimento di forme nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, vol. II cit., pp. 381-388: 381.

<sup>45</sup> I. CALVINO, *Altri discorsi su letteratura e società. Sul romanzo*, art. cit., p. 1514.

certezze”»<sup>46</sup>. Più agile del romanzo, più breve, immediato e ad alta intensità, il racconto è la forma narrativa mediante la quale si può iniziare a raccontare.

*Giorgia Mercenaro*

**Parole-chiave:** Italo Calvino, «Centopagine», editoria, racconto.

---

<sup>46</sup> L. BADINI CONFALONIERI, *Calvino e il racconto*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Barberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, p. 413.



## Strumenti

*In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.*

*Col quarto fascicolo della rivista, abbiamo inaugurato una nuova rubrica, “Profili”, riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell’editoria: il titolo è un omaggio all’ecllettismo e all’ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.*

*Dal XVIII fascicolo in poi, compare anche la rubrica “Sed lex”, che si occupa di legislazione universitaria e scolastica.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
  
- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne
  
- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi
  
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
  
- SPS/01: Filosofia politica



## ***Insegnare Calvino nel XXI secolo: complessità e interdisciplinarietà***

Un paradosso inspiegabile ha ormai decretato la qualità e l'incidenza dello studio delle opere di Italo Calvino nei vari ordini e gradi dell'Istruzione e nell'Università italiana. Opportuno svolgere rapidamente un solido refe ad esplicitare e focalizzare la problematica inerente, che scaturisce da un presupposto paradossale: numerosi sono i testi scritti da Calvino che affollano le pagine dei volumi per la scuola primaria e per la secondaria di primo grado; pagine lette, studiate, analizzate dagli studenti, in vario modo. Fino almeno al primo biennio della scuola superiore di secondo grado, lo scrittore cosmicomico resiste, anche se solo come oggetto d'esercizio o d'analisi inerente a testi narrativi, espositivi e argomentativi, con differenti funzioni e caratteristiche espressive. Quando si giunge al secondo biennio e poi al quinto anno della secondaria di secondo grado, invece, le opere di Italo Calvino svaporano dall'orizzonte scolastico. Nell'Università il discorso appare un po' differente e non è questa la sede per affrontarlo con la necessaria attenzione, offrendo opportuni rilievi e suggerendo anche minimi approfondimenti. Sufficiente, al momento, rimandare alla lettura dei programmi dei corsi di Letteratura italiana e Letteratura moderna e contemporanea, negli atenei in Italia, anche nell'anno centenario, per cogliere una lata ritrosia a trattare i testi, i temi, i problemi, la scrittura *tout court* di Italo Calvino. *De hoc satis*.

L'intenzione, con questo lavoro di ricerca, è di soffermarsi sul "vantaggio" nella formazione, nell'educazione e nella didattica operativa, offerto dalla varietà di scritti di Calvino, in particolare innovando e aggiornando i programmi dell'ultimo anno della scuola superiore.

Invero, l'anno scolastico che dal punto di vista didattico dovrebbe accogliere l'autore del *Sentiero dei nidi di ragno* appare, al contrario, quello nel quale la lettura, l'analisi e lo studio dello scrittore centenario divengono "troppo difficili", "davvero

ardui per mancanza di tempo!”, “astrusi per gli studenti d’oggi” – si pongono queste ragioni fra virgolette, perché è quanto si è raccolto da una rapida ricognizione effettuata interloquendo con alcuni docenti, lo scorso anno, non solo durante gli esami di Stato o di maturità, ma anche effettuando corsi di formazione, in vari istituti superiori.

*Fiabe italiane*, brani tratti da *Marcovaldo* o *Palomar*, le vicende del *Cavaliere inesistente* o del *Visconte dimezzato* così come molti racconti o gli *Amori difficili* sono testi leggibili e perspicui in una scuola primaria, in una media di primo grado, anche in un biennio superiore, e poi vengono abbandonati per la complessità unita alla difficoltà di insegnare Calvino nel triennio della scuola superiore o anche soltanto nell’ultimo anno. Ascoltato un significativo campione di docenti, appare evidente che non è solo per mancanza di tempo, ma per differenti, altre cause e in particolare perché l’autore si rivela – come ribadito dai docenti – “troppo difficile”.

E, a una più precisa domanda (“in cosa consisterebbe la difficoltà?”), si scopre che è la varietà tematica, di generi e stilistica a generare la condizione di smarrimento di alcuni docenti, assieme alla cronologia autoriale e alla periodizzazione delle opere, che con tutta evidenza sfuggono al dogma dello storicismo imperante e imperativo nella didattica della Letteratura italiana, nel secondo biennio e nell’ultimo anno della secondaria superiore. Quando, poi, si fa notare che, probabilmente, per temi e generi, per gli argomenti trattati, potrebbe essere, al contrario, un autore più “vicino” agli studenti, fra le molte risposte poco persuasive, ce n’è stata una di stringente insensatezza: “Io sono una docente tradizionale, per me il programma si conclude con Pirandello, Svevo e Montale!”.

Non si intende chiamare al banco degli imputati di un processo sommario docenti, metodi, forme di insegnamento. Ai docenti dell’odierno triennio secondario vengono richiesti tanti e tali sforzi educativi, da regolarsi fra ore di Educazione civica, Orientamento, Tutoraggi vari, ricca progettualità, produzione di capolavori; inoltre, senza incrementare il tempo scolastico, si impongono numerose attività parallele. Per tacere, in questo contesto, delle settimane di recupero, di sosta didattica,

di vacanza *etc.* E aggiungo che la formazione proposta dal Ministero e dagli Ambiti territoriali è spesso risibile e farsesca, quando non confusionaria; nella maggior parte dei casi tragica perdita di tempo: quasi mai si affrontano nodi, temi e problemi strettamente inerenti alla didattica disciplinare o inter-trans-multidisciplinare.

Un suggerimento, un primo suggerimento, a questo punto: insegniamo – è una *parenesi* accorata – la Letteratura italiana (che vuol dire anche lingua, storia della lingua, critica letteraria), a Scuola e nell’Università; quel che interessa è considerare contemporaneamente l’esigenza di porre attenzione a una prospettiva pragmatica (come insegnare, organizzare la lezione, con quali metodi e strumenti), coniugata con una necessaria nuova trasmissione elastica di temi essenziali della letteratura e della critica. Duplice la *mission*: un’acquisizione consapevole del multistrato letterario e didattico. Tutto l’apparato strumentale della critica (in senso sincronico e diacronico) produce un’ulteriore consapevolezza dello studio dell’opera letteraria, delle sue caratteristiche, in relazione al contesto autoriale e storico, ma può essere funzionale, altresì, alla riflessione argomentata e agli strumenti dell’argomentazione.

Un secondo suggerimento: non c’è successo comunicativo, se non si è in grado di realizzare quell’“evento” *in primis* emotivo e successivamente cognitivo con l’opera letteraria e con il suo autore per chi comincia a studiare la Letteratura. Ogni autore ha scelto di praticare e mettersi alla prova con diversi generi letterari, si è misurato con temi e problemi del suo tempo che, sovente, persistono nel nostro tempo; ha dato forme ai contenuti. Dal passato apprendiamo il presente: il nostro pretende ormai necessari riferimenti interdisciplinari con l’economia, la società, la storia, il pensiero filosofico, le arti; riferimenti mai casuali ma che il testo letterario autorizza a compiere per la sua stessa produzione ispirata a una qualche realtà (storica, interiore, psichica).

Terzo suggerimento: non c’è un’idea perfetta e indiscutibile di Letteratura, figuriamoci se possa darsi un principio unico e indubbio per insegnarla; pertanto ogni docente deve formarsi propri principi, una propria teoria da cui far evolvere una didattica della Letteratura che abbia come scopo il pensiero critico e divergente,

l'educazione alla libertà, l'originalità espressiva e gli strumenti per acquisirla, una libertà mentale e il superamento di ogni forma di rigidità intellettuale, evidentemente sempre a partire dagli studenti che gli/le vengono affidati, e dalle loro necessità educative, sociali, di crescita umana. Un'educazione emotiva, sentimentale, alla consapevolezza di sé e del mondo. Il testo letterario accorda il pieno sviluppo delle nostre capacità intellettuali, nel momento nel quale si riesce a coniugare l'analisi con la comprensione, e la descrizione dell'opera con l'acquisizione dei suoi più profondi contenuti, grazie all'uso consapevole dei manuali e degli ormai numerosissimi strumenti cartacei e liberamente fruibili nella rete.

