

I nostri antenati nel contesto della produzione letteraria di Italo Calvino

Buršić, Marko

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:529391>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-17**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Università "Juraj Dobrila" di Pola
Filozofski fakultet
Università di Lettere e Filosofia

MARKO BURŠIĆ

***I NOSTRI ANTENATI NEL CONTESTO DELLA PRODUZIONE LETTERARIA DI
ITALO CALVINO***

Diplomski rad
(Tesi di laurea)

Pula, rujan, 2021.
Pola, settembre, 2021

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Università "Juraj Dobrila" di Pola
Filozofski fakultet
Università di Lettere e Filosofia

MARKO BURŠIĆ

***I NOSTRI ANTENATI NEL CONTESTO DELLA PRODUZIONE LETTERARIA DI
ITALO CALVINO***

Diplomski rad
(Tesi di laurea)

JMBAG: 0242011241, redoviti student/studente

**Studijski smjer/corso di laurea: Talijanski jezik i književnost i Povijest/Lingua e
letteratura italiana e Storia**

Predmet/Materia: Kritički i teorijski pristup Calvina

Znanstveno područje: Filologija

Znanstveno polje: Humanističke znanosti

Znanstvena grana: Romanistika

Mentor/Relatore: doc. dr. sc. Roberta Matković

Pula, rujan, 2021.
Pola, settembre, 2021



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani _____, kandidat za magistra _____ ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljeni način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, _____



IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, _____ dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom

_____ koristi

na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, _____

Potpis

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
1. ITALO CALVINO: VITA E OPERE.....	3
2. I NOSTRI ANTENATI.....	15
2.1. Temi centrali de <i>I nostri antenati</i>	15
2.2. I primi passi verso il postmodernismo.....	22
3. L'INDIVIDUO E IL MONDO.....	27
3.1. Dimidiamento e isolamento.....	27
3.2. Il ruolo dell'intellettuale nella società.....	31
4. IL NARRATORE OMODIEGETICO.....	37
4.1. Presa di distanza attraverso il narratore.....	37
4.2. Il narratore inattendibile.....	39
4.3. La relazione tra autore, lettore e testo.....	42
5. DOMANDE SENZA RISPOSTA.....	48
CONCLUSIONE.....	56
BIBLIOGRAFIA.....	59
RIASSUNTO.....	63
SAŽETAK.....	64
SUMMARY.....	65

INTRODUZIONE

Italo Calvino è, senza dubbio, uno dei più importanti autori italiani del ventesimo secolo. La sua vasta produzione letteraria comprende storie di finzione di ogni genere, come anche innumerevoli saggi sulla letteratura. Dal neorealismo del dopoguerra fino al postmodernismo degli anni '60, '70, e '80, l'autore si è sempre cimentato in esperimenti letterari nuovi per cercare di spiegare il mondo che lo circondava.

Anche se Calvino comincia la sua carriera come autore neorealista, la sua finzione già allora conteneva un tocco magico che lo distingueva dagli altri autori dell'epoca. Questa sua tendenza al magico lo porterà, nel 1952, a scrivere il suo primo romanzo fantastico (anche chiamato „fiaba moderna“), *Il visconte dimezzato*. Quella che all'epoca sembrava una curiosa deviazione dal suo stile consueto si è rivelata però essere una svolta decisiva nella carriera dell'autore. Infatti nel 1957 e nel 1959 Calvino ha pubblicato altre due storie fantastiche, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*, che saranno poi raccolte insieme al *Visconte dimezzato* in un solo volume intitolato *I nostri antenati*.

Questa cosiddetta „trilogia araldica“ rappresenta una tappa importante nello sviluppo dello stile di Calvino; un primo salto fuori dagli schemi della letteratura contemporanea, che lo porterà a visitare mondi sempre più fantastici e bizzarri, ma sempre con lo scopo di comprendere la realtà del mondo che lo circonda. Già nella trilogia si riscontrano dei temi che Calvino riproporrà più volte nelle sue opere a seguire, anche se in modi sempre diversi e originali. In questo senso, la trilogia degli *Antenati* si pone come un punto di partenza per la produzione letteraria sperimentale che definirà la carriera di Calvino dalla metà degli anni '60 fino alla sua morte nel 1985.

Lo scopo di questa tesi è di definire il ruolo che la trilogia ha avuto nel contesto della produzione letteraria di Calvino, o potremmo dire, nell'evoluzione dei suoi temi e interessi letterari. A questo scopo prenderemo in considerazione i commenti dei critici letterari sulle opere di Calvino, e naturalmente, quello che l'autore stesso ha avuto da dire sulle proprie storie e sul contesto nel quale sono nate.

Nel primo capitolo verrà riportato un resoconto della vita e delle opere dell'autore che ci servirà per comprendere i contesti storico-sociali nei quali le sue opere più

importanti sono state scritte, e anche quali sono stati le correnti letterarie che le hanno ispirate.

Il secondo capitolo sarà dedicato ai romanzi della trilogia, o più precisamente, ai temi centrali delle tre storie. Cercheremo specialmente di identificare i temi che i romanzi hanno in comune e che fanno della trilogia un „ciclo completo“. Sarà soprattutto interessante notare come il pubblico dell'epoca ha reagito a queste storie fantasiose e come i critici letterari a distanza di decenni le hanno poi riesaminate nel contesto del percorso di Calvino verso il postmodernismo.

Nel terzo capitolo analizzeremo il tema più importante per la produzione letteraria di Calvino degli anni '50, cioè il rapporto tra l'individuo e il mondo che lo circonda. Questo tema si manifesta soprattutto nei concetti di 'dimidiamento' e 'distanza', che sono importanti non solo per capire la trilogia, ma anche le altre storie che l'autore scrive parallelamente nello stesso periodo. 'La presa di distanza', in particolare, diverrà un *leitmotiv* ricorrente nelle seguenti storie di Calvino.

Il *pathos* della distanza influenzerà anche molte scelte stilistiche dell'autore, tra le quali forse la più interessante è quella di avere un narratore che è allo stesso tempo personaggio della storia, dunque un testimone degli eventi che ci racconta i fatti col senno di poi. Anche se questo non sembra essere un espediente di narrazione insolito, nel quarto capitolo vedremo come Calvino usa questo tipo di narratore per sconvolgere le nostre aspettative, e soprattutto per farci riflettere sul nostro rapporto con la letteratura.

Infine, l'ultimo capitolo sarà dedicato a un tema universale nella produzione letteraria di Calvino, quello del dilemma esistenziale, un dubbio costante del quale tutti i suoi protagonisti inevitabilmente soffrono. Dal *Visconte dimezzato* a *Palomar* l'autore cercherà sempre di trovare una soluzione concreta a tale quesito, ed è proprio questa ricerca che definirà la sua letteratura.

1. ITALO CALVINO: VITA E OPERE

Italo Calvino (1923-1985) è oggi acclamato a livello mondiale come uno degli autori più eminenti e originali del ventesimo secolo, come attesta il suo *status* di candidato di primo piano al Premio Nobel per la letteratura e di scrittore italiano contemporaneo più tradotto al momento della sua morte. La reputazione di Calvino deve molto al suo tenace desiderio non solo di confrontarsi, ma anche di riconcettualizzare audacemente una vasta gamma di generi narrativi.¹ Questi includono la fantascienza, la satira politica, il romanticismo, l'epica, il racconto popolare, la fiaba, memorie autobiografiche, e la lista continua. Oltre a un'ampia produzione letteraria Calvino ha anche utilizzato il saggio critico come un mezzo flessibile per affrontare un'impressionante varietà di questioni filosofiche, politiche, storiche e culturali, spesso sfumando il confine tra finzione e saggistica. Ma per comprendere a fondo la vasta produzione letteraria di Calvino bisogna prime capire il contesto culturale nel quale le idee dell'autore si sono formate e come il suo stile e i temi delle sue opere sono mutati nel tempo. Partiamo allora dalla sua infanzia, un importante periodo di formazione per l'autore.

Nato nel 1923 da Mario Calvino ed Evelina Mameli, Italo Calvino trascorse i primi due anni della sua vita a Santiago de Las Vegas, Cuba. I suoi genitori, entrambi botanici, decisero di trasferire la famiglia in Italia, a Sanremo, dove Italo rimase per tutta l'infanzia e l'adolescenza.² Poiché l'intera famiglia della generazione dei suoi genitori comprendeva scienziati, Italo visse in un'enclave di libero pensiero e non ricevette alcuna formazione religiosa.³ I suoi genitori furono anche critici della politica fascista che dominava l'Italia in quel periodo, e ciò avrà un impatto significativo sulla sua formazione personale e artistica. Grazie alle loro convinzioni non ortodosse l'autore ci dice che crebbe „tollerante verso le opinioni degli altri, particolarmente nell'ambito della religione“, ma, come i suoi racconti riveleranno dopo, contrario alle pratiche religiose pregiudizievoli, dogmatiche e ipocrite.

Data la loro inusuale educazione Italo e suo fratello minore Floriano si sentivano in qualche modo distaccati dai loro coetanei. Calvino ricorda che, a causa delle visioni

¹ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 3.

² Bloom, H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 12.

³ Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 8.

indipendenti sulla politica e la religione della famiglia, a scuola era spesso visto come una „bestia rara“, il ch  a volte gli causava di chiudersi in se stesso davanti ai compagni e gli insegnanti. Alcune storie autobiografiche dalla collezione *La strada di San Giovanni* (1990) testimoniano una infanzia piuttosto solitaria. In *Autobiografia di uno spettatore*, ad esempio, scopriamo che il giovane Calvino trascorreva i suoi giorni al cinema, immerso in un „mondo diverso“. Questo bisogno di spostarsi dalla realt  in altri mondi a lui era parso come una parte integrante della sua evoluzione personale.

Come gli altri giovani nell'era del fascismo, anche Calvino dovette iscriversi alla Giovent  fascista. La sua esperienza ci viene raccontata ne *L'entrata in guerra* (1954), un volume contenente tre storie ispirate autobiograficamente all'esperienza dell'autore come membro della balilla.⁴ Nell'omonima storia viene gi  rivelato un precoce nonconformismo politico dell'autore. Nello stesso racconto veniamo introdotti anche a quello che diverr  poi uno dei personaggi chiave dei racconti di Calvino: il testimone oculare, alla superficie un bambino o un corrispondente ingenuo, ma che, al di sotto, nasconde un individuo scettico, perspicace e diffidente.⁵

Da adolescente, piegatosi alle aspettative della famiglia, inizi  a studiare botanica all'universit , sebbene preferisse leggere poesie e finzione, ma la guerra e l'occupazione tedesca lo liberarono dall'obbligo degli studi.⁶ All'inizio dell'occupazione nel 1943, Calvino si arruol  nel servizio militare. Ignor  l'ordine del governo e si un  invece alla resistenza partigiana assieme a Floriano. Per i successivi due anni lui e suo fratello combatterono sulle Alpi Marittime, dove le esperienze di battaglia di Italo fornirono materiale per quella che diventer  la sua prima opera di finzione.⁷

Alla fine della guerra Calvino si un  al circolo intellettuale di sinistra e prese parte a varie iniziative culturali. Contribu  al giornale *Il Politecnico*, il quale si era stabilito il compito di riempire il vuoto culturale creato dal governo fascista e di indirizzare l'Italia

⁴ L'Opera Nazionale Balilla (ONB), istituita nel 1926, inquadrava, attraverso una rigida educazione fascista, i giovani sino ai diciotto anni: dagli otto anni ai quattordici gli iscritti prendevano il nome di „balilla“, dai quindici ai diciotto quello di „avanguardista“. In seguito i ragazzi entravano, come „giovani fascisti“, nei Fasci giovanili di combattimento, per essere infine accolti a ventuno anni nel Partito. Da <http://www.archiviodegliiblei.it/index.php?it/199/balilla-e-giovent-fascista>

⁵ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, pp. 4-5.