Si potrebbe, forse, ascrivere la causa della difficoltà di insegnamento di Calvino e della sua opera, nel triennio superiore, ai documenti ministeriali? È veramente utile, per qualche profano, esterno alle aule scolastiche, soffermarsi qualche istante sulle *Indicazioni Nazionali per i Licei*: in primo luogo vengono definite le linee generali e le competenze della lingua italiana «come bene culturale nazionale, elemento essenziale dell'identità degli studenti e mezzo di accesso alla conoscenza»; poi sono segnalate le competenze da conseguire, quali la «padronanza della lingua italiana, in forma scritta e orale; la capacità di riflessione metalinguistica; la coscienza della dimensione storica di lingua e letteratura; la padronanza degli strumenti per l'interpretazione dei testi».

E successivamente si legge, per il quinto anno (è arcinoto agli addetti ai lavori, ma sia consentito ribadirlo):

Sempre facendo ricorso ad una reale programmazione multidisciplinare, il disegno storico, che andrà dall'Unità d'Italia ad oggi, prevede che lo studente sia in grado di comprendere la relazione del sistema letterario (generi, temi, stili, rapporto con il pubblico, nuovi mezzi espressivi) da un lato con il corso degli eventi che hanno modificato via via l'assetto sociale e politico italiano e dall'altro lato con i fenomeni che contrassegnano più generalmente la modernità e la postmodernità, osservate in un panorama sufficientemente ampio, europeo ed extraeuropeo. Al centro del percorso saranno gli autori e i testi che più hanno marcato l'innovazione profonda delle forme e dei generi, prodottasi nel passaggio cruciale fra Ottocento e Novecento, segnando le strade lungo le quali la poesia e la prosa ridefiniranno i propri statuti nel corso del XX secolo. Da questo profilo, le vicende della lirica, meno che mai riducibili ai confini nazionali, non potranno che muovere da Baudelaire e dalla ricezione italiana della stagione simbolista europea che da quello s'inaugura. L'incidenza lungo tutto il Novecento delle voci di Pascoli e d'Annunzio ne rende

imprescindibile lo studio; così come, sul versante della narrativa, la rappresentazione del “vero” in Verga e la scomposizione delle forme del romanzo in Pirandello e Svevo costituiscono altrettanti momenti non eludibili del costituirsi della “tradizione del Novecento”. Dentro il secolo XX e fino alle soglie dell’attuale, il percorso della poesia, che esordirà con le esperienze decisive di Ungaretti, Saba e Montale, contemplerà un’adeguata conoscenza di testi scelti tra quelli di autori della lirica coeva e successiva (per esempio Rebora, Campana, Luzi, Sereni, Caproni, Zanzotto [...]). Il percorso della narrativa, dalla stagione neorealistica ad oggi, comprenderà letture da autori significativi come Gadda, Fenoglio, Calvino, P. Levi e potrà essere integrato da altri autori (per esempio Pavese, Pasolini, Morante, Meneghello...). Raccomandabile infine la lettura di pagine della migliore prosa saggistica, giornalistica e memorialistica<sup>1</sup>.

Non discutiamo, entrando nel merito del documento: giova tuttavia ricordare che sono *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all’articolo 10, comma 3* e in quanto tali fanno decadere i cosiddetti ormai obsoleti programmi ministeriali del passato, con tono e ambizioni prescrittive; al contrario di questi, presenti e ancora in vigore, con tenore puramente indicativo e di guida, lasciando poi al docente la totale, sartriana, angosciosa libertà di scelta, dal momento che si intende porre maggiore attenzione alle competenze che alle conoscenze.

Numerosi gli appunti critici che si dovrebbero opporre al documento, ma quel che non si può non accertare assieme alla libertà concessa al docente, come suddetto, è la sostanziale centralità degli autori-testi da affrontare, con attenzione all’interpretazione critica, attraverso la lettura, la comprensione e il dialogo. Domande e risposte sul significato delle opere esaminate divengono strumenti per conoscere e riconoscere il passato nel presente, rilevare la costellazione di significati insita in ogni testo letterario, naturalmente polisemico e conflittuale, identificarsi o meno emotivamente con la situazione comunicativa con cui l’opera letteraria ci pone in un complesso corpo a corpo (personaggi, situazioni, sentimenti, eventi *etc.*).

---

<sup>1</sup>

Cfr.

l’URL:

<https://www.istruzione.it/alternanza/allegati/NORMATIVA%20ASL/INDICAZIONI%20NAZIONALI%20PER%20I%20LICEI.pdf>. Schema di regolamento recante “Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all’articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all’articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento” (ultimo accesso: 15 giugno 2024).

Focalizziamo, dunque, il discorso sulla Letteratura e su Italo Calvino, insegnato o da insegnare nella prassi didattica di questo primo ventennio del XXI secolo, con la scorta delle considerazioni di Emanuele Zinato:

La letteratura educa all'attenzione, alla profondità, alla complessità e alla libertà oltre la superficie mediatica banalizzante: insegna a diventare soggetti consapevoli e a dare forma alle proprie emozioni e alla propria vita. Ma un testo letterario può ingenerare, oltre a piacere e libertà, incomprendimento e rifiuto o perfino inettitudine e assenza di senso della realtà. [...] La didattica della letteratura è una scommessa. Non si tratta dunque di una *disciplina* preconstituita o di una scienza-tecnica, non punta sull'istruzione strumentale e *professionalizzante* ma su quella che forma dei cittadini capaci di conoscere se stessi e di pensare oltre l'esistente. [...] Chi insegna non può dunque disporre di un'idea univoca di letteratura ma, al contempo, deve conoscere i confini porosi della sua materia e possedere una propria idea di letteratura da condividere con gli studenti. Per organizzare una lezione, utilizzare un manuale, proporre una lettura alla classe l'insegnante deve maneggiare alcuni strumenti della *teoria della letteratura*: la riflessione sugli strumenti della critica che cerca di rispondere alla domanda «che cosa è la letteratura?». La *didattica della letteratura* è la pratica di analisi e interpretazione di forme e temi dei testi letterari che ha luogo in una situazione formativa istituzionalizzata: si tratta, dunque, di un campo di lavoro che affianca e che segue la critica (e che la inverte e la presuppone)<sup>2</sup>.

Oltre quanto suddetto, quale ulteriore causa dell'elusione-esclusione dell'insegnamento di Italo Calvino, nell'ultimo anno della scuola superiore?

Si potrebbe forse ascrivere ai volumi di testo in adozione e ai rispettivi autori-curatori? Lecito il quesito, dal momento che molti docenti utilizzano i cosiddetti libri di testo o manuali come palestre per l'aggiornamento didattico e, nonostante ciò, non prendono – i docenti, e non i manuali – quasi in considerazione l'offerta, pur ricca e variamente articolata, dei materiali didattici, inerente al secondo Novecento.

Sfogliando alcuni fra i più noti e recenti manuali di storia della Letteratura italiana per l'ultimo anno della scuola secondaria, rimaniamo interdetti per una semplice ragione: in tutti i volumi è presente il Nostro e con differenti declinazioni, una varia contestualizzazione e sollecitanti percorsi didattici. Alcuni esempi in rapida successione. *Il palazzo di Atlante. Le meraviglie della letteratura*, di Brusciagli-Tellini, nel volume 3B (dal secondo Novecento ai nostri giorni), dedica a *Italo*

---

<sup>2</sup> *Insegnare letteratura. Teorie e pratiche per una didattica indocile*, a cura di E. Zinato, Roma-Bari, Laterza, 2022, pp. 30-31.

*Calvino* l'intero capitolo quindicesimo (da p. 681 a p. 740: ben 59 pagine), con particolare attenzione al *Sentiero dei nidi di ragno*, a qualche saggio, a *Se una notte d'inverno*, a *Palomar*. Di rilievo il ricorso a Mengaldo per “commentare” alcuni aspetti linguistici di Calvino e il “grandangolo” di approfondimento dedicato all'autore e alla sua relazione contrastata con Pasolini. Significativa e ricca la dotazione multimediale a complemento del volume, in forma di “palestre di *cloudschooling*” e di audiolibri. *Letteratura visione del mondo (Dal Novecento ai nostri giorni: 3B)*, di Corrado Bologna, Paola Rocchi, Giuliana Rossi, dedica a Calvino il capitolo 17 con un titolo limitante, *Calvino: lo sguardo geometrico sul mondo*: un punto di partenza incompleto per la letteratura del presente. Ben presentati e commentati alcuni passaggi su *Palomar*, *La trilogia dei nostri antenati*, *Cosmicomiche e Ti con zero*, *Città invisibili*, *Castello*, *Lezioni americane* (pp. 851-901: 50 pagine). Veramente apprezzabile la selezione antologica e la guida alla comprensione, con le indicazioni su come utilizzare il web per implementare l'esperienza di studio.

Il nuovo *La scrittura e l'interpretazione volume 6 (Modernità e contemporaneità dal 1925 ai nostri giorni)*, a cura di Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, Franco Marchese, dedica a *Italo Calvino* il quinto capitolo, dividendo la sua produzione per fasi creative e compositive: dal *Neorealismo alla Giornata di uno scrutatore*; da *Cosmicomiche a Palomar*; offre, inoltre, un molto utilmente elaborato focus su *Città invisibili* (pp. 816-63: 47 pagine). Più recentemente, i medesimi curatori, ai quali si aggiunge Silvia Gasperini, hanno pubblicato *Noi e la Letteratura. 3B Dall'Ermetismo ai nostri giorni*, nel quale a *Italo Calvino* è validamente dedicato il quarto capitolo, con una specifica attenzione ai tempi della produzione letteraria e ai luoghi ove il Nostro è vissuto; l'analisi critica è rivolta a testi quali: *Il sentiero*, *Il barone rampante*, *Città invisibili*, *Palomar* (pp. 947-1007: 60 pagine). Ottima l'impostazione didattica, sebbene parziale la selezione.

*La vita immaginata. Storia e testi della Letteratura italiana. Dal Novecento a oggi (3B)* di Stefano Prandi: anche in questo volume a *Italo Calvino* viene dedicato

uno spazio ragguardevole, dal titolo vago ma comprensivo dell'attività dello scrittore, *Italo Calvino interprete della complessità*: (pp. 818-86: 68 pagine). Di grande pregio informativo-formativo il criterio di periodizzazione e contestualizzazione. Opere in analisi: *Sentiero*, *Nostri antenati*, *La formica argentina*, *Cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Città invisibili*, *Se una notte*, *Palomar*. Il lavoro di Prandi è calibrato sulle necessità dei docenti e dei discenti, con una specifica dizione per gli strumenti didattici inclusivi, e non mancano simulazioni per la preparazione all'Esame di Stato, incentrate sulle tre tipologie (analisi e interpretazione di un testo letterario; analisi e produzione di un testo argomentativo; riflessione critica di carattere espositivo-argomentativo).

*Qualcosa che sorprende. Letteratura italiana. 3.2 Dal periodo tra le due guerre ai nostri giorni*, a cura di Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria; il capitolo 9 è tutto su Italo Calvino (*Sentiero*, *Barone*, *Cosmicomiche*, *Se una notte*: pp. 692-745, 53 pagine). Di notevole caratura didattico-interdisciplinare le sezioni denominate *Letteratura e ecologia*, e *Letteratura e scienza*, e lo "studio attivo" inerente al *Barone*.

Roberto Carnero e Giuseppe Iannaccone hanno pubblicato, da ultimo, *Il magnifico viaggio. Letteratura per il terzo millennio. Vol. 6 Dalla Prima guerra mondiale a oggi*; anche qui un capitolo intero dedicato a Calvino: i grandi temi e i filoni narrativi (neorealista, fantastico-fiabesco, realistico-contemporaneo), e si tratta specificatamente della produzione saggistica (pp. 696-765: 69 pagine). Nella sezione intitolata *I grandi temi* vengono raccolti e in perfetta sintesi presentati e analizzati i capisaldi della poetica e del pensiero di Calvino: *Resistenza e impegno*, *Fantastico e fantascienza*, *La critica alla società del benessere*, *La condizione postmoderna*.

Infine, *ex multis* dei quali si potrebbe ulteriormente discorrere, concludiamo con la nuova edizione del *Materiale e l'immaginario. 3B Dal primo dopoguerra ai nostri giorni* di Remo Ceserani, Lidia De Federicis, Marina Polacco. Nella sezione *Protagonisti*, troviamo Italo Calvino con un ritratto critico, cui segue un'ottima analisi specifica di *Ultimo viene il corvo*, *Il midollo del leone*, *La sfida al labirinto*,

*La giornata di uno scrutatore; Il conte di Montecristo da Ti con zero*: è evidente che si privilegino particolari aspetti dell'opera di Calvino (pp. 303-38: 35 pagine), tralasciandone, per ragioni di tempo scolastico e organizzazione del materiale didattico, altri, non meno rappresentativi. Gli autori si prefiggono l'intento di privilegiare un metodo, che docenti e discenti potranno poi autonomamente applicare alla lettura e all'analisi di altri testi del medesimo autore.

Procedendo nella disamina di altri manuali liceali, validi anche per i percorsi universitari, la situazione muta veramente poco. Fra le 40 e le 70 pagine di ogni volume sul XX secolo sono dedicate all'autore: e ciò implica una duplice considerazione. *In primis*, nessuno anticipa Calvino seguendo la biografia, quindi dagli anni Venti, ma si precisa la cronologia dall'apparire del primo romanzo: è, pertanto, considerato autore da collocare pienamente nel secondo Novecento. Questo fatto, che non merita alcuna considerazione per l'evidenza della sua sensatezza, tuttavia, genera una lata crisi nei docenti e di conseguenza nei discenti, poiché il percorso strettamente storico-letterario, per ragioni di tempo, organizzative e per la difficoltà a effettuare tagli dolorosi, ma necessari, raramente si spinge oltre il primo apparire del Neorealismo, comprendendo solo in parte la letteratura resistenziale. *In secundis*, per alcuni docenti che non hanno avuto una solida formazione nella letteratura contemporanea, Calvino, ma non di meno opere di autori quali Pasolini, Gadda, Morante, Natalia Ginzburg, Sciascia, Sanguineti, Zanzotto, Giudici o Caproni, Amelia Rosselli appaiono ardui, eccessivamente complessi, difficilmente collocabili all'interno di movimenti storico-letterari; in considerazione di ciò, nella maggioranza dei casi, anche gli strumenti d'analisi dei testi contemporanei non sono validamente acquisiti e praticati, nemmeno per quanto attiene alle competenze fondamentali di prima comprensione della scrittura letteraria odierna.

A questo punto, il Ministero dell'Istruzione e del Merito dovrebbe proporre per il corpo docente, afferente alle classi di concorso delle materie letterarie, di "recuperare" quelle conoscenze e le competenze di lettura, analisi e comprensione di testi del secondo Novecento, prodotti in poesia, prosa e in forma drammatica (per

tacere di soggetti e sceneggiature cinematografiche), attraverso corsi “obbligatorî” di profonda e concreta riqualificazione didattica. Ciò, fuori da ogni polemica, è pura e semplice constatazione di una colpevole carenza, lamentata dai docenti stessi.

Inoltre, un semplice dato documentale: chi ha frequentato i percorsi liceali negli anni Venti o Trenta trovava nei programmi scolastici della cosiddetta scuola gentiliana autori quali Carducci, Pascoli, d’Annunzio, Deledda, Pirandello, che oggi sarebbero considerati contemporanei dei discenti (come di fatto erano allora). Si può, dunque, osare, senza pavide remore, l’insegnamento di Italo Calvino nel corso di tutto il triennio, confortati e sostenuti sia dalle *Indicazioni nazionali* sia dai manuali di Letteratura italiana.

Azzardo una proposta operativa sulla quale discutere, ma da accogliere strumentalmente a una didattica che possa superare lo stringente percorso storico-letterario, procedendo verso lo sviluppo di nodi tematici o problematici. Dapprima, destiniamo agli studenti una cronologia essenziale degli eventi dagli anni Cinquanta almeno fino al 1990, con eventi storico-politici in Italia e con qualche necessaria escursione nei principali avvenimenti negli Stati Nazione dei quattro angoli del pianeta; con la sintesi delle manifestazioni artistico-cinematografiche di rilievo e dei movimenti culturali italiani e stranieri, marcando il passaggio dalla modernità al postmoderno; e con qualche dato economico italiano ed europeo. Discutiamo, poi, la cronologia e offriamo qualche ulteriore chiave interpretativa di questo materiale; collochiamo successivamente vita e opere di Italo Calvino nel flusso spazio-temporale offerto dalla mappa. A partire da questa base, proviamo a coinvolgere gli studenti in percorsi di lettura, analisi e contestualizzazione delle opere. L’autore e i suoi scritti consentono, a un Consiglio di Classe coeso e capace di organizzarsi, itinerari didattici volti ad elaborare una progettualità interdisciplinare.

Ritengo sia essenziale nel coinvolgimento dei docenti delle varie discipline del Consiglio di classe così come per gli studenti indicare un metodo di approccio allo studio di Calvino, necessario invero per ogni aspetto e autore della Letteratura, considerando sempre in una prospettiva interattiva un autore e i suoi testi. Non c’è

opera letteraria o possibilità di comprensione della stessa senza il riferimento all'autore e alle sue esperienze: nessuno scrittore è interessante in quanto tale, ma in relazione ai testi letterari che ha prodotto. L'autore è portatore di una storia individuale e si colloca in un momento storico preciso (nascita e morte), raccoglie molto dal passato (pensiamo a Calvino e al rapporto con i classici della modernità e non solo europea, e con i classici greco-latini), prepara qualcosa per il futuro, lasciando un'eredità (riflettiamo sugli autori che direttamente o indirettamente prendono ispirazione da Calvino)<sup>3</sup>.