⁶ Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 8.

⁷ Bloom H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 12.

verso la cultura Europea contemporanea. Collaborò anche con altri giornali di sinistra, specialmente con l'*Unità*, il giornale ufficiale del Partito comunista. La sua decisione di unirsi al partito non era dettata solo da ragioni ideologiche, ma soprattutto perché a Calvino sembrava che il Partito comunista avesse un piano più realistico per rifare l'Italia e per opporsi a un eventuale ritorno del fascismo.⁸

Allo stesso tempo si iscrisse di nuovo all'università, ma questa volta, contrariamente alla tradizione familiare, decise di laurearsi in lettere. Nel 1947 ricevette la laurea con una tesi su Joseph Conrad⁹, un autore con il quale sentiva di avere un'affinità spirituale, derivata forse dall'esperienza della guerra e da una diffidenza verso l'imprevedibilità dell'universo condivisa da Conrad.¹⁰ A causa di questo interesse per la letteratura, Calvino ha ricordato in *Eremita a Parigi*, che era considerato come un "intruso" nella sua famiglia. Ma nonostante questo suo cambio di carriera, il pensiero razionale e la chiarezza espositiva rimasero fondamentali caratteristiche delle sue opere letterarie.¹¹

Ben presto stabilì legami con Natalia Ginzburg, Elio Vittorini e Cesare Pavese, scrittori che, come lui, furono i primi sostenitori della narrativa neorealista. Calvino fece amicizia anche con l'editore Giulio Einaudi, la cui omonima casa editrice pubblicò *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), il suo primo romanzo. Einaudi e Calvino svilupparono uno stretto rapporto professionale che durò per decenni. Oltre a pubblicare la maggior parte dei suoi scritti con Einaudi, Calvino lavorò anche come redattore presso la casa editrice.¹²

Calvino cominciò a scrivere *Il sentiero dei nidi di ragno* seguendo i consigli del suo mentore Cesare Pavese¹³. Questo romanzo, come molti altri del suo tempo, è incentrato

⁸ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, pp. 3-4.

⁹ Joseph Conrad (1857-1924), romanziere inglese di famiglia polacca che nei suoi romanzi esprime una concezione pessimistica della vita, con un senso drammatico che investe anche il paesaggio. Sebbene i suoi siano romanzi d'avventure, ciò che lo interessa è il dramma interiore dei personaggi, l'analisi della tragedia individuale, e va per questo avvicinato a scrittori come James, Dostoevskij e Proust. Da <https://www.treccani.it/enciclopedia/joseph-conrad/>

¹⁰ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 6.

¹¹ Fioretti D., *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature: Pasolini, Calvino, Sanguineti*, Palgrave Macmillan, Oxford, 2017, pp. 89-90.

¹² Bloom H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 12.

¹³ Cesare Pavese (1908 - 1950), scrittore che ha svolto un ruolo essenziale nel passaggio tra la cultura degli anni Trenta e la nuova cultura democratica del dopoguerra. La sua partecipazione al presente si è sempre legata a un profondo senso della contraddizione tra letteratura e impegno politico, tra esistenza

sull'esperienza partigiana durante l'occupazione, ma il romanzo di Calvino si concentra soprattutto sulla difficoltà dei giovani nel comprendere una guerra dove i connazionali furono chiamati a combattere gli uni contro gli altri. Nel romanzo gli avvenimenti della guerra ci vengono mostrati attraverso un ragazzino di nome Pin, nel quale l'autore ritrova anche delle parti di se stesso. Attraverso gli occhi del giovane e sconcertato Pin Calvino ci mostra la propria memoria conflittuale sulla resistenza.¹⁴

Il primo romanzo di Calvino segue abbastanza fedelmente i codici e le convenzioni del neorealismo¹⁵, ma anche in questo contesto, Calvino giocava già con elementi narrativi estranei all'*ethos* realista, e quindi già allora tendeva timidamente al fantastico. Ad esempio, sebbene il romanzo, nel rispecchiare le esperienze di Calvino della seconda guerra mondiale e della resistenza antifascista attraverso gli occhi di un bambino, aderisca generalmente a una presentazione lineare dei suoi eventi cardinali, la linearità viene spesso interrotta attraverso *flashback* e prefigurazioni, mentre anche l'immagine del "nido" titolare si dispiega con un grande effetto simbolico. Inoltre, come osserva Martin McLaughlin, "anche in questa prima fase Calvino era anticonformista, preferendo evitare l'approccio agiografico incoraggiato dal Partito comunista.... Andava invece controcorrente, rifuggendo dalla rappresentazione manichea della lotta antifascista come una battaglia tra il bene e il male".¹⁶

Il giovane protagonista del romanzo rispecchia lo scetticismo dell'autore, che rifiutava una concezione morale bianco e nero della guerra. Markey fa notare che si possono trovare molte somiglianze tra Pin e Hucklberry Finn, e infatti lo stesso Calvino ha ammesso che le opere di Mark Twain furono una delle fonti di ispirazione per il romanzo. I personaggi di Calvino e Twain trovano un'affinità soprattutto nel loro

individuale e storia collettiva, attraverso una tormentosa analisi di sé stesso e dei rapporti con gli altri e una ininterrotta lotta per costruirsi come uomo e come scrittore. Da <https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-pavese>

¹⁴ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, pp. 8-9.

¹⁵ Corrente letteraria che comincia ad affermarsi nella narrativa italiana intorno al 1930 (tra *Gli indifferenti*, 1929, di A. Moravia e *Tre operai*, 1934, di C. Bernari), con l'esigenza di una rappresentazione estremamente analitica, cruda, drammatica di una condizione umana travagliata dall'angoscia dei sensi, dalle convenzioni della vita borghese, dalla vacuità e noia dell'esistenza; e divenuta via via più aperta, specie dopo la Seconda guerra mondiale, alla critica del costume e alle istanze di un rinnovamento sociale maturate durante la Resistenza. Da <https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo>

¹⁶ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 7.

isolamento e nella loro diffidenza nel confronto della società. Questi sono anche temi chiave che saranno riproposti nelle opere di Calvino a venire.¹⁷ Calvino, traendo dalla propria esperienza durante la guerra, pubblicò altre storie sulla resistenza in un volume intitolato *Ultimo viene il corvo* (1949), una raccolta di narrative partigiane che unisce, ironicamente, uno spirito di avventura animato con un forte sentimento di tristezza per l'arbitraria crudeltà della guerra.¹⁸

Oltre all'orma di Conrad e Mark Twain, nelle prime opere di Calvino si può trovare anche l'influsso di altri autori americani, come William Saroyan, William Faulkner ed Ernest Hemingway, nelle cui opere i protagonisti sono raffigurati come tipi semplici e spontanei e la lingua usata è molto colloquiale, uno stile che fu adottato anche dagli altri esponenti del neorealismo italiano.¹⁹ Sulla base delle sue prime pubblicazioni Calvino fu associato con Pavese e con Elio Vittorini come membro del movimento neorealista. Pavese e Vittorini furono promotori ardenti degli autori realisti americani, avendo tradotto molte delle loro opere.²⁰

La prima parte della vita letteraria di Calvino fu chiaramente influenzata dagli ideali marxisti, ma ciò non significa che sostenne ciecamente le concezioni culturali del Partito comunista, in quel momento rappresentato da Emilio Sereni. Sereni, che si occupava degli affari culturali del partito, era prima di tutto un politico; vedeva la letteratura come un modo per diffondere le idee politiche del comunismo, e quindi era piuttosto duro con gli scrittori di sinistra che non sembravano sostenere con sufficiente entusiasmo la linea culturale ufficiale del partito. Calvino era, a quel tempo, fortemente impegnato nel partito, ma non era d'accordo con questa idea della letteratura solo come propaganda.²¹

Effettivamente, *Il sentiero dei nidi di ragno* sarebbe l'unico vero romanzo neorealista di Calvino. Un secondo romanzo intitolato *Il bianco veliero* (1949) non è mai stato pubblicato, mentre un terzo romanzo, *I giovani del Po*, scritto nel 1951, è apparso

¹⁷ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 9.

¹⁸ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, pp. 7-8.

¹⁹ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 8.

²⁰ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, pp. 4-5

²¹ Fioretti D., *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature: Pasolini, Calvino, Sanguineti*, Palgrave Macmillan, Oxford, 2017., pp. 90-91.

solo nell' *Officina* (1957-58). Più tardi dichiarò che rifiutò di ripubblicare alcune delle sue storie neorealiste semplicemente perché erano „fuori moda“ o troppo „regionali“, ma, come le sue opere a venire mostreranno, il disincanto di Calvino verso il neorealismo aveva radici molto più profonde.

Dai saggi e dalle storie di Calvino di questa epoca, si evince che l'autore non vedeva di buon occhio l'aumento del consumerismo e la perdita del senso di comunità che esso generava. Il Partito comunista non sembrava in grado di fornire una soluzione, anzi, si trovava in crisi anche esso. Secondo Calvino, il conflitto all'interno della cultura politica comunista era già iniziato subito dopo la fine della guerra. Già da quel tempo c'erano pressioni da parte del partito, come spiega Calvino nella prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*: „il pericolo che alla nuova letteratura fosse assegnata una funzione celebrativa e didascalica, era nell'aria: quando scrissi questo libro l'avevo appena avvertito, e già stavo a pelo ritto, a unghie sfoderate contro l'incombere d'una nuova retorica.“²². Lo stesso Calvino non fu escluso dalla critica di sinistra per non aver aderito al programma. Il colpo finale che indusse Calvino a prendere definitivamente distanza dal partito comunista fu l'invasione dell'Ungheria da parte dell'esercito sovietico nel 1956.²³ Di conseguenza, nel 1957 decise di lasciare il Partito comunista definitivamente.²⁴

Le opere di Calvino degli anni '50 testimoniano la sua sfiducia nelle soluzioni politiche e con essa anche un cambiamento di direzione nella sua produzione letteraria. Calvino mise da parte gli eventi quotidiani come le faccende politiche per esplorare questioni più astratte, ossia il metafisico. Il suo nuovo interesse lo ha portato a interrogare il posto dell'uomo sulla Terra e la ragione della sua esistenza. Altre delle sue questioni esploreranno il rapporto tra l'uomo e “l'altro”, o come la definisce Ferretti: “l'integrazione uomo-mondo”. La produzione letteraria di Calvino negli anni '50 dello scorso secolo può sembrare sconcertante a causa delle direzioni apparentemente incompatibili delle sue

²² Calvino I., *Presentazione dell'autore ne Il sentiero dei nidi di Ragno*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1993, p. XIV

²³ La sommossa ungherese aveva come obiettivo la liberazione dall'influenza che l'Unione Sovietica esercitava sul paese dopo la fine della seconda guerra mondiale. Il 4 novembre l'Armata Rossa entrò a Budapest con 200.000 uomini e 4.000 carri armati ed ebbe inizio la repressione sovietica. Incursioni aeree, bombardamenti e interventi di carri armati durarono fino al 9 novembre, quando i Consigli di studenti, lavoratori e intellettuali si arresero definitivamente. Da <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/accadde-che/23-ottobre-1956-la-rivoluzione-ungherese/>