Attesa un'altra domanda: si può davvero dire di poter conoscere un'opera letteraria, se non la si pone in rapporto con gli orientamenti culturali del tempo nel quale è stata creata? Si può rispondere: no, almeno fino agli anni Sessanta del Novecento, quando lo Strutturalismo sposta l'attenzione dall'autore e dal contesto al testo letterario pienamente e perfettamente autosufficiente (da qui nascono la narratologia e l'analisi testuale che tuttora si pratica nella prima prova dell'esame di maturità di Tipologia A). Noi non confidiamo nella de-contestualizzazione e nell'autonomia assoluta. Tuttavia, dalla fine del XX secolo, anche grazie a Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* è del 1979) appare un nuovo protagonista sulla scena letteraria: dalla centralità del testo si sposta l'attenzione al lettore, e in tal modo la critica diventa interpretazione operata da chi legge l'opera, in una feconda a volte, limitante in altre circostanze, interazione fra l'uno (il lettore) e l'altro (il testo). Così la ricerca del significato diviene individuale, seppur da condividere, poi, attraverso i social, con i gruppi di lettura o con altri lettori interessati alla discussione sul testo.

---

<sup>3</sup> Italo Calvino non solo ha scoperto e indirizzato numerosi scrittori della nostra letteratura come Daniele Del Giudice, che esordisce all'Einaudi con il romanzo *Lo stadio di Wimbledon* (1983), e prosegue con *Atlante Occidentale* (1985), ispirato alla scrittura fanta-bio-scientifica di Calvino; ma anche scrittori come Umberto Eco, Salman Rushdie o Orhan Pamuk sembra abbiano un debito di riconoscenza con il Nostro, per le loro opere più celebri. Anche nelle arti figurative e nell'architettura Calvino offre materia di ispirazione: osservando le opere dell'architetta peruviana Karina Puente, numerosi sono i riferimenti diretti a *Le città invisibili* (1972), e in particolare ella ha voluto illustrare ciascuna delle 55 città con tecniche differenti. Inoltre, chi non penserebbe al *Barone rampante* (1957), analizzando i progetti del *Bosco verticale* di Stefano Boeri? Poi, Sopheap Pich, artista cambogiano, ha realizzato l'installazione *Compound*, tra il 2012 e il 2013, ispirandosi a *Le città invisibili*. La lista potrebbe protrarsi per numerose pagine. Molte sono, altresì, le pellicole cinematografiche, italiane e straniere, che traggono ispirazione dalla scrittura di Calvino.

Ogni gruppo-classe, invero, opera la propria analisi ermeneutica in un rapporto di condivisione con il docente, che tenta di rimettere in asse interpretazioni troppo lontane o arbitrarie. Ogni testo non è tutte le sue interpretazioni possibili (cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula*). Non c'è scrittore che non scriva se non per essere letto: fra lettore (in particolare se si tratta di studenti) e scrittore si deve instaurare un rapporto emotivo di ascolto assorto e di comprensione/compassione, per giungere a una relazione partecipativa tale da rendere il lettore veramente e profondamente “complice” del senso dell'opera letteraria.

È sensato dedicare una così specifica attenzione a Calvino? Evidentemente sì! *In primis* per la semplice e più che evidente riflessione che è l'autore del secondo Novecento maggiormente funzionale allo sviluppo delle cosiddette “competenze trasversali”; *in secundis*, perché concede un prezioso ausilio nelle abilità comunicative e argomentative; è, poi, scrittore e intellettuale per antonomasia dell'antitesi e dell'ambivalenza, dallo sguardo acuto, capace di penetrare fenomeni tanto umani e socio-politici quanto inerenti alle scienze dure, e pertanto incalza razionalmente il pensiero critico, inducendo alla gestione del conflitto, sia in ambito linguistico-letterario ed ermeneutico sia, più generalmente, nelle relazioni interumane. Basterebbe riflettere, alla luce di quanto detto, sulla parabola narrativa di due suoi personaggi: Cosimo Piovasco di Rondò e Agilulfo.

È stato, inoltre, come abbiamo rilevato, definito autore “geometrico”: prospettiva, questa, di una scrittura che è indizio di un'espressione del pensiero, armonicamente lineare e iterativa, elaborata ma anche ordinata in una struttura elegante del testo, ove alla simmetria e alla proporzione si coniuga una lingua italiana quasi classica, nonostante il suo ricorrere a lemmi tratti dalla scienza e da differenti aree disciplinari e dalla tecnologia; tutto ciò si rivela affascinante nel tracciare ordine dal caos, nel gestire l'organizzazione, nel rilevare le priorità non solo esistenziali ed etiche, ma anche sociali e culturali. Consideriamo l'avventura umana ed esistenziale di altri due personaggi: Quinto Anfossi (*La speculazione edilizia*) e Amerigo Ormea (*La giornata di uno scrutatore*).

Calvino educa al pensiero narrativo nella contaminazione con scienze e arti, attraverso il duplice e complementare appello agli elementi focali e strutturali della fiaba e all'osservazione realistica: lo studio delle sue opere può avere, dunque, un felice esito educativo anche rispetto alla gestione dell'ansia da cambiamento e nelle difficoltà di apprendimento. Pure in questo caso, due personaggi emblematici: Marcovaldo ed Edmond Dantes (in *Ti con zero*).

La scrittura di Italo Calvino, che non è poi così lontano dalla prassi e dallo spirito degli enciclopedisti settecenteschi, capace di un'eccitazione alla totalità, all'inafferrabilità, alle molteplici connessioni fra differenti ambiti disciplinari, non solo nel secondo biennio e nell'ultimo anno della secondaria, è un valido ausilio nell'accogliere e ridisegnare paradigmi epistemologici didattici inter-transdisciplinari. Con estrema originalità, a partire dai temi e dai riferimenti della produzione letteraria del postmoderno, che anticipa, in qualche misura, fin dal primo romanzo, Calvino opera, attraverso la sua esperienza e la speciale formazione, le connessioni coerenti, una propria progettualità letteraria, la capacità di sperimentare, senza eccessi, mescolando abilmente la logica proposizionale, i giochi matematici, le più recenti scoperte della fisica e della biologia, dell'antropologia e della paleontologia, della psicologia e dell'economia neocapitalistica. Rileggiamo alla luce di ciò *Cosmicomiche vecchie e nuove* o *La memoria del mondo*, o altresì i testi contenuti nella raccolta *Mondo scritto e mondo non scritto*, e scopriremo uno scrittore che favorisce il deuterapprendimento (apprendere ad apprendere) assieme alla pratica del *lifelong learning* a cui tutti ormai sottostiamo. È ancora la sfidante *contrainte* alla quale lo scrittore del *Castello dei destini incrociati* si sottopone e ci sottopone.

Calvino, in una lettera a François Wahl: «L'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro»<sup>4</sup>. È il primo dicembre del 1960. Mi è accaduto di precisare in un'altra occasione che il guardare di Calvino è un'azione che conduce più ad accorgersi, e ciò provoca un nuovo rapporto con la realtà: coglie non solo la

---

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, «Meridiani» Mondadori, 2000, p. 669.

struttura superficiale, ma è portato – e di conseguenza induce noi – a considerare le sovra e le sub strutture; probabilmente da questa azione dell'accorgersi scaturisce l'esigenza della scrittura:

*Scrivo per imparare qualcosa che non so. Non mi riferisco adesso all'arte della scrittura, ma al resto: a un qualche sapere o competenza specifica, oppure a quel sapere più generale che chiamano "esperienza della vita". [...] Questo posso farlo solo nella pagina scritta, dove spero di catturare almeno qualche traccia d'un sapere o d'una saggezza che nella vita ho sfiorato appena e subito perso<sup>5</sup>.*

L'aspirazione di Calvino a un'opera letteraria totale, che metta ordine nel caos del mondo, offrendo l'uscita dai labirinti della modernità e del postmoderno, con l'ausilio di una borgesiana infinita e babelica biblioteca, grazie all'enciclopedia dell'esistenza, ricorrendo all'arte combinatoria, è un'impresa che continua a sfidare critici e lettori. Il catalogo perfetto non si può compiere! Nonostante una tale insuperabile consapevolezza, egli agisce come maestro di un rigore linguistico, sintattico, ma anche concettuale e scientifico di rara sapienza, e mostra come sia possibile, se non sempre agevole, organizzare il pensiero narrativo aperto non in opposizione ma in relazione a quello logico-matematico chiuso:

Ho l'impressione che non sia la prima volta che mi trovo in questa situazione: con l'arco appena allentato nella mano sinistra protesa avanti, la mano destra contratta all'indietro, la freccia F sospesa per aria a circa un terzo della sua traiettoria, e, un po' più in là, sospeso pure lui per aria e pure lui a circa un terzo della sua traiettoria, il leone L nell'atto di balzare su di me a fauci spalancate e artigli protesi. Tra un secondo saprò se la traiettoria della freccia e quella del leone verranno o meno a coincidere in un punto X attraversato tanto da L quanto da F nello stesso secondo tx, cioè se il leone si rovescerà per aria con un ruggito soffocato dal frotto di sangue che gli inonderà la nera gola trafitta dalla freccia, oppure piomberà incolume su di me atterrandomi con una doppia zampata che mi lacererà il tessuto muscolare delle spalle e del torace, mentre la sua bocca, richiudendosi con un semplice scatto delle mascelle, staccherà la mia testa dal collo all'altezza della prima vertebra. Tanti e così complessi sono i fattori che condizionano il moto parabolico sia delle frecce sia dei felini, da non permettermi per il momento di giudicare quale delle sue eventualità sia più probabile. Mi trovo perciò in una di quelle situazioni di incertezza e attesa in cui non si sa davvero cosa pensare. E il pensiero che mi occorre è questo: mi pare che non sia la prima volta. Non voglio qui riferirmi ad altre mie esperienze di caccia: l'arciere, appena crede d'essersi fatta un'esperienza, è perduto; ogni leone che incontriamo nella nostra breve vita è diverso da ogni altro leone; guai se ci fermiamo a far confronti, a dedurre le nostre mosse

---

<sup>5</sup> I. CALVINO, *Perché scrivete?*, in ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2010, p. 133.

da norme e presupposti. Parlo di questo leone L e di questa freccia F giunti ora a un terzo circa delle rispettive traiettorie. E neppure posso essere incluso tra coloro che credono nell'esistenza d'un primo e assoluto leone, di cui tutti i diversi leoni particolari e approssimativi che ci balzano contro sono solo ombre o parvenze. Nella nostra dura vita non c'è posto per nulla che non sia concreto e afferrabile dai sensi<sup>6</sup>.

Il messaggio di Calvino, per una didattica integrata e interdisciplinare ove si coniughino responsabilmente la formazione umanistica e quella scientifica, superando una secolare e insensata dicotomia, è quello volto a un'educabilità permanente al possibile e alle relazioni imprevedute fra le cose, al cambiamento e alla metamorfosi, all'ignoto e all'instabilità, senza timore, ma con l'avventurosa emozione di chi sa che tutto ciò può essere compreso, se non proprio dominato dalla e con la ragione, dall'organizzazione dei materiali culturali, dalla fiducia negli strumenti della narrazione o della possibile narratività di tutto, sempre mantenendo non separabili la prospettiva razionale, quella affettiva e quella empirico-esistenziale. Semplice verificare quanto detto rileggendo *Palomar* o *Gli amori difficili*, o ancora alcuni saggi di *Una pietra sopra*.

Con la conoscenza dei testi letterari, ma anche critici di Italo Calvino si conseguono numerosi obiettivi educativi e formativi, ma in particolare uno fra i più importanti nel triennio liceale: annodare conoscenze (fatti, nozioni, teorie) e modi di organizzazione strutturale degli apprendimenti, sempre secondo una chiave affettivo-relazionale, oltre che cognitivo-intellettuale. Chi apprende è soggetto da monitorare e che deve divenire in grado di automonitorarsi: alla complessità o all'ipercomplessità ormai non si sfugge, soprattutto nella molteplicità irrelata delle problematiche per le quali si danno soluzioni multiple, fondate su criteri che contemplan la relazione, la reciprocità, il/i tempo-tempi, lo/gli spazio-spazi.

In ogni processo formativo scolastico, per ogni disciplina, anche quelle afferenti alle cosiddette scienze dure, la lezione che si può trarre dallo studio dei testi più specificamente letterari di Calvino è di imparare a “pensare per storie”: si intende

---

<sup>6</sup> I. CALVINO, *Ti con zero*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 2, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, «Meridiani» Mondadori, 1991, p. 307.

che, indipendentemente dagli stili cognitivi con i quali si apprende e i metodi didattici attraverso i quali si insegna, le differenti forme narrative offerte dalla scrittura di Calvino “addestrano” a marcare le connessioni fra esistenza, esperienza, apprendimenti, approvando e provocando nel processo formativo la relazione e i nessi, per contrasto o per affinità, interdisciplinari. Analizziamo la presentazione-descrizione delle cinquantacinque *Città invisibili* suddivise nelle loro undici sezioni: «Le città e la memoria»; «Le città e il desiderio»; «Le città e i segni»; «Le città sottili»; «Le città e gli scambi»; «Le città e gli occhi»; «Le città e il nome»; «Le città e i morti»; «Le città e il cielo»; «Le città continue»; «Le città nascoste». La successione delle avventure, delle partenze, degli incontri, dei nuovi paesaggi, fra etica ed estetica dell'accorgersi, induce alla considerazione di una complessa trama trans-formante e può abilmente essere riusata dal docente in lezioni dialogate su vari temi e differenti testi di Calvino o nel corso di dibattiti, o ancora in momenti di sperimentazione didattica (*mise en espace*, drammatizzazione, riscritture *etc.*), seguendo le indicazioni delle *Avanguardie educative*, per far apprendere metodi organizzativi del pensiero e della comunicazione dinamica, secondo l'accoglienza della molteplicità, l'ascolto e la promozione del rispetto delle differenze. Ciò significa lavorare sulle competenze trasversali, a partire dalle domande che un autore e la sua opera sollecitano alle nostre intelligenze.

Il linguaggio poetico-esistenziale che Calvino sa coniugare con quello scientifico e tecnologico mescola due approcci categoriali differenti: il primo umanistico e immaginativo, il secondo lineare e causale-effettuale. E vorrei rimembrare emblematicamente, a questo punto, quanto Primo Levi scriveva nel 1985, all'improvvisa morte dell'amico: «Natura e scienza erano per lui una sola cosa: la scienza come lente per meglio vedere, come chiave per penetrare, come codice per capire la natura. Nulla della sua natura è lirico o idilliaco; eppure, della natura era un grande poeta, anche in negativo, cioè quando descriveva la sua assenza nelle città»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> P. LEVI, *L'asimmetria e la vita: articoli e saggi. 1955-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 236.

Venti o trenta anni or sono si sarebbe utilizzato un lessico e strategie didattiche che nel panorama scolastico odierno risulterebbero incomprensibili. Si ritiene, pertanto, appropriato, a questo punto, formulare delle proposte secondo quel prospetto metodologico-didattico inter-trans-multidisciplinare. Sia per la complessità degli argomenti presi in esame nelle opere letterarie e saggistiche del Nostro, che preludono alla situazione storica, sociale, culturale del XXI secolo, sia per l'apertura latamente interdisciplinare connaturata alla ricerca espressiva, possiamo considerare Calvino fra i pochi autori della nostra Letteratura il cui studio risulta efficace al conseguimento di obiettivi didattici “completamente” educativi.

È agevole riflettere su due aspetti e pertanto prendere in esame due forme differenti, per un approccio operativo che derivi dalle premesse metodologiche formulate precedentemente, distinguendo proposte di percorsi interdisciplinari a partire dai testi<sup>8</sup> e, successivamente, in qual modo siano coniugabili gli obiettivi dell'Agenda 2030 con alcuni scritti di Calvino<sup>9</sup>.

Nel primo caso, si prendono le mosse da alcune opere letterarie o critiche, prodotte nel tempo, selezionate in relazione a obiettivi didattici distinti per aree disciplinari; oppure si può iniziare da tematiche, evidentemente intrinseche al pensiero o alla poetica o alle opere di Calvino, e si stabiliscono percorsi con obiettivi chiari, condivisi dal Consiglio di Classe, e infine si formulano unità didattiche *ad hoc* per il conseguimento degli obiettivi, progettando una produzione finale alla quale

---

<sup>8</sup> L'interdisciplinarietà è una prassi didattica che ammette nello studio delle differenti discipline, oggetto del corso di studi, attraversamenti fondati su nodi tematici, concettuali, storici, da svolgere nel corso di unità di apprendimento formulate specificatamente dal corpo docente. Si può prevedere una “produzione” singolare o del gruppo classe che attesti il percorso effettuato, in modo originale e con l'apporto delle discipline. Differente la multidisciplinarietà, dal momento che si fonda sulla scelta di un argomento-tema, ove l'apporto delle singole materie non è in una progressione interattiva, ma ciascuna ne sviluppa una parte, secondo la propria prospettiva epistemica e i propri obiettivi, evitando il dialogo metodologico e concettuale con le altre discipline. Invece, l'approccio transdisciplinare è uno spazio di crescita umana e intellettuale ove argomenti, temi, progetti inerenti a singole attività disciplinari possono incontrarsi ed essere esplorati, senza un preciso fine o con modi definiti, ma attraverso un concorso costante di idee, di metodi, di connessioni imprevedute. Dall'archivio di informazioni, dall'enciclopedia organizzata, dagli atlanti, dai cataloghi, si passa a un metodo continuamente *in fieri*, non meno razionale e organizzato, ma mai esaustivo, e che consegue nuove conoscenze attraverso l'educazione al pensiero divergente e creativo. Aumentando la complessità delle interazioni disciplinari, si predispongono soluzioni più originali.