²⁴ Bloom H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 12.

opere, le quali variano da fiabe ironiche a eccentriche novelle moderniste che esplorano il funzionamento interiore dell'uomo del dopoguerra. Solo quando saranno passati degli anni, queste eclettiche miscele di realismo, modernismo, e del fantastico si riveleranno come componenti di quello che sarà poi chiamato postmodernismo, corrente letteraria nella quale Calvino troverà il suo posto fino alla fine della sua carriera.²⁵

L'interesse dell'autore per la letteratura fantastica è stato sicuramente rafforzato durante il suo lavoro su una collezione di fiabe composta un anno prima delle sue dimissioni dal partito. La collezione, chiamata *Fiabe italiane*, è stata il risultato di un'ampia ricerca.²⁶ Per scrivere questa opera Calvino studiò a fondo le ricerche di Vladimir Propp²⁷ sui modelli universali che si trovano nelle fiabe, una ricerca che sicuramente ebbe un impatto importante sulla composizione de *I nostri antenati*.²⁸

La trilogia araldica di Calvino, comprende tre romanzi scritti negli anni '50: *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959). Considerati un significativo allontanamento dalla sua precedente narrativa socio-realistica, furono inizialmente stampati separatamente, ma sono stati raccolti successivamente nel 1960 e pubblicati in un set di tre volumi intitolato *I nostri antenati*.²⁹ Anche se questi romanzi, decisamente fantastici, non sono ambientati nella società contemporanea, mostrano comunque allegoricamente una profonda preoccupazione per i problemi sociali e politici dell'epoca. In Calvino realtà e fiaba sono sempre state interconnesse, come sottolinea lo scrittore nell'introduzione delle *Fiabe italiane*:

“le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo

²⁵ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, pp. 9-12.

²⁶ Bloom H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 13.

²⁷ Studioso di folclore russo. Nella sua opera principale, *Morfologija skazki* (1928) Propp sottopone a un esame critico gli schemi di classificazione delle fiabe e individua 31 funzioni narrative dei personaggi che formano la struttura costante di ogni fiaba. Il suo metodo ha anticipato aspetti fondamentali dell'analisi strutturale in linguistica e in antropologia. Da <https://www.treccani.it/enciclopedia/vladimir-jakovlevic-propp>

²⁸ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, pp. 16-17.

²⁹ Bloom H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 13.

dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano.”³⁰

Secondo Calvino, le fiabe non sono altro che una rielaborazione immaginaria degli elementi chiave dell'esperienza umana. Solo che nella fiaba, invece di essere raccontati in modo realistico, gli eventi più significativi della vita vengono trasfigurati dall'immaginazione.³¹

La prima delle fiabe moderne di Calvino, *Il visconte dimezzato*, nacque in un breve lasso di tempo, tra il luglio e il settembre del 1951, in seguito a un periodo di difficoltà nella sua produzione letteraria. Tra il 1947 e il 1949 Calvino aveva faticosamente portato a termine la stesura de *Il bianco veliero*, mentre nel 1950 e nei primi mesi del 1951 si era dedicato a *I giovani del Po*. Due romanzi di diverso tenore ma entrambi legati alle istanze dell'epoca “realistica” che lo avevano lasciato insoddisfatto, tanto che in entrambi i casi aveva deciso di riporle nel cassetto (del *Bianco Veliero* avrebbe finito poi col salvare solo poche pagine, traendone il racconto *Va' così che vai bene*; quanto ai *Giovani del Po*, sarebbero dovuti passare sei anni prima che fosse pubblicato a puntate nell'appendice dei fascicoli 8-12 della rivista *Officina*). Il *Visconte* nacque come reazione alle difficoltà incontrate nell'attenersi a uno stile in prevalenza mimetico, come una sorta di rivincita nei confronti delle frustrazioni provate nel vano tentativo di dare seguito al romanzo d'esordio, *Il sentiero dei nidi di ragno*. A distanza di anni, presentando al pubblico inglese la trilogia dei *Nostri antenati*, nella sua introduzione al libro, Calvino avrebbe osservato:

“Dopo il mio primo *novel* [...] e le mie prime *short stories*, che raccontavano avventure picaresche nell'Italia sconvolta della guerra e del dopoguerra, avevo fatto dei tentativi per scrivere il vero-romanzo-realistico-rispecchiante-i-problemi-della-società-italiana (io ero allora quello che si diceva uno ‘scrittore politicamente impegnato’) ma non c'ero riuscito. E allora, nel 1951 (avevo 28 anni e non ero affatto sicuro che avrei continuato a scrivere), mi sono messo a scrivere come mi veniva più naturale, cioè

³⁰ Calvino I., *Introduzione delle Fiabe Italiane*, Mondadori, Milano, 2003

³¹ Fioretti D., *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature: Pasolini, Calvino, Sanguineti*, Palgrave Macmillan, Oxford, 2017., pp. 93-94.

inseguendo i ricordi delle letture che m'avevano più affascinato fin da ragazzo. Anziché sforzarmi di costruire il libro che *dovevo* scrivere, il romanzo che si aspettava da me, preferii immaginarmi il libro che mi sarebbe piaciuto leggere, un libro trovato in soffitta, d'un autore sconosciuto, d'un'altra epoca e d'un altro paese.”³²

Nonostante l'ambientazione fiabesca, dietro alle storie fantastiche degli *Antenati* si nascondono i dubbi dell'autore sul mondo reale. Nella trilogia si comincia a intravedere la propensione di Calvino verso pessimistiche riflessioni sulla inerente fragilità dell'uomo e sulla natura ambivalente delle scelte nella vita. Tra i romanzi della trilogia *Il cavaliere inesistente* è l'opera più di avanguardia, cioè quella più in linea con lo stile che l'autore adotterà negli anni '60. Markey scrive che: “con il suo miscuglio di fantasiosa nostalgia e commento sulla società moderna, le consapevoli battute sulla pretenziosità degli autori e della loro scrittura, la noncuranza per le barriere dei generi letterari, *Il cavaliere inesistente* annuncia la crescente spinta di Calvino verso il postmodernismo.”³³

Nel corso degli anni '50 e all'inizio degli anni '60 l'autore scrisse e pubblicò delle altre storie corte, tra le quali menzioniamo *La formica argentina* (1952), *La nuvola di smog* (1958), *La speculazione edilizia* (scritta nel 1957, pubblicata nel 1963) e *La giornata d'uno scrutatore* (1963). A differenza dei romanzi della trilogia, queste storie sono ambientate nel mondo reale, però neanche esse possono essere definite neorealiste, specialmente le prime due che paiono più come allegorie kafkiane dei mali della società moderna.

La metà degli anni '60 portò un'altra svolta significativa nella produzione letteraria dell'autore. Nel 1964, dopo essersi sposato con Esther Judith Singer, Calvino si trasferì a Parigi, dove intensificò i suoi contatti con i generi letterari innovativi, dall'antiromanzo o *nouveau roman*³⁴, lo strutturalismo e la semiotica, all'*Oulipo*³⁵. Attratto da questi

³² Milanini C., *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2014, p. 228-229.

³³ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, pp. 16-17.

³⁴ Espressione con la quale si suole indicare l'opera di un gruppo di romanzieri francesi emersi negli anni 1950. Elementi comuni sono il rifiuto del romanzo tradizionale e il deciso orientamento antinaturalistico, il rifiuto del cosiddetto *engagement* e il frequente ricorso a un minuzioso descrittivismo, conseguente alla dissoluzione dei personaggi e della trama. Da <https://www.treccani.it/enciclopedia/nouveau-roman/>

³⁵ Sigla di *Ouvroir de littérature potentielle* («Opificio di letteratura potenziale»), gruppo fondato nel 1960 da R. Queneau e dal matematico François Le Lionnais, con l'intento di esplorare le potenzialità creative delle regole o 'costrizioni' (*contraintes*) formali e strutturali in letteratura, sia attraverso lo studio di testi già esistenti sia proponendo nuovi modelli operativi. Tra i metodi utilizzati hanno un posto centrale le costrizioni alfabetiche, fonetiche, sintattiche e lessicali; non meno importanti le ricerche sulle procedure di

provocativi movimenti letterari, è allo stesso tempo stimolato da un interesse per le teorie della genetica, dell'astronomia e della cosmologia, Calvino creò un intrigante genere di romanzi fantastici con: *Le Cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), e *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), dove usò la scienza moderna come mezzo per creare circostanze illusorie con lo scopo di comunicare una nuova visione della realtà. In essenza queste storie sono fiabe cosmogoniche costruite intorno a teorie scientifiche che permettono all'autore di raccontare storie di fantascienza ambientate nell'universo primordiale.³⁶ *Le Cosmicomiche*, sono la prima opera esplicitamente postmoderna di Calvino. Come molte opere postmoderne non si tratta di un romanzo con una linea narrativa costante, ma sembra più una raccolta di narrative frammentate. Nelle *Cosmicomiche* incontriamo una sequenza di teorie scientifiche che vengono trasformate in storie nelle quali la quotidianità viene unita con la magia di eventi intergalattici e teorie speculative.

Ti con zero è un'altra raccolta di storie, che al inizio comincia come seguito a *Le Cosmicomiche*, ma nell'ultimo terzo cambia direzione. Qui Calvino cerca, o almeno pretende, di escludere l'autore, descrivendo il suo ruolo nel romanzo come "macchina da scrivere", o un semplice registratore di data fenomenologica osservabile sulla superficie della finzione. Costruite sulle idee di Barthes e Robbe-Grillet, queste fiabe emulano lo stile narrativo "senza colore" che loro hanno adottato. Simili itinerari contorti domineranno le sue opere a venire, rispecchiando la perdita di fiducia dell'autore nell'efficacia di qualunque struttura, non solo per quanto riguarda la letteratura, ma la società in generale.

I due seguenti libri di Calvino, *Il castello dei destini incrociati* (1969 e 1973), e *Le città invisibili* (1972) esprimeranno ancora una volta la posizione antitetica del postmodernismo giustapponendo il meglio della nuova letteratura contro il meglio di quella vecchia. Di vecchio in entrambi i libri c'è l'ambientazione storica e le loro cornici tradizionali, che illustrano la teoria strutturalista di Propp sull'universalità dei modelli delle storie. Come le opere medievali nello stile del *Decameron* o dei *Racconti di Canterbury*, entrambe le opere contengono storie dentro ad altre storie e si aprono con una cornice

trasformazione del testo e l'utilizzazione di metodi e concetti matematici anche con l'ausilio di strumenti informatici. Da <https://www.treccani.it/enciclopedia/oulipo/>

³⁶ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, pp. 5-6.

che le unisce. Il disordine che risulta nei testi e le contraddizioni, secondo Calvino, documentano gli sforzi della letteratura moderna “ad arrivare al difuori dei confini della lingua” e di giocare con le combinazioni illimitate della narrativa. Un'altra cosa che è tematicamente importante è il fatto che entrambe le opere riflettono il rifiuto filosofico dell'artista come veggente e sottolineano sottilmente ancora una volta i dubbi dell'autore sulla significanza dell'uomo sulla Terra.³⁷

Nel 1979 Calvino pubblicò *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un romanzo pieno di giochi letterari autoreferenziali come nei labirinti ricorsivi di Borges. Nella storia, un lettore e una lettrice si avviano a leggere un romanzo di Calvino, ma vengono costantemente interrotti e finiscono per leggere dieci romanzi incompiuti scritti da autori diversi. In questo romanzo Calvino si affida alla sua esperienza come editore per creare una trama intricata basata sul processo della pubblicazione delle opere letterarie e sul processo della scrittura, sempre guidata dai suoi inconfondibili giochi narrativi.