<sup>9</sup> Si allegano al presente lavoro alcune proposte didattiche operative, che non è opportuno inserire nel corpo del testo del saggio.

differentemente far partecipare tutta la classe. Per quanto attiene al secondo caso, ovvero agli obiettivi dell'Agenda 2030<sup>10</sup>, è opportuno e più semplice scegliere testi completi di Calvino, da leggere insieme, e commentare alla luce di singoli obiettivi: ad esempio, *Le città invisibili* consentono un percorso critico sull'obiettivo 11, così come *Le cosmicomiche* sull'obiettivo 4 o *La giornata di uno scrutatore* sul 16. È alquanto sensato, altresì, ideare percorsi tematici, individuati con un titolo chiaro, e successivamente reperire e condividere testi d'autore, intorno ai quali ragionare e soffermarsi criticamente, prima in sede di Consiglio e poi nelle aule con gli studenti.

Insegnare Calvino permette a docenti e discenti di interrogarsi intorno ai nodi critici del nostro tempo, di porsi domande essenziali sulla nostra società: successivamente, attraverso le scelte dei personaggi, attraverso le situazioni che affrontano o schivano, si diviene consapevoli della complessità del reale. Si apprende non solo come si è, come si agisce, ma soprattutto come si potrebbe essere, come si potrebbe agire diversamente. I romanzi, i racconti, i saggi, gli articoli giornalistici costituiscono un viatico a differenti metodi di conoscenza, offrono una riflessione profonda sulla nostra responsabilità nei confronti di noi stessi, dell'altro, della società, dell'ambiente, della qualità della vita e della partecipazione civica. Etica del singolo che ha un significato reale soltanto in quanto collettiva. Esaminare questi temi in progetti didattici e alla luce degli obiettivi dell'Agenda 2030 pone una sfida ardua educativa e impone di considerare in qual modo tradurre queste idee dalla pagina alla pratica, edificando insieme un mondo più sostenibile e giusto per tutti.

Entriamo nelle pagine del capitolo XII della *Giornata di uno scrutatore*: una grande illusione ma necessaria, un suggerimento morale che dovrebbe indirizzare l'azione educativa e dei docenti nel XXI secolo proviene dalla difficilissima e multiprospettica riflessione di Amerigo Ormea. Egli osserva la Madre Superiora che si occupa dei malati, una missione per lei consapevole e liberamente esercitata come senso della vita; nota poi un semplice contadino che ogni domenica, quando si libera dal lavoro, va al Cottolengo per dar da mangiare al figlio che non parla e

---

<sup>10</sup> Cfr. L'URL: <https://unric.org/it/agenda-2030/> (ultimo accesso: 15 giugno 2024).

probabilmente non lo riconosce nemmeno; lo imbecca pazientemente: «Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari. E pensò: ecco, questo modo d'essere è amore. E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo»<sup>11</sup>.

## *Appendice 1*

### *Percorsi interdisciplinari a partire da alcuni testi di Italo Calvino*

<i>Il visconte dimezzato</i> <i>Il barone rampante</i>	<b>Obiettivi didattici</b> <b>Discipline umanistiche</b>
Lettura integrale dei due testi da svolgersi in un biennio superiore, o al quarto o all'ultimo anno.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Analisi della struttura narrativa e dei personaggi per comprendere le dinamiche sociali e culturali dell'epoca.</li> <li>2. Esplorare i temi dell'identità e dell'indipendenza attraverso l'analisi dei protagonisti.</li> <li>3. Confrontare le opere con altri romanzi storici o filosofici dell'epoca per comprendere meglio il contesto letterario.</li> </ol>
<b>Prodotti intermedi - disciplinari</b> <b>Prodotto finale interdisciplinare</b>	<b>Obiettivi didattici</b> <b>Discipline scientifiche</b>
In relazione agli obiettivi didattici i docenti delle singole discipline possono realizzare specifici percorsi nei romanzi.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Esplorare il concetto di libertà attraverso il prisma della scelta dei personaggi principali e le implicazioni biologiche di vivere sugli alberi senza contatto con il suolo.</li> <li>2. Studiare la biomeccanica degli esseri umani per comprendere la plausibilità scientifica delle azioni dei personaggi.</li> <li>3. Esaminare il concetto di evoluzione e adattamento alle nuove condizioni di vita dei protagonisti.</li> </ol>
Si devono prevedere produzioni singole per disciplina (scritte, orali o pratiche) e per ogni studente, e poi un prodotto finale che coinvolga tutti i docenti e le discipline umanistiche e scientifiche.	

<i>Le città invisibili</i>	<b>Obiettivi didattici</b> <b>Discipline umanistiche</b>
Lettura integrale del testo da svolgersi	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Analizzare le città descritte nel libro come</li> </ol>

<sup>11</sup> I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 2, op. cit., p. 69.

<p>in un biennio superiore o al terzo o all'ultimo anno.</p>	<p>rappresentazioni simboliche di diverse filosofie, culture e società.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>2. Esplorare i concetti di utopia e distopia nelle rappresentazioni delle città.</li> <li>3. Discussione sull'importanza della progettazione urbana nel contesto sociale ed economico delle comunità.</li> </ol>
<p><b>Prodotti intermedi - disciplinari</b> <b>Prodotto finale interdisciplinare</b></p>	<p><b>Obiettivi didattici</b> <b>Discipline scientifiche</b></p>
<p>In relazione agli obiettivi didattici i docenti delle singole discipline possono realizzare specifici percorsi nel romanzo.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Esaminare le implicazioni ecologiche delle <i>città invisibili</i>, considerando come la natura e l'ambiente sono rappresentati nel contesto delle città descritte.</li> <li>2. Studiare la geografia fisica e le condizioni ambientali delle città descritte per comprendere l'importanza della geografia nella pianificazione urbana.</li> <li>3. Esplorare le tecnologie sostenibili e innovative che potrebbero essere applicate alle città invisibili per migliorare la qualità della vita.</li> <li>4. Elaborare il concetto di spazialità sia dal punto di vista fisico-matematico sia per quanto attiene alla logica formale.</li> </ol>
<p>Si devono prevedere produzioni singole per disciplina (scritte, orali o pratiche) e per ogni studente, e poi un prodotto finale che coinvolga tutti i docenti e le discipline umanistiche e scientifiche.</p>	

<p><i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i></p>	<p><b>Obiettivi didattici</b> <b>Discipline umanistiche</b></p>
<p>Lettura integrale del testo da svolgersi in un ultimo anno con l'ausilio dei docenti.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Analizzare la struttura frammentata del romanzo e discutere le diverse prospettive narrative e gli stili di scrittura.</li> <li>2. Esplorare il tema della lettura come esperienza e processo creativo, collegandolo alla storia della letteratura e all'evoluzione dei generi letterari.</li> <li>3. Discussione sul ruolo degli autori, dei lettori e dei personaggi nella creazione del significato del testo.</li> <li>4. Filosofie del soggetto e variabili interpretative su spazio e tempo. Nuove ermeneutiche. Falsificazionismo. Post verità.</li> </ol>
<p><b>Prodotti intermedi - disciplinari</b> <b>Prodotto finale interdisciplinare</b></p>	<p><b>Obiettivi didattici</b> <b>Discipline scientifiche</b></p>
<p>In relazione agli obiettivi didattici i docenti delle singole discipline possono realizzare specifici percorsi nel romanzo.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Analizzare il processo cognitivo della lettura e l'interazione tra il cervello umano e il testo scritto.</li> <li>2. Esplorare la psicologia della percezione e dell'interpretazione, considerando come diverse persone possono avere interpretazioni diverse dello stesso testo.</li> <li>3. Esaminare le nuove tecnologie di lettura e il loro impatto sulla fruizione del testo, considerando l'evoluzione dei supporti di lettura elettronici e l'accessibilità.</li> <li>4. Relazione fra scienza, tecnologia e nuovi media.</li> </ol>
<p>Si devono prevedere produzioni singole per disciplina (scritte, orali o pratiche) e per ogni studente, e poi un</p>	<p>Rapporto fra dati scientifici e finzionali.</p>

prodotto finale che coinvolga tutti i docenti e le discipline umanistiche e scientifiche.	
---	--

Integrare la lettura delle opere di Calvino con l'ausilio degli strumenti interpretativi di discipline differenti dalla Letteratura non solo consente agli studenti di comprendere i temi letterari e culturali più approfonditamente, ma offre anche varie opportunità per sviluppare competenze critiche, creative e interdisciplinari essenziali per l'educazione nel XXI secolo. Ai docenti offre la possibilità di concretizzare i suddetti obiettivi con attività specifiche da svolgere in classe, anche in compresenza o individualmente nelle proprie ore di lezione, rendendo i discenti autonomi nel lavoro extrascolastico.

### *Percorsi didattici*

<b>Titolo del percorso didattico:</b>	<i>Esplorando l'Universo con Italo Calvino: tra scienza, arte e nuovo umanesimo. Cosmicomiche e Ti con zero</i>
<b>Obiettivi del Percorso:</b>	1. Imparare a riconoscere e comprendere concetti scientifici distinguendoli da altri differenti: Analizzare i racconti di <i>Cosmicomiche</i> per riconoscere e comprendere i concetti scientifici di base, come l'origine dell'universo, l'evoluzione, e il rapporto tra tempo e spazio.
	2. Stimolare la creatività a partire dalla scienza: Utilizzare la fantasia e l'immaginazione, ispirandosi ai racconti di Calvino, per creare storie originali che mescolino elementi scientifici, letterari e artistici.
<b>Riferimenti Artistici:</b> Salvador Dali: opere come <i>La persistenza della memoria</i> (1931) per esplorare il concetto di tempo e realtà. Vincent van Gogh: <i>Notte stellata</i> (1889) per discutere l'interpretazione artistica dell'universo e	3. Esplorare il legame tra Scienza e Arte: Analizzare opere d'arte che rappresentino concetti scientifici simili a quelli presenti nelle vicende narrate da Calvino, esplorando l'intersezione fra arte e scienza.

<p>della luce. M. C. Escher: opere varie (1953) per comprendere l'illusione spaziale e le prospettive multiple. Fausto Melotti: pitture e sculture varie (copertine Mondadori). Questo percorso didattico mira a integrare i concetti scientifici con la letteratura e l'arte, consentendo agli studenti di sviluppare una comprensione interdisciplinare del mondo che li circonda.</p>	
	<p>4. Sviluppare le capacità critico-ermeneutiche: Analizzare e confrontare diverse rappresentazioni artistiche e letterarie a partire dagli stessi concetti scientifici presenti nei racconti per sviluppare la capacità di lettura critica e interpretativa.</p>
<p><b>Unità Didattiche:</b></p>	<p>a. Introduzione a <i>Cosmicomiche</i>:  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Presentazione del contesto storico e letterario di <i>Cosmicomiche</i> di Italo Calvino.</li> <li>• Analisi dei testi dei racconti in relazione ai concetti scientifici, come l'espansione dell'universo e l'evoluzione della vita.</li> </ul> </p> <p>b. Scienza nella poetica di Calvino:  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Approfondimento sui concetti scientifici presenti nei racconti, come la teoria del big bang e la formazione delle galassie.</li> <li>• Collegamenti con le teorie scientifiche attuali attraverso lezioni interattive e discussioni di gruppo.</li> </ul> </p> <p>c. Scienza, Filosofia, Letteratura e Arte:  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Studio della Rivoluzione scientifica primonovecentesca, poi delle opere di artisti delle <i>Avanguardie artistiche</i> primonovecentesche, come Salvador Dalì, che ha rappresentato concetti scientifici nel Surrealismo, o Picasso, mettendoli in relazione con i racconti di Calvino.</li> <li>• Analisi delle rappresentazioni artistiche dell'universo e del tempo in diverse epoche storiche, collegandole ai concetti di <i>Cosmicomiche</i>.</li> </ul> </p> <p>d. <i>Ti con zero</i> e il Tempo:  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Esplorazione del concetto di tempo nella letteratura e nella fisica, in riferimento ai racconti di <i>Ti con zero</i>.</li> <li>• Discussione sulle teorie del tempo, a partire dalla relatività di Einstein, e sul loro impatto sulla nostra comprensione del mondo.</li> </ul> </p>
<p><b>Progetto di scrittura o realizzazioni creative:</b> Universi che si intersecano</p>	<p>Gli studenti, alla fine del percorso, tentano di creare storie o opere artistiche che combinino elementi di scienza, letteratura e arte, ispirandosi ai concetti presenti nei racconti di Calvino e alle opere degli artisti studiati, servendosi dei medesimi titoli</p>

	calviniani.
<b>Presentazioni e discussione critica:</b>	<p>Gli studenti presentano i loro progetti creativi alla classe e all'Istituto; realizzano anche un video da caricare su Youtube, spiegando le scelte artistiche e scientifiche.</p> <p>Discussione critica guidata, in cui gli studenti valutano e analizzano reciprocamente i lavori, esercitando le capacità critiche e interpretative.</p>

Questo percorso didattico mira a integrare i concetti scientifici con la letteratura e l'arte, consentendo agli studenti di sviluppare una comprensione interdisciplinare del mondo.

### *Percorsi didattici 2*

Si può articolare il lavoro anche nel modo seguente: si stabiliscono gli obiettivi di riferimento e poi si progettano i percorsi, sempre strettamente connessi a testi di Calvino.

<b>Obiettivi principali:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comprendere i concetti scientifici: utilizzare i racconti delle <i>Cosmicomiche</i> come punto di partenza per esplorare concetti scientifici come la teoria dell'evoluzione, la teoria del big bang, la relatività e l'astronomia.</li> <li>• Sviluppare la creatività e la narrazione: incentivare gli studenti a scrivere storie o creare opere d'arte ispirate ai racconti delle <i>Cosmicomiche</i>, incorporando sia elementi scientifici che umanistici.</li> <li>• Esplorare la filosofia e la critica letteraria: analizzare le <i>Cosmicomiche</i> da un punto di vista filosofico e critico, discutendo temi come l'assurdità dell'esistenza, il significato dell'universo e la struttura narrativa.</li> </ul>
<b>Percorso didattico 1:</b> <i>Scienza e letteratura</i>	<p>Racconto di riferimento: <i>Il distanziamento della Luna</i></p> <p><u>Scienza</u>: introdurre i concetti di gravità, maree e movimento lunare. Discutere le teorie scientifiche sul distanziamento della Luna nel corso del tempo.</p> <p><u>Letteratura</u>: analizzare il racconto alla luce delle</p>

	<p>teorie scientifiche. Discutere modi e forme con i quali Calvino usa la scienza come metafora per esplorare temi fortemente riguardanti l'umano e la psicologia, come l'amore e la separazione.  <u>Arte</u>: mostrare opere d'arte che raffigurano la Luna e il mare, come <i>La notte stellata</i> di Vincent van Gogh. Discutere di come gli artisti rappresentano la Luna e il cielo notturno.</p>
<p><b>Percorso didattico 2:</b> <i>Astronomia e storia dell'arte</i></p>	<p>Racconto di riferimento: <i>Tutto in un punto</i>  <u>Scienza</u>: esplorare la teoria del big bang e la formazione dell'universo. Discutere le teorie sull'espansione dell'universo.  <u>Letteratura</u>: analizzare con quali mezzi e strumenti linguistico-letterari il racconto esplora l'idea di un universo in espansione e il concetto di "tutto in un punto". Discutere il significato filosofico di questa idea.  <u>Arte</u>: esaminare opere d'arte astronomiche, come <i>La notte stellata</i> di Vincent van Gogh e le <i>Stanze</i> di Raffaello, in particolare la <i>Scuola di Atene</i>. Discutere di come gli artisti rappresentano il cosmo e le teorie scientifiche.</p>
<p><b>Percorso didattico 3:</b> <i>Evoluzione e critica letteraria</i></p>	<p>Racconto di riferimento: <i>Lo zio acquatico</i>  <u>Scienza</u>: Esplorare la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin e la diversità della vita sulla Terra. Discutere i concetti di adattamento e selezione naturale.  <u>Letteratura</u>: Analizzare come Calvino racconta l'evoluzione delle creature naturali. Discutere il ruolo dell'adattamento e della sopravvivenza nel racconto.  <u>Arte</u>: Esaminare opere d'arte che raffigurano la diversità della vita, come le illustrazioni di Ernst Haeckel. Discutere, prendendo differenti esempi, in qual modo gli artisti rappresentano la natura e la varietà delle forme di vita, nelle varie epoche e nelle civiltà.</p>