Nel 1980 Calvino si trasferì di nuovo in Italia stabilendosi a Roma e nello stesso anno pubblicò la sua prima maggiore collezione di saggi, *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*, una fonte importante che riunisce i pensieri dell'autore dagli anni '50 fino al 1978. Per quanto riguarda la finzione, l'ultimo libro completato da Calvino fu *Palomar* (1983), un romanzo nel quale l'omonimo protagonista, il signor Palomar, osserva e cerca di comprendere vari aspetti della natura, contemplando attraverso un dialogo interiore le similarità tra l'uomo e il cosmo, la natura e la comunicazione umana.

Calvino morì il 19 settembre 1985 in un ospedale a Siena a causa di complicazioni dovute a un ictus subito dodici giorni prima. In quel periodo stava per compiere sessantadue anni, ed era al punto di partire all'università di Harvard dove dovette tenere delle lezioni. Era riuscito a preparare cinque delle sei lezioni, che furono poi pubblicate nel 1988 sotto il titolo *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*.³⁸

A prima vista, la produzione letteraria che Calvino ci ha lasciato può sembrare sconcertantemente svariata, ma in tutte le opere si possono riscontrare fattori che conferiscono coerenza alle sue opere, in primo luogo, il suo intreccio tra realismo e

³⁷ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999., pp. 20-22.

³⁸ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, pp. 6-7.

fantasia e il suo altrettanto assiduo ritorno a determinati temi: identità, spazio, tempo, percezione e i ruoli svolti dal linguaggio e dalla narrazione come mezzi per dare forma all'esperienza umana. Come osserva Cavallaro: "Alla base di questi temi c'è la consapevolezza dell'impossibilità del cogliere la realtà nella sua interezza."³⁹ Seguendo il suo famoso credo, "le fiabe sono vere", la maggior parte dei critici sceglie di vedere le sue fantasie non come fughe dalla realtà ma come modi alternativi per percepirla. Usando le parole di Bloom: "La sua carriera letteraria si pone come una ricerca incessante di nuovi approcci alla narrazione."⁴⁰

³⁹ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 5.

⁴⁰ Bloom H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 13-14.

2. I NOSTRI ANTENATI

I nostri antenati rappresentano una fase importante nell'evoluzione della produzione letteraria di Calvino. Dopo il suo disincanto con il neorealismo, con la trilogia fiabesca l'autore decise di cimentarsi in una letteratura che, pur essendo decisamente fuori della realtà, si basa su temi cruciali per il contesto storico-sociale nel quale le tre storie sono state concepite. In questo capitolo definiremo quali sono questi temi, come le storie sono state percepite dalla critica letteraria contemporanea e come le vedranno i critici futuri prendendo in considerazione le opere letterarie che l'autore produrrà negli anni a seguire.

2.1. Temi centrali de *I nostri antenati*

Come abbiamo già detto la trilogia de *I nostri antenati* include tre romanzi che nel 1960 furono raccolti in un unico volume: *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959). Nel primo romanzo Calvino presenta un visconte grottesco, che è stato diviso in due metà, una cattiva e l'altra, addirittura troppo buona; nel secondo romanzo, il protagonista è un giovane aristocratico che decide di vivere la propria vita sugli alberi; e nel terzo, il personaggio principale è un'armatura vuota mossa solamente da una volontà disincarnata. Nella sua introduzione agli *Antenati* Calvino ci fa sapere quali erano le questioni che voleva rappresentare con i suoi protagonisti. *Il visconte dimezzato* esplora il tema dello smembramento: "l'incompletezza, il pregiudizio, la mancanza di pienezza umana". *Il barone rampante* si concentra sulla disconnessione: "isolamento, distanza, difficoltà nei rapporti con gli altri". *Il Cavaliere Inesistente*, infine, prende in esame, quello che Cavallaro chiama "l'*ethos* della scomparsa", cioè: la consapevolezza del "essere al mondo" e partecipare alla costruzione del proprio destino, oppure l'accettare un'assenza totale di coinvolgimento.⁴¹

Ma anche se le storie a prima vista sembrano molto diverse l'una dall'altra, nei temi come nello stile, ci sono degli elementi che le accomunano. Un elemento comune ovvio è che tutte e tre si svolgono in epoche distanti (il nono, il diciassettesimo e il

⁴¹ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 17.

diciottesimo secolo), che però non è un punto da sottovalutare. Bonura presenta questa scelta come un cauto passo indietro che l'autore fa per "afferrare, da un punto di vista privilegiato (quello dell'osservatore che sta in alto), tutta la complessità dei rapporti sociali, politici, e infine morali della realtà che gli sta intorno, che lo preme dappresso nell'atto di scrivere."⁴² Con questa trilogia, Calvino intendeva scrivere tre racconti che potessero servire come albero genealogico degli antenati dell'uomo contemporaneo e soprattutto costruire tre storie aperte che stimolassero gli interrogativi dei lettori; tre racconti "fantastico-morali o lirico-filosofici che dovevano farsi metafora dei limiti, dei condizionamenti e della possibilità della ragione umana di conoscere e commisurarsi alla realtà storico-sociale." Corsi fa notare che al centro della "trilogia araldica" si può riscontrare un problema ricorrente: "la possibilità di una conoscenza razionale della realtà e la volontà illuministica di riordinare un mondo ormai labirintico e precario."⁴³ Potremmo dire che in questo aspetto la trilogia si pone come un punto di partenza per la produzione letteraria postmoderna di Calvino, poiché questo quesito verrà sempre riproposto dall'autore, anche se in modi stilistici radicalmente diversi.

Secondo Beno Weiss, questa nuova direzione nella scrittura di Calvino fu senza dubbio influenzata dalle valutazioni che Cesare Pavese ed Elio Vittorini avevano avuto della sua scrittura durante la sua fase neorealista. I due sostenevano che la sua originalità e il suo nucleo creativo si trovavano negli elementi fiabeschi e avventurosi della sua finzione. Pavese aveva chiamato l'autore uno "scoiattolo della penna" che "si arrampicava sugli alberi" (proprio come farà Cosimo nel *Barone rampante*), mentre Vittorini caratterizzava le sue opere come realismo con un "timbro favoloso" o favola con un "timbro realistico". Di conseguenza, dopo aver fallito nel suo tentativo di creare con *I giovani del Po* un romanzo veramente neorealista, con la creazione della trilogia Calvino si allontanò dal realismo in favore di un reame fiabesco, che, fa notare Weiss, ricorda molto lo stile di Ariosto (uno dei poeti preferiti di Calvino), per le sue avventure fantasiose, stravaganti e inverosimili.⁴⁴

⁴² Bonura G., *Invito alla lettura di Calvino*, Gruppo Ugo Mursia Editore, 1993, p. 71.

⁴³ Corsi D., *Fra logica e romance: Il cavaliere inesistente di Italo Calvino*, in *Tendencias culturales en Italia. Entre literatura, arte y traducción*, a cura di Caprara G., Ghignoli A., Editorial Comares, Granada, 2015, pp. 27-28.

⁴⁴ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, p. 39.

L'ambientazione fiabesca degli *Antenati* però, dietro la sua semplice apparenza, nasconde temi più complessi. Nel *Visconte dimezzato*, ad esempio, il narratore ci introduce alle due metà del visconte Medardo, una buona e una malvagia, che in superficie sembrano rappresentare un approccio piuttosto ovvio alla scelta attraverso un'allegoria sul bene e sul male. Ma lo stesso Calvino ha detto che questo non gli "stava a cuore per niente". Per lui le due metà di Medardo, più che rappresentare concetti palesemente opposti come bene e male, rappresentano in realtà due esempi di "disumanità" contrastanti, ma ugualmente lugubri. Calvino insiste che "il problema del bene e male", almeno nella sua concezione tradizionale, non gli è venuto in mente, "neanche per un minuto".⁴⁵

Entrambe le parti di Medardo sono imperfette e ugualmente odiate dalla gente: il Gramo (nome attribuitogli dagli abitanti di Terralba) per la sua crudeltà, e il Buono per la sua insistenza che l'unico modo per riformare la società sia quello di dare il buon esempio. Il Buono viene soprattutto disprezzato per il suo moralizzante fervore dogmatico, a tal punto che gli abitanti di Terralba si trovano „perduti tra malvagità e virtù ugualmente disumane“⁴⁶. In termini calviniani le due parti di Medardo rappresentano il suo dimidiamento, in altre parole una mancanza che si presenta nella sua divisione da se stesso e dagli altri; un tema che esploreremo più a fondo nel capitolo seguente.

Il dimidiamento non è limitato al protagonista del romanzo, ma viene rispecchiato anche negli altri personaggi. Mastro Pietrochiodo, il carpentiere di Medardo, costruisce macchine da tortura per le vittime del Gramo, dedicandosi con zelo al suo mestiere senza pensare al male che esse provocano. Mastro Pietrochiodo è, in questo senso, un esemplare tipico dello scienziato moderno, che intraprende esperimenti sofisticati senza riguardo per i danni che provoca all'umanità.⁴⁷ Un altro scienziato che non mostra empatia per gli esseri umani è il dottor Trelawney il quale, pone Markey, rappresenta le mancanze della medicina moderna. Invece di dedicarsi ai suoi doveri di medico, Trelawney si dedica allo studio dei fuochi fatui, oppure si occupa di problemi marginali come cercare la cura per una rara malattia che colpisce solo i grilli.

⁴⁵ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 411.

⁴⁶ Ivi, p. 74.

⁴⁷ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, p. 43.

Neanche la religione viene risparmiata dalla critica di Calvino, il quale rappresenta l'ipocrisia dei riti religiosi vuoti con gli ugonotti di Terralba, che seguono devotamente antichi riti, dei quali si ricordano a malapena, avendo perso i loro testi sacri; ma quando si tratta di abbassare il prezzo del grano durante una carestia non mostrano nessuna carità. Però, detto questo, per Calvino, i personaggi del romanzo, che essi rappresentino le mancanze della medicina moderna, l'ipocrisia dei riti religiosi vuoti, le invenzioni catastrofiche della scienza odierna, o la sottile distinzione tra bene e male, non servono mai una funzione ammonitoria. Invece, il ruolo di questi individui è di drammatizzare quello che l'autore identifica come esempi tipici della fondamentale "disumanità" del mondo moderno.⁴⁸

La cura per il dimidiamento e la disumanità dell'uomo sembra comparire alla fine del romanzo, quando le due parti di Medardo vengono riunite e il visconte si trova di nuovo completo. Dopo essersi riunito Medardo si sposa con la pastorella Pamela, i due hanno una famiglia, e il visconte vive una vita lunga e felice. Sembra il finale perfetto, ma a un certo punto il narratore osserva che „forse ci s'aspettava che, tornato intero il visconte, s'aprisse un'epoca di felicità meravigliosa, ma è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo.“⁴⁹

Anche se può apparire scherzosa, la criptica osservazione finale del giovane narratore rovina inevitabilmente il lieto fine del romanzo e smaschera la facciata apparentemente ingenua del ragazzo. Un'ambivalenza di questo genere non è certo caratteristica per le fiabe, le quali favoriscono finali senza ambiguità e con un messaggio di saggezza convenzionale. Al contrario nel *Visconte*, come osserva Markey, il commento ironico del narratore non sembra contenere una direttiva morale. Semmai si può trarre un senso di negatività nelle parole del ragazzo.⁵⁰ Calvino ha ammesso di aver condotto i critici sulla strada sbagliata mascherando la storia ambigua come una semplice allegoria.⁵¹

⁴⁸ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, pp. 71-72.

⁴⁹ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 81.

⁵⁰ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 71.

⁵¹ Bloom H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 37.

Un simile senso di ambiguità e incertezza si riscontra anche nel *Barone rampante*, scritto tra il 10 dicembre del 1956 e il febbraio del 1957 quando l'autore ancora cercava di definire il ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea e anche il proprio impegno morale al partito comunista italiano. A quel tempo Calvino stava contemplando la rottura dei rapporti con il partito dopo il brutale intervento dei sovietici in Ungheria. In riguardo a questo periodo, Calvino scrive nel 1960 che era „un'epoca di ripensamento del ruolo che possiamo avere nel movimento storico, mentre nuove speranze e nuove amarezze si alternano. Nonostante tutto, i tempi portano verso il meglio; si tratta di trovare il giusto rapporto tra la coscienza individuale e il corso della storia.“⁵²

Questa tensione tra l'individuo e il gruppo viene presentata dall'autore come nucleo tematico del *Barone rampante*: “una persona si pone volontariamente una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenze, perché senza di questa non sarebbe se stesso né per sé né per gli altri.”⁵³ Questo è precisamente quello che succede nel secondo romanzo della trilogia, quando il giovane Cosimo, dopo un piccolo disaccordo con il padre, si arrampica su un albero e decide di vivere sugli alberi per tutta la vita in un gesto che pare una semplice ribellione giovanile. Però, quando la rabbia di Cosimo verso i genitori comincia a sparire, la sua fuga sugli alberi si evolve in una vera e propria protesta contro la società, diventando un mezzo per affermare il proprio impegno morale, sociale e filosofico al miglioramento della società.

Ancora una volta, come nel caso del *Visconte dimezzato*, potrebbe sembrare che la fuga di Cosimo rappresenti un tema semplice come la fuga dalla società e dalla realtà. Ma nel corso del romanzo diventa chiaro che l'intenzione di Cosimo non è quella di lasciare la società, ironicamente, è proprio dopo la sua fuga che il barone prende una parte attiva nella comunità assistendo gli abitanti di Ombrosa, come se il suo nuovo punto di vista gli avesse concesso di capire meglio il mondo che lo circonda. Come fa notare Weiss, „lo stile di vita del protagonista rappresenta una costante ricerca per un ordine superiore che aumenta di intensità per quanto il mondo sotto e intorno a lui sembri più incerto e in tumulto.“⁵⁴ Biagio, il fratello di Cosimo e narratore della storia, interrogato a

⁵² Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 413.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, p. 50.

un certo punto dal grande filosofo Voltaire, spiega così la decisione del fratello di vivere sugli alberi: „Mio fratello sostiene che chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria.“⁵⁵ L'inusuale stile di vita di Cosimo quindi gli consente di godere un punto di vista in qualche modo avvantaggiato, ma che inevitabilmente crea in lui un senso di isolamento fisico e, soprattutto, spirituale. Anche Cosimo è quindi un protagonista, a suo modo, dimidiato, condannato alla mancanza affettiva.

E la mancanza è proprio quello che definisce il protagonista del terzo romanzo della trilogia, *Il cavaliere inesistente*. Pubblicato nel 1959, l'atto finale della trilogia attinge a storie di personaggi europei storici e leggendari come Carlo Magno e i paladini franchi, ma sempre con un'ironia ariostesca e postmoderna. Come per *Il visconte dimezzato* e *Il barone rampante*, Calvino si cimenta ancora una volta nella letteratura fantastica per affrontare questioni pertinenti all'attualità del mondo moderno, come “la demitizzazione della guerra, della religione e della letteratura.”⁵⁶

Il personaggio principale, Agilulfo, è un'armatura vuota mossa da un'incorporea forza di volontà. Libero dalle necessità umane, incluso il bisogno di mangiare e di dormire, ed essendo privo di vizi come la pigrizia e la lussuria, sembrerebbe un guerriero e un cavaliere perfetto, ma non è così. Privo di umanità, è un cavaliere più che competente ma pieno di sé, un individuo inflessibile che non mostra né amore né amicizia per i suoi compagni in armi, essendo incapace di creare rapporti umani. Nonostante la sua scintillante armatura bianca e la sua perfetta condotta cavalleresca, qualcosa manca dentro di lui, qualcosa che, nelle parole di Markey, „lo lascia solo, isolato e incompleto come molti dei personaggi di Calvino.“⁵⁷

Nemico di ogni forma di ipocrisia, l'autore, tramite l'esempio di Agilulfo, attacca il vano conformismo e la perdita di integrità dell'uomo moderno, soffocato dalla burocrazia, che viene rappresentata nel romanzo più esplicitamente dalla „Sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle Macchie dell'Onore“⁵⁸, un corpo burocratico ridicolo che mette in rilievo l'assurdità di molte convenzioni marziali e non solo. La religione viene criticata

⁵⁵ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 228.

⁵⁶ Bloom H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 74.

⁵⁷ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, pp. 78-80.

⁵⁸ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 316.

attraverso i „Cavalieri del Gral“, un gruppo che, nel romanzo, usa la fede per manipolare le masse e giustificare atti atroci nel nome di Dio. Ma soprattutto Calvino „mostra il suo disdegno per la guerra, e prende in giro quelli che come gli impressionabili giovani ne prendono parte „nel nome di coloro, che come Carlo Magno, la inventano.“⁵⁹

In questo romanzo riscontriamo una rielaborazione dell'immagine degli opposti già incontrata nel *Visconte dimezzato*. Agilulfo incontra l'opposto di sé stesso nella forma del suo scudiero Gurdulù, un personaggio in costante balia dei suoi sensi che non sa distinguere se stesso dal resto della natura, identificandosi con gli animali, con l'acqua o con il cibo. Entrambi i personaggi sono disumani, ognuno a modo suo. I due estremi però trovano la loro sintesi in Rambaldo, un giovane cavaliere che è forse anche troppo umano, e che non viene presentato come un modello da emulare.⁶⁰ Quindi un'altra volta non si trova una soluzione convincente per il dimidiamento dell'uomo moderno.

I finali di tutte e tre le fiabe si rivelano inconclusivi, non si riesce quindi a trovare una soluzione certa per l'uomo moderno, ma si direbbe che Calvino non abbia percepito questo come una sconfitta. Infatti, le storie fantastiche della trilogia saranno il punto di partenza per una serie di opere nelle quali l'autore, nella stessa vena inquisitiva, visiterà mondi inverosimili, dove si mescoleranno realtà e fantasia, fatti e finzione, scienza e magia. In queste nuove frontiere immaginarie l'autore continuerà a cercare soluzioni ai dilemmi del mondo reale.

⁵⁹ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, pp. 79-80.

⁶⁰ Ivi, pp. 80-81.

2.2. I primi passi verso il postmodernismo

I romanzi della trilogia marcano un importante cambio nell'approccio di Calvino alla sua produzione letteraria. Anche se nel 1952 una fiaba come *Il visconte dimezzato* poteva forse essere stata percepita come un'eccentrica deviazione dal primo romanzo e dalle storie più realistiche alle quali l'autore si dedicava in quel periodo, oggi è chiaro che la pubblicazione del *Visconte* ha segnato una svolta netta per Calvino. Quando poi la prima fiaba è stata seguita da altre due, ci sono stati dei critici che hanno visto in esse un deludente disimpegno politico da parte dell'autore.⁶¹ Questa concezione deriva da un atteggiamento rigido nei confronti della letteratura che si era formato nel contesto del neorealismo italiano, ma anche nella letteratura mondiale contemporanea.

Molti degli studi letterari preliminari dell'epoca stabiliscono un contrasto tra realtà e fantasia o realismo e favola. I critici che seguivano questi schemi erano interessati ai contributi di Calvino al neorealismo e al suo tentativo di rappresentare la realtà, e quindi vedevano negli *Antenati* degli approcci errati alla letteratura dell'impegno, come quelli del *nouveau roman*, i cui autori si sono immersi nelle "cose" escludendo la consapevolezza sociale, o che scambiavano la propria soggettività per oggettività. Alcuni di questi lettori esprimevano rammarico per la perdita di impegno sociale di Calvino e per il suo spreco di talento nella fantasia. Altri lettori sostenevano le sue fantastiche deviazioni dalla realtà convenzionale insistendo sul fatto che gli scritti possono essere conciliati con una sorta di impegno e che una fiaba come *Il visconte dimezzato* poteva essere vista come un'allegoria pertinente per lo stato dell'umanità contemporanea. Altri notavano il modo in cui Calvino sfuggiva alle tradizioni "elitarie" dell'alta letteratura italiana per produrre qualcosa di popolare pur mantenendo il contatto con l'eredità dantesca e ariostesca.⁶²

Differentemente da altri romanzi brevi che Calvino compone nello stesso periodo della trilogia degli *Antenati*, a quest'ultima sembra assegnare una qualità diversa, una libertà che i racconti del „realismo speculativo“, spiega Martelli „per il loro intrecciarsi logico fino alle estreme conseguenze nel mondo della storia, paiono negare.“ Lo stesso Calvino afferma che „la letteratura rivoluzionaria è sempre fantastica, satirica,

⁶¹ Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 101.

⁶² Ibid.

utopistica.⁶³ In altre parole, la letteratura del realismo comporta dei limiti netti, poiché è necessariamente più interessata a rappresentare la realtà invece di esplorare nuovi modi per concepirla e comprenderla. Con le sue storie fantastiche l'autore può concentrarsi sulla rappresentazione delle sue idee attraverso immagini allegoriche ed evocative che possono definire fino in fondo l'essenza del tema centrale.

Per Cavallaro la trilogia degli *Antenati* rappresenta il trampolino di lancio da dove Calvino procederà poi all'elaborazione di nuovi universi fantastici "in cui ogni luogo e personaggio sembra essere allo stesso tempo fuori dal mondo e normale, diverso da noi, ma anche egualmente simile. Gradualmente, il peso del dogmatismo viene rimosso dalle persone, dai luoghi, dalla storia, dalla scienza, dalla testualità e persino dal linguaggio stesso."⁶⁴ Ma questa sospensione del peso non è dettata da una voglia di evasione dalla realtà. Si tratta, infatti, di una scelta esistenziale che comporta un consapevole distacco dalle certezze ideologiche standardizzate che possono solo aiutarci a "sentirci sicuramente ancorati, appesantendoci, sia intellettualmente che affettivamente."⁶⁵

Tematicamente e tecnicamente la trilogia marca un cambio significativo di direzione dello stile letterario di Calvino, poiché l'autore con essa „si muove decisamente via dal mondo del realismo verso le nuove frontiere immaginarie del postmodernismo. Le tre fiabe moderne di Calvino rivelano l'irriverenza del postmodernismo per i confini tra generi letterari, tra passato e presente, e specialmente per i confini tra fatti e pura fantasia. (...) Le contraddizioni, le inversioni e i paradossi formeranno il nuovo panorama postmoderno di Calvino" andando avanti nella sua produzione letteraria.⁶⁶

Anche se è indubbiamente vero che i romanzi della trilogia sono nati da un senso di rassegnazione di fronte alla guerra fredda, la minaccia della bomba atomica, e la disintegrazione della comunità e dei valori umani, le implicazioni di queste opere non si fermano qui. Deluso dall'ipocrisia degli uomini e scettico sulla loro importanza nel più ampio schema del mondo, Calvino prende la distanza dalla vita ordinaria della gente per

⁶³ Martelli M., *La storia fuori dalla storia. Saggio su Italo Calvino*, Edimond, Città di Castello, 2007, p. 45.