***Ulteriore proposta di percorso didattico tematico modulare interdisciplinare***

<p>1. <i>Esplorando l'intreccio fra scienze, letteratura, arte e logica. Un viaggio interdisciplinare</i></p>
<p><b>Modulo 1:</b> Fondamenti scientifici e umanistici  <b>Obiettivo:</b> Introdurre agli studenti i principi fondamentali delle discipline scientifiche e umanistiche, promuovendo la comprensione dell'interconnessione tra le due.</p>

<p><b>Attività:</b> Lezione 1: Introduzione alle Scienze e all'età umanistica: da Leonardo da Vinci a Marie Curie Riferimenti artistici: analisi di opere (disegni) di Leonardo da Vinci e del suo metodo di disegno. Riferimenti scientifici: discussione sui contributi scientifici di Marie Curie.</p>
<p><b>Modulo 2:</b> Storia dell'arte e rappresentazione artistica <b>Obiettivo:</b> Esplorare l'evoluzione delle forme artistiche attraverso la storia e analizzare come l'arte riflette il contesto scientifico e umanistico del suo tempo.</p>
<p><b>Attività:</b> Lezione 2: cenni sui movimenti artistici attraverso i secoli: dall'Umanesimo al Modernismo Riferimenti Artistici: analisi di opere di Michelangelo (<i>Cappella Sistina</i>) e Futurismo. Riferimenti filosofico-letterari: discussione sull'Umanesimo rinascimentale e sul concetto di individualità in relazione al concetto di uomo-massa.</p>
<p><b>Modulo 3:</b> Logica e pensiero critico <b>Obiettivo:</b> Sviluppare competenze logico-argomentative e di pensiero critico attraverso l'analisi di problemi scientifici e filosofici, correlati con testi di Italo Calvino.</p>
<p><b>Attività:</b> Lezione 3: Introduzione alla logica: dal pensiero binario ai Computer Riferimenti logici: discussione sui principi della logica aristotelica e sui concetti di deduzione e induzione. Riferimenti artistici: studio delle opere di Escher, noto per le sue tassellazioni e rappresentazioni grafiche.</p> <p><b>Modulo 4:</b> Intersezioni tra arte, scienza e logica <b>Obiettivo:</b> esplorare opere d'arte e scoperte scientifiche che si sono verificate grazie all'applicazione della logica, unendo così i concetti appresi nei moduli precedenti.</p>
<p><b>Attività:</b> Lezione 4: Convergenze tra arte, scienza e logica: dalla prospettiva centrale alla teoria del caos Riferimenti artistici: studio delle opere di Salvador Dalí o del Cubismo sintetico e analitico. Riferimenti scientifici e logici: Discussione sulla teoria del caos e sull'uso della logica nella previsione di modelli caotici.</p>
<p><b>Progetto finale:</b> <i>Integrazione creativa</i> Obiettivo: gli studenti tenteranno di applicare ciò che hanno appreso, creando progetti grafici di spiegazione o creativi interdisciplinari, anche in forma di podcast, che uniscano arte, scienza e logica.</p>
<p><b>Attività:</b> Progetto finale: <i>CalvinArt</i> Gli studenti creeranno un'installazione artistica basata su principi scientifici come il movimento, l'ottica e la percezione sensoriale (Juan Mirò, Alex Calder). Riferimenti artistici: ispirazione da opere di Alexander Calder, noto per le sue sculture cinetiche. Riferimenti scientifici e logici: applicazione dei principi di fisica del movimento e della logica che pertiene al design delle opere cinetiche.</p>
<p>Scheda di autovalutazione studiata e calibrata sui percorsi da somministrare agli studenti.</p>

## *Appendice 2*

### *L'Agenda 2030 e la sfida di Italo Calvino*

Nel panorama della letteratura mondiale, pochi autori hanno saputo esplorare la complessità della psicologia umana, del mondo naturale, delle dinamiche logico-scientifiche come Italo Calvino. Le sue opere, permeate da un'innata curiosità per l'esistenza umana e da una profonda conoscenza della Natura, offrono una prospettiva centrata sulla relazione fra gli esseri viventi e il pianeta, e non di meno dell'interazione fra esseri umani nella società contemporanea. In un'epoca in cui il mondo si confronta con sfide globali sempre più ardue, le opere di Calvino si rivelano una sfida straordinaria per comprendere e perseguire gli obiettivi ambiziosi sanciti dall'Agenda 2030 delle Nazioni Unite.

1. *Le città invisibili* - **Obiettivo 11**: Città e comunità sostenibili. Nel labirinto delle *Città invisibili* descritte da Marco Polo possiamo cogliere una chiara rappresentazione simbolica dell'obiettivo 11 dell'Agenda 2030: costruire città e comunità sostenibili. Polo, raccontando le città che visita, offre un panorama vario di luoghi e modi di socialità: dalle magnifiche e avanzate alle città in rovina, mostrando l'importanza di pianificare e sviluppare insediamenti urbani che siano ecologicamente sostenibili, inclusivi e resilienti.

2. *Il cavaliere inesistente* - **Obiettivo 5**: parità di genere. Il personaggio di Agilulfo, il cavaliere senza corpo, rappresenta un potente simbolo dell'obiettivo 5 dell'Agenda 2030: raggiungere la parità di genere. La sua lotta per essere riconosciuto come un cavaliere, nonostante la sua forma differente, incarna la sfida contro le norme di genere predefinite e invita a riflettere sulle aspettative sociali e culturali legate al genere.

3. *Il barone rampante* - **Obiettivo 15**: vita sulla Terra. Cosimo, il barone rampante che decide di vivere sugli alberi per tutta la vita, illustra in modo suggestivo e metaforico l'obiettivo 15 dell'Agenda 2030: proteggere, ripristinare e promuovere un uso sostenibile degli ecosistemi terrestri. La sua vita fra gli alberi simboleggia la

connessione profonda tra gli esseri umani e la natura, sottolineando l'importanza di preservare la biodiversità e gli ecosistemi naturali, assumendo un diverso punto di vista sul mondo.

4. ***Il visconte dimezzato* - Obiettivo 3:** Salute e Benessere. Nel *Visconte dimezzato*, Calvino presenta un protagonista diviso in due metà, ciascuna con una personalità unica. Questo può essere interpretato in chiave metaforica in riferimento all'obiettivo 3 dell'Agenda 2030: garantire una vita sana e promuovere il benessere per tutti, a tutte le età. La storia ci ricorda l'importanza di trattare non solo le malattie fisiche, ma anche di prestare attenzione alla salute mentale e al benessere emotivo.

5. ***Le cosmicomiche* – Obiettivo 4:** Questa raccolta di racconti esplora la storia dell'universo da una prospettiva fantastica e umoristica. Gli straordinari personaggi, come Qfwfq, affrontano sfide cosmiche, fisiche e metafisiche. Questi racconti possono essere considerati come una rappresentazione/applicazione dell'Obiettivo 4 dell'Agenda 2030: «Garantire un'istruzione inclusiva, equa e di qualità e promuovere opportunità di apprendimento permanente per tutti». L'apprendimento e la comprensione della complessità del mondo sono fondamentali per raggiungere i suddetti obiettivi.

6. ***La giornata di uno scrutatore* – Obiettivo 16:** questo romanzo breve si fonda su una sequenza di situazioni e storie ove l'inclusività diviene tema centrale. Può essere letto come una rappresentazione narrativa dell'Obiettivo 16 dell'Agenda 2030: «Promuovere società pacifiche e inclusive per lo sviluppo sostenibile, fornire l'accesso alla giustizia per tutti e costruire istituzioni efficaci, responsabili e inclusive a tutti i livelli». Nella narrazione si riflette sulla formazione di una società giusta e inclusiva.

*Angelo Favaro*

**Parole-chiave:** Agenda 2030; Italo Calvino; Didattica; Interdisciplinarietà; Letteratura italiana.



## Contatti

Per proporre contributi: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it) (in cc [mariapanetta3@gmail.com](mailto:mariapanetta3@gmail.com))

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it) (in cc [mariapanetta3@gmail.com](mailto:mariapanetta3@gmail.com))



## **Gerenza**

*Direttore responsabile:*

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Univ. S. Tommaso d’Aquino - Rm)

*Vicedirettrice:*

PhD Maria Panetta (ASN Professoressa II fascia in 10/F2, 10/F3, 10/F4)

*Editore:* Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido

*Rappresentante legale:* Ing. Salvatore Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 17284251000

*Redazione:*

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it) (in cc [mariapanetta3@gmail.com](mailto:mariapanetta3@gmail.com))

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

*Provider:* Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

*Webmaster:* Daniele Buscioni

«Diacritica» aderisce dal 2017 al Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura (CRIC).

Dal 2022 è socia dell’USPI (Unione Stampa Periodica Italiana).