⁶⁴ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, pp. 11-12.

⁶⁵ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, pp. 11-12.

⁶⁶ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 85.

trovare una nuova ispirazione letteraria. Nella trilogia possiamo vedere l'autore fare il suo cambiamento più definitivo: „l'occhio ironico dell'autore si sposta da problemi puramente pratici ai reami più espansivi del metafisico, e ultimamente dell'ontologico.“⁶⁷

Prima che Calvino diventasse il veterano del postmodernismo degli anni '60, gli elementi del postmodernismo si erano già infiltrati nei suoi romanzi degli anni '50. Alcune di queste tendenze, specialmente i primi esperimenti dell'autore sulla scrittura autoriflessiva, sono rappresentati nel romanzo più all'avanguardia della trilogia, *Il cavaliere inesistente*. Anche se i primi due romanzi sono molto più lineari nello stile e nella presentazione, Markey e altri critici individuano già in essi delle inclinazioni postmoderne dell'autore, come i sentimenti antiumanistici, l'uso della parodia, e la sua facoltà di andare dentro e fuori il realismo storico.⁶⁸

In questa ottica possiamo riscontrare elementi di quello che Calvino nelle sue *Lezioni Americane* chiamerà *leggerezza*, un concetto cruciale per comprendere l'approccio alla letteratura dell'autore. Calvino, infatti, scrive che: „la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio.“⁶⁹ La letteratura realistica comporta una pesantezza che ancora l'autore, limitando le sue possibilità di indagare sulla realtà. Togliere il peso dalle cose significa soprattutto demistificarle, cioè poterle vedere per quello che davvero sono e rendersi conto dei limiti che esse impongono. In questo senso *la leggerezza*, per Calvino, sembra essere indispensabile per capire la realtà.

Nella sua analisi delle *Lezioni americane* Piacentini spiega che: „La *leggerezza* è la risultante di relazioni tra mondo, io e realtà, ma non la realtà della distanza cosmica o astratta o in qualche modo sfumata dalla distanza, ma estesa alla realtà coeva, a una partecipazione attiva alla storia. La letteratura di Calvino (i mondi possibili di Calvino) non è, come alcuni sostengono, ferma nei suoi giochi geometrici, protetta e defilata dietro

⁶⁷ Ivi, p. 81.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Calvino I., *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1998, p. 1.

l'astrazione fantastica ma, come il mondo di Ovidio, «agitata da profonda passione», dove la realtà resta pur sempre il punto di partenza e di ritorno.⁷⁰

La ricerca della *leggerezza* si può trovare anche sul piano delle tecniche narrative. In tutti i romanzi della trilogia il distacco ironico si esprime nella scelta di adottare un punto di vista marginale, quello di un narratore interno alla storia, diretto testimone o protagonista secondario della vicenda. Esploreremo i narratori di Calvino più a fondo nel quarto capitolo, tuttavia quando parliamo degli elementi postmoderni nella letteratura di Calvino, dobbiamo per forza menzionare i giochi narrativi ne *Il cavaliere inesistente*.

La tecnica narrativa di quest'ultimo romanzo, infatti, si diversifica dagli altri nel suo approccio esplicitamente autoreferenziale e metanarrativo. Corsi lo caratterizza come „un testo che, nello stesso momento in cui narra, si lascia decostruire senza esitazioni, mette a nudo i suoi meccanismi, riflette su se stesso.“ Un testo, dunque, che è possibile collocare accanto agli altri della produzione metanarrativa postmoderna di Calvino (*Il castello dei destini incrociati*; oppure *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979), o quello che la critica letteraria chiama il periodo de *La sfida al labirinto*, momento in cui l'autore viene a contatto con la letteratura di Jorge Luis Borges e lo strutturalismo francese degli anni '60. *Il cavaliere inesistente* è un „capostipite di questo secondo periodo della poetica calviniana, di quella tendenza che mette deliberatamente in rilievo gli artifici su cui la letteratura si fonda. L'ultimo romanzo della trilogia, oltre a orientarsi verso questa direzione sperimentale, ne codifica i topoi linguistico-formali e quei tratti semantici che negli anni successivi irraggeranno la futura prosa calviniana.⁷¹“

Nonostante l'inusuale approccio alla narrazione dell'autore i suoi testi non si mostrano „ermetici“, per così dire. Infatti, scegliendo la fiaba come mezzo letterario, Calvino cerca in primo luogo di creare storie democratiche, a portata di tutti; sta poi al lettore decidere quanto vuole ingaggiarsi nella loro analisi.

Questo è essenzialmente lo stile di un autore postmoderno, anche se a quel tempo la parola „postmodernismo“ non era ancora molto diffusa. Le riflessioni di Calvino

⁷⁰ Piacentini A., *Tra il cristallo e la fiamma. Le Lezioni americane di Italo Calvino*, Firenze Atheneum, Città di Castello, 2002, p. 56.

⁷¹ Corsi D., *Fra logica e romance: Il cavaliere inesistente di Italo Calvino*, in *Tendencias culturales en Italia. Entre literatura, arte y traducción*, a cura di Caprara G., Ghignoli A., Editorial Comares, Granada, 2015, p. 28.

anticipano già allora le riflessioni dell'autore americano John Barth che, nel suo manifesto del postmodernismo, *The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction*, definisce l'autore postmoderno ideale (includendo Calvino nella sua lista) come uno che non rifiuta completamente, ma neanche che imita i suoi progenitori modernisti del ventesimo secolo o quelli del diciannovesimo secolo. Invece dovrebbe essere un autore che cerca di creare opere di gusto più democratico. I suoi romanzi quindi „si distanziano dalle querele tra realismo e irrealtà, tra letteratura pura e letteratura impegnata, letteratura di circolo chiuso e letteratura spazzatura.“⁷²

La personale crisi nell'umanesimo di Calvino e la consapevolezza della timorosa frammentazione della vita che hanno spinto l'autore a questo nuovo approccio alla letteratura, saranno poi espresse anche nelle sue opere postmoderne a seguire. In esse si può notare un sempre più evidente rifiuto della letteratura mimetica e della funzione utilitaria di essa. La letteratura che Calvino sceglie è una letteratura fantastica, nella quale l'autore può riflettere sulla posizione dell'individuo nella società e nel universo senza essere appesantito dalla schiacciante forza della storia e della realtà.

⁷² Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, pp. 81-82.

3. L'INDIVIDUO E IL MONDO

3.1. Dimidiamento e isolamento

La crisi nell'umanesimo di Calvino viene presentata nei *Nostrì antenati* in primo luogo come una frammentazione individuale. L'individuo di Calvino è precariamente delimitato, periferico, ironicamente indeciso, estraneo a se stesso e agli altri. Dei protagonisti di Calvino, Cavallaro dice che la loro "capacità di essere se stessi è inesorabilmente fondata sulla capacità di catturare ciò che manca in se stessi e da se stessi."⁷³ Questa idea viene esplorata già dal primo romanzo del ciclo, *Il visconte dimezzato*, il cui protagonista è, addirittura, diviso fisicamente da se stesso. Il visconte Medardo, ci dice Calvino è una rappresentazione dell'uomo contemporaneo "dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a se stesso (...) Marx lo disse 'alienato', Freud 'represso'; uno stato d'antica armonia è perduto, a una nuova completezza s'aspira. Il nocciolo ideologico-morale che volevo coscientemente dare alla storia era questo."⁷⁴

Nel *Visconte dimezzato* la nozione della divisione viene anche affrontata da altre angolazioni. Come abbiamo già stabilito nel capitolo precedente, il dimidiamento viene incarnato in più di un personaggio. Medardo è letteralmente spaccato a metà, il dottor Trelawney è un uomo che non riesce a conciliare la medicina teorica con la pratica; sebbene sia un medico, soffre di repulsione per la sgradevole fisicità degli esseri umani. Gli ugonotti di Terralba hanno perso le loro scritture sacre ma si ostinano a praticare i riti di una religione che non comprendono più, violando allo stesso tempo la fondamentale carità cristiana. I lebbrosi di Pratofungo sono stati scacciati dalla società, e attraverso l'edosimo cercano di scampare alle proprie preoccupazioni. Mastro Pietrochiodo è lacerato dal suo amore per l'ingegneria dietro al quale si cela la consapevolezza che le sue sofisticate invenzioni sono in realtà orribili strumenti di tortura.

Nel *Visconte dimezzato* il dimidiamento viene esplorato nel modo più esplicito; infatti già nel titolo viene denotato qualcosa che è chiaramente incompleto, imperfetto, menomato, le cui parti sono state separate e distanziate. Ma lo stesso si potrebbe dire

⁷³ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 20.

⁷⁴ Calvino I., *I nostrì antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 411.

del barone che vive sugli alberi, Cosimo di Rondò, che si trova distanziato dagli uomini comuni per una propria scelta etica, anche se decisamente solitaria. Nel personaggio del barone Weiss riscontra „il bisogno dell'autore di distanziarsi dalla vita, di porre tra se e i suoi personaggi una lente, un filtro che gli permette di fare parte del mondo che sta rappresentando, ma allo stesso tempo per cercare di fare i conti con esso.“⁷⁵ Agilulfo, il cavaliere inesistente, è solo un'immagine, un'idea, che è inesistente perché non fa più attrito con nulla, non ha più rapporto con ciò che gli sta intorno, ma solo astrattamente 'funziona'.⁷⁶

Il protagonista „distanziato“, o fuori dal mondo, è un tipico personaggio che incontriamo anche fuori dalla trilogia. Qfwfq, il protagonista delle storie cosmicomiche, è una misteriosa creatura la cui natura e composizione sono sempre mutabili ed elusive; un personaggio al quale è consentito di elevarsi più in alto del barone rampante, nell'infinità del cosmo, in uno spazio e un tempo molto distanti dalla realtà effettiva. Nelle *Città invisibili*, Kublai Khan, l'imperatore di un vasto impero, vive distanziato dai propri possedimenti, e deve quindi affidarsi alle vaghe descrizioni fornitegli dal mercante veneziano Marco Polo.

Questo *pathos* della distanza che si riscontra nelle opere di Calvino porta con sé un altro tema ricorrente legato al dimidiamento, quello della solitudine. Il tema della solitudine, o dell'isolamento, è presente già nel primo romanzo dell'autore, *Il sentiero dei nidi di ragno*, tanto quanto nell'ultimo romanzo della trilogia, *Il cavaliere inesistente*. Nella sua analisi di questi due romanzi, Hume mostra come entrambi esplorano il nostro desiderio di appartenenza, che porterebbe idealmente a una vita significativa attraverso l'identità di gruppo. Vogliamo sfuggire all'alienazione attraverso l'amicizia, vogliamo credere che l'impresa di gruppo possa rendere dare significato alle nostre azioni. In entrambi i romanzi, Calvino bilancia il desiderio di appartenenza con “la paura di essere sopraffatto.”⁷⁷

Pin, il protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno*, è un ragazzo di strada che desidera ardentemente appartenere a un gruppo, a qualsiasi gruppo. Anche se Pin

⁷⁵ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, pp. 207-208.

⁷⁶ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 415.

⁷⁷ Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, pp. 88-91.

desidera compagni della sua età, li disprezza per la loro ignoranza nelle questioni del mondo degli adulti, specialmente del sesso e della violenza, dei quali Pin ne sa di più dei suoi coetanei e quindi non li ritiene come suoi pari. Vuole essere accettato dai perdigiorno della taverna locale, ma loro lo vedono solo come un intrattenimento, è rifiutano di fidarsi con lui quando decidono di formare un "gruppo di azione patriottica" partigiano. Quando viene catturato come prigioniero politico, è tentato dalla richiesta di unirsi alla Brigata nera fascista e "girare tutto bardato di teschi e di caricatori da mitra, far paura alla gente e stare in mezzo agli anziani come uno dei loro, legato a loro da quella barriera d'odio che li separa dagli altri uomini."⁷⁸ Tuttavia, è ugualmente attratto dall'idea di essere ben pensato dai compagni partigiani come "Lupo rosso" e "Cugino" ai quali si unisce poi nel corso del romanzo.

Il sentiero dei nidi di ragno esamina le strutture di significato del gruppo in un ambiente realistico; invece nel *Cavaliere inesistente*, Calvino le esplora in termini fantastici e ci mostra diverse manifestazioni fantasiose dello stesso dilemma: "unirsi e rischiare la perdita di sé, o tenersi a parte e sentirsi alienati".⁷⁹ Proprio come il Medardo scisso è combattuto tra gelosia e disprezzo per qualsiasi entità completa, anche l'incorporeo Agilulfo oscilla tra percezioni contrastanti dei suoi simili: "il corpo della gente che aveva il corpo gli dava sì un disagio somigliante all'invidia, ma anche una stretta che era d'orgoglio, di superiorità sdegnosa."⁸⁰ Anche se è pieno di disgusto per l'umanità, Agilulfo è anche in preda a un acuto desiderio di partecipare alla loro *routine*, di sentirsi uno di loro. La vista dei corpi, in particolare dei corpi inconsci, rilassati e indifesi innesca più intensamente le emozioni contrastanti del Cavaliere. Cavallaro osserva che "sebbene le ambizioni umane, i valori e le pratiche rituali possano essere contraffatti con successo dal simulacro vuoto dell'essere inesistente del cavaliere, il corpo stesso rimane ostinatamente resistente a qualsiasi strategia di simulazione."⁸¹ L'armatura di Agilulfo è chiaramente una maschera progettata per nascondere non una presenza ma un'assenza. Sebbene l'armatura possa nascondere con successo la non esistenza di qualcosa di

⁷⁸ Calvino I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1993, pp. 32-33

⁷⁹ Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, pp. 88-91.

⁸⁰ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 311.

⁸¹ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 27.

tangibile all'interno della sua superficie scintillante, non può, tuttavia, mascherare la consapevolezza dell'assenza dalla cui "dipende la sua stessa identità."⁸²

Proprio come Pin e Agilulfo, molti altri protagonisti di Calvino provano un senso di isolamento provocato loro diversità dagli altri, un argomento che viene dettagliato da Hume. Qfwfq, nelle sue multiple incarnazioni si mette spesso a confronto con gli organismi che lo circondano: come dinosauro si tiene separato dai Nuovi, cioè dalle nuove specie che si sono formate dopo l'estinzione della sua stirpe⁸³, e come mollusco crea una conchiglia per assicurarsi che la sua controparte femminile lo distingua da tutti gli altri.⁸⁴ Marco Polo si distingue come straniero, come favorito di un imperatore e come uomo che ha viaggiato più lontano di qualsiasi altro essere umano nel suo tempo, e Kublai Khan si distingue dal resto dell'umanità per il suo rango superiore. Il primo lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è meno evidentemente estraneo al suo mondo, ma la sua mentalità insicura e irritabile gli impedisce di interagire facilmente con gli altri. Palomar si sente unico e solitario come il raro gorilla bianco che vede allo zoo in una delle sue storie.^{85 86}

Nelle opere di Calvino alienazione, solitudine e separatezza sono le condizioni ostili che l'individuo deve superare. Questi sentimenti minano la sua capacità di comunicazione e distruggono ogni suo senso di stima ai propri occhi e agli occhi degli altri. La maggior parte dei protagonisti di Calvino mostra una qualche forma di separazione dalla società. Alcuni, come Cosimo, cercano di mantenere le distanze, mentre altri, come il narratore del *La nuvola di smog*, sono infelici nella loro alienazione. "Il loro raggiungimento di un senso ridurrebbe o eliminerebbe il divario tra sé e la società; o tra la loro immagine ideale di sé e la realtà; o tra sé e l'universo. Per la maggior parte dei suoi protagonisti, Calvino presume che l'integrazione porterebbe felicità, o almeno sobrio appagamento, un senso che le proprie azioni valgono i loro dolori, un senso di soddisfazione. Per altri, Cosimo in particolare, l'integrazione significherebbe sottomissione, allora il significato va ricercato al di fuori del normale schema della

⁸² Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 27.

⁸³ Cfr. alla storia *I dinosauri* da *Le cosmicomiche*.

⁸⁴ Cfr. alla storia *La spirale* da *Le cosmicomiche*.

⁸⁵ Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 46.

⁸⁶ Cfr. al capitolo *Il gorilla albino* in *Palomar*.

società.”⁸⁷ In questo senso l'alienazione può anche essere vista come una condizione necessaria per mantenere la libertà di pensiero e l'individualità, tratti caratteriali che, come vedremo nel prossimo capitolo, l'intellettuale moderno deve possedere. Ma quanto può fare un individuo da solo per cambiare la società in meglio? E cosa significa cambiarla in meglio? Questi sono solo alcuni dei quesiti che Calvino si pone sul proprio ruolo nella società.

3.2. Il ruolo dell'intellettuale nella società

Molti dei personaggi di Calvino sono rappresentazioni metaforiche (a volte anche esplicite) dei vari tipi di intellettuali che si trovano isolati dalla gente comune o dalla società in generale. Il cavaliere Agilulfo, ad esempio, è combattuto tra il suo desiderio ossessivo di esistere, anche se disgustato da tutto ciò che è imperfetto e mutevole, e la sua convinzione che uno stato immutabile, anche quello della non esistenza, sia superiore a qualsiasi altro. Jeannet vede in questo aspetto di Agilulfo una caratterizzazione umoristica e parodica del "uomo ermetico", che “disprezza il disordine della vita e che teme (anche mentre lo desidera) la vicinanza contaminante degli esseri umani.”⁸⁸

Questo tema ricorrente degli *Antenati*, viene esplorato in tutti e tre i romanzi, anche se in modi diversi. Per quanto riguarda il *Visconte dimezzato*, l'autore ce lo spiega esplicitamente in una lettera mandata al critico marxista Carlo Salinari nel 1952: “A me importava il problema dell'uomo contemporaneo (dell'intellettuale, per esser più precisi) dimezzato, cioè incompleto, ‘alienato’. Se ho scelto di dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura ‘bene-male’, l'ho fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d'immagini contrapposte, e si legava a una tradizione letteraria già classica (p. es. Stevenson) cosicché potevo giocarci senza preoccupazioni. Mentre i miei ammicchi moralistici, chiamiamoli così, erano indirizzati non tanto al visconte quanto ai personaggi di cornice, che sono le vere esemplificazioni del mio assunto: i lebbrosi (cioè gli artisti

⁸⁷ Ivi, pp. 60-61.

⁸⁸ Jeannet A., *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon: Italo Calvino's Storytelling*, University Of Toronto Press, Toronto, 2000, pp. 23-24.

decadenti), il dottore e il carpentiere (la scienza e la tecnica staccate dall'umanità), quegli ugonotti, visti un po' con ironia (che sono un po' una mia allegoria autobiografico-familiare [una specie di epopea genealogica immaginaria della mia famiglia] e anche un'immagine di tutta la linea del moralismo idealista della borghesia dalla Riforma a Croce).”⁸⁹

Anche i critici hanno esplorato questa dimensione del romanzo più a fondo. Prendendo in considerazione gli altri scritti di Calvino. J. R. Woodhouse osserva che nei saggi politici e sociali che Calvino scrisse durante la composizione del *Visconte dimezzato*, „le macchine spesso assumono proporzioni umane, mentre gli esseri umani diventano ingranaggi nelle ruote,“ e la società con la sua sempre maggiore dipendenza degli specialisti fa „isolare lo specialista dall'altra gente, è così aiuta a distruggere la struttura della società, certamente causando una spaccatura tra l'individuo e il suo ambiente.“⁹⁰ Mastro Pietrochiodo è alquanto laborioso quando bisogna costruire macchine che hanno fini malvagi, ma quando cerca di progettare una macchina per la parte buona di Medardo gli viene „il dubbio che costruir macchine buone fosse al di là delle possibilità umane, mentre le sole che potessero veramente funzionare con praticità ed esattezza fossero i patiboli e i tormenti.“⁹¹ Con il personaggio di mastro Pietrochiodo Calvino voleva fare una parodia dei creatori di armi nucleari che, anche se essenzialmente bene intenzionati e interessati al progresso scientifico, sono tentati dal proprio desiderio per la conoscenza a sperimentare egoisticamente con la vita cercando di reprimere la propria coscienza.⁹²

Calvino certamente vede anche se stesso nel ruolo di intellettuale alienato, specialmente prendendo in considerazione la sua reazione alla situazione politica degli anni '50. Verso la fine del '56 la speranza che nel comunismo mondiale si aprisse una nuova fase era ormai scomparsa. Calvino, insieme a molti altri intellettuali di sinistra, aveva creduto che fosse finalmente giunto il momento di un „attività totalizzante“, ma come rivela in un articolo autobiografico pubblicato nel 1980 intitolato *Quel giorno i carri uccisero le nostre speranze*, l'invasione dell'Ungheria aveva mostrato che la realtà era

⁸⁹ Milanini C., *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2014, pp. 231-232.

⁹⁰ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, p. 44.

⁹¹ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 71.

⁹² Ivi, p. 413.

molto diversa. E proprio allora iniziò a scrivere il *Barone rampante*, proiettando l'immagine di una ribellione individuale su uno sfondo storico che ha al suo centro la ribellione collettiva per eccellenza, la rivoluzione francese. Milanini avverte che sarebbe un errore voler cercare per forza corrispondenze univoche nel romanzo e nella realtà politica del '56, ma presenta comunque delle somiglianze che gli sembrano convincenti. Mette in rilievo le considerazioni del narratore sull'inevitabile degenerazione di ogni associazione (capitolo XIV), il calore con cui viene rievocata la fase creativa della ribellione ad Ombrosa (XXVI), il sarcasmo da cui viene investita la spocchia di Napoleone, cioè di chi sulle ceneri della rivoluzione ha costruito il proprio piedistallo (XXVIII)...⁹³

In questo contesto il barone Cosimo di Rondò si presenta come un personaggio rappresentante dello stato d'animo dell'autore dopo gli avvenimenti del 1956, che hanno poi portato alle sue dimissioni dal partito comunista. Calvino caratterizza Cosimo come una figura di uomo 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. Come scrive in una lettera ad Armando Bozzoli nel 1958: „Ho voluto esprimere anche un imperativo morale di libertà, di fedeltà a se stessi, alla legge che ci si imposta, anche quando essa costa 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 da soli. Che è nella propria forza e moralità individuale che sta la forza e la moralità che ci fa combattenti di lotte collettive.“⁹⁴

Anche se Cosimo si ribella contro i valori tradizionali e vive una vita certamente non convenzionale, quando si tratta del suo senso di correttezza si sente obbligato dalla sua posizione di filosofo e intellettuale impegnato a essere un esempio di integrità, disciplina e pensiero indipendente. La tentazione di rinunciare al suo imperativo morale viene rappresentata dal personaggio di Viola, l'unico vero amore di Cosimo, la quale vuole che il barone rinunci alla sua vita arborea. Già il loro primo incontro da bambini si rivela emblematico di questa idea, quando la piccola Viola annuncia a Cosimo: „Tu hai la signoria degli alberi, va bene? Ma se tocchi una volta terra con un piede, perdi tutto il tuo

⁹³ Milanini C., *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2014, pp. 221-222.

⁹⁴ Lettera di Calvino ad Armando Bozzoli, 8 gennaio 1958, da Martelli M., da *La storia fuori dalla storia. Saggio su Italo Calvino*, Edimond, Città di Castello, 2007, pp. 44-45.

regno e resti l'ultimo degli schiavi. Hai capito? Anche se ti si spezza un ramo e caschi, tutto perduto!"⁹⁵

Calvino stesso riconosce che la vita arborea di Cosimo è una scelta solitaria, non motivata dalla socievolezza, ma dal senso di „singolarità e solitudine.“⁹⁶ L'autore non ammira Cosimo tanto per i suoi ideali illuministici volterriani, ma perché esistenzialmente il personaggio per lui rappresenta una persona che “si pone volontariamente una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenze, perché senza di questa non sarebbe se stesso né per sé né per gli altri.”⁹⁷ Questo atteggiamento Sartriano⁹⁸, come Calvino ha ammesso in un'intervista, riflette la posizione paradossale del filosofo sulla libertà di scelta. L'esistenza di Cosimo è ultimamente predicata da una terribile solitudine. Anche se il narratore Biagio vede Cosimo come un vigoroso modellatore della società, gli eventi del romanzo non sostengono questa visione. Piuttosto, in questo personaggio come in molti altri personaggi di Calvino, il lettore trova un ritiro dalla comunità umana e una tangibile riluttanza di scegliere definitivamente. Dal punto di vista esistenziale, il problema della libertà di scelta, che verrà ripreso da Calvino nel *Castello dei destini incrociati*, è, scrive Markey, „stato riconosciuto come più alienante e meno positivo di quello che sembrava dalla descrizione originale di Sartre del *homme engagé*.“⁹⁹

Ma la distanza sembra essere una necessità per l'intellettuale che vuole sfuggire alle convenzioni arbitrarie della società. A questo proposito Milanini fa notare che “la denuncia di quanto siano ambigue le relazioni intersoggettive, e la connessa polemica contro ogni forma di convenzione innalzata a moralità, costituisce il più insistito *Leitmotiv* dei *Nostri antenati*.”¹⁰⁰ Da un lato l'autore esalta ogni sforzo di autodeterminazione sia

⁹⁵ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p.103.

⁹⁶ Ivi, p. 414.

⁹⁷ Ivi, p. 228.

⁹⁸ Jean-Paul Sartre (1905-1980) Romanziere, drammaturgo e filosofo francese. Dai primi anni Cinquanta fino alla morte egli fu il massimo rappresentante, oltre che teorico, dell'impegno (*engagement*) dell'intellettuale in campo politico, dapprima come fiancheggiatore del Partito comunista, poi sulle posizioni di estrema sinistra emerse dal Maggio francese del Sessantotto. Aveva rappresentato un simbolo della lotta per la libertà (nonostante le sue chiare propensioni politiche, non si era mai iscritto a nessun partito) e di una determinata funzione dell'intellettuale. Da https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-paul-sartre_%28Dizionario-di-filosofia%29/

⁹⁹ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 75-76.

¹⁰⁰ Milanini C., *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2014, p. 236.

individuale sia collettiva e dall'altro condanna l'irrigidirsi dei comportamenti in abitudini e codici arbitrari. *I Nostri antenati*, spiega Milanini, "danno larga testimonianza della diffidenza di Calvino nei confronti delle 'sante cause' e insieme della sua ripugnanza verso gli atteggiamenti rinunciatori. Ma è anche vero che, nel passaggio dal *Visconte* al *Barone* al *Cavaliere*, le possibilità per il singolo di incidere sul tessuto sociale risultano sempre più limitate: l'attivismo dei personaggi finisce per scontrarsi con regolamenti e prassi consolidate capaci di frustrare gli slanci più generosi."¹⁰¹

Il dubbio sulle possibilità dell'individuo di cambiare la società viene posto da Calvino in un altro ciclo di storie, per lo più scritte nello stesso periodo: *La formica argentina* (1952), *La speculazione edilizia* (1957), *La nuvola di smog* (1958) e *La giornata d'uno scrutatore* (1963). Queste storie si rifanno alla problematica della posizione dell'individuo impegnato, razionale e progressivo nella società italiana contemporanea, la quale stava subendo una trasformazione rapida e radicale dovuta a pressioni politiche, industriali ed economiche. Qual è il ruolo di un individuo del genere, e può lui salvaguardare la propria integrità intellettuale, la sua libertà di pensiero e azione, se sceglie di unirsi alla lotta per un mondo migliore?

In questi romanzi Calvino esamina specialmente la natura degli intellettuali italiani di sinistra, i quali per lo più, non vengono da famiglie proletarie, ma piuttosto da un'educazione estremamente borghese. In fatti questi intellettuali „non sono borghesi e non sono proletari“¹⁰², pensa Quinto, il protagonista della *Speculazione edilizia*. Calvino qui mette in dubbio la capacità dell'intellettuale di capire la realtà del suo tempo e di cambiarla.¹⁰³

Il protagonista della *Nuvola di smog* è un giovane intellettuale che trova lavoro in un giornale che si occupa del tema dell'inquinamento in una città piena di smog. Ma si rende presto conto che il giornale *La purificazione* è in realtà di proprietà della stessa azienda che sta inquinando l'aria. Il protagonista è di nuovo un intellettuale in crisi, vittima di una situazione di stallo apparentemente inevitabile. Sente che il suo ruolo è quello di denunciare l'inquinamento, ma si guadagna da vivere scrivendo su un giornale

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Calvino I., *La speculazione edilizia*, Arnoldo Mondadori Editore, Trento, 1994., p. 40.

¹⁰³ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, p. 73-74.

sponsorizzato dall'inquinatore.¹⁰⁴ Il protagonista della *Formica argentina* si trova in una situazione simile, nel senso che è vittima di un sistema circolare dal quale non riesce a uscire e quindi l'unica soluzione sembra quella di accettare i mali della società.

La difficoltà nel trovare una soluzione pratica usando l'intelletto viene presentata ne *La giornata d'uno scrutatore*. Amerigo Ormea fa da scrutatore durante le elezioni, e in questo breve romanzo riflette sul significato della politica e della razionalità in un luogo in cui la ragione è messa a dura prova, l'ospedale psichiatrico Cottolengo di Torino. Il romanzo è basato su un'esperienza reale dell'autore, che si trovava all'ospedale come scrutatore durante le elezioni del 1961. Era così scioccato dal posto e dalle persone che vedeva lì che non riuscì a scrivere per molti mesi.¹⁰⁵

Nel contesto dei romanzi di Calvino di questo periodo, forse l'unico valido modello di impegno intellettuale che ci viene fornito è Cosimo. Egli guarda il mondo da un punto avvantaggiato, tenendosi a una distanza adeguata per poterlo contemplare meglio. Come fa notare Cavallaro "il Barone è dotato di uno sguardo totalizzante che, nei parametri dell'ocularcentrismo occidentale, dovrebbe esemplificare capacità illimitate." Tuttavia, Calvino sottolinea anche che la capacità di vedere tutto richiede un distacco che può diventare raggiungibile solo al prezzo esorbitante dell'autoalienazione. "Vedere tutto, avere il controllo completo sul regno visibile, può comportare, paradossalmente, la propria scomparsa da quel dominio. Vedere tutto significa anche, ultimamente, diventare invisibile."¹⁰⁶

Questa osservazione di Cavallaro sull'invisibilità, oppure potremmo dire scomparsa, dell'autore può servire anche a comprendere un altro elemento importante della narrativa del *Barone rampante* e di molte altre storie di Calvino; il suo bisogno di avere un narratore omodiegetico, cioè un narratore che fa parte del mondo della finzione, che idealmente consentirebbe all'autore di sparire dalla storia. Nel prossimo capitolo esploreremo l'importanza di questa ennesima presa di distanza.

¹⁰⁴ Fioretti D., *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature: Pasolini, Calvino, Sanguineti*, Palgrave Macmillan, Oxford, 2017, pp. 100-101.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 21.

4. IL NARRATORE OMODIEGETICO

4.1. Presa di distanza attraverso il narratore

Per raccontare le storie de *I nostri antenati* Calvino sceglie di avere un narratore che è allo stesso tempo un personaggio nella storia, creando così un filtro tra se stesso e gli avvenimenti del romanzo. Il nipote di Medardo nel *Visconte dimezzato*, suor Teodora nel *Cavaliere inesistente* e Biagio nel *Barone rampante* si trovano nella posizione di testimoni di eventi dei quali non colgono fino in fondo il senso, come dice Martelli „diventano lo specchio sul quale la strategia narrativa può riflettere il suo mondo senza confondersi in esso.“¹⁰⁷ Il mondo presentato dai narratori quindi diventa più distante e meno solido per l'autore e per il lettore, poiché mediato attraverso il loro punto di vista. L'autore può così assumere una posizione distaccata, mantenere un'indipendenza dalle situazioni descritte e punzecchiarle con ironia „senza lasciarsi ingessare nella staticità di un punto di vista diretto, che gli impedisce quello scarto, quel guizzo, verso il disegno di mondi possibili.“¹⁰⁸

Calvino sceglierà di raccontare molte delle sue storie seguenti usando la stessa tecnica, che specialmente nella sua produzione letteraria postmoderna servirà come strumento per creare ingegnosi giochi narrativi. Ricordiamo qui Qfwfq, che nelle storie cosmicomiche presenta mondi e avvenimenti dei quali è l'unico testimone, Marco Polo che descrive le città al Khan in modi ambigui ed eterei, più evocativi che descrittivi, oppure il narratore del *Castello dei destini incrociati* che ci può solo dare le proprie interpretazioni delle varie combinazioni dei tarocchi che formano le storie degli altri personaggi.

Facciamo però un passo indietro per capire qual è il ruolo di un narratore del genere nella trilogia. Jeannet vede nei narratori del *Visconte dimezzato* e del *Barone rampante* l'influenza del *Isola del tesoro* di Stevenson. Calvino, come Stevenson, opta per una narrazione in prima persona “distanziata” e quindi priva di sentimentalismo. Come il suo predecessore, Calvino sceglie di guardare il mondo attraverso gli occhi di un

¹⁰⁷ Martelli M., *La storia fuori dalla storia. Saggio su Italo Calvino*, Edimond, Città di Castello, 2007, pp. 41-42.

¹⁰⁸ Piacentini A., *Tra il cristallo e la fiamma. Le Lezioni americane di Italo Calvino*, Firenze Atheneum, Città di Castello, 2002, p. 67.

ragazzino, osservatore marginale e ingenuo testimone degli eventi; anche se poi entrambi gli autori fanno raccontare la storia dai loro personaggi in età adulta. Tra l'accaduto e il racconto, tra l'azione avvenuta e la narrazione degli eventi, si pone uno scarto temporale, "in modo che la storia goda contemporaneamente dei privilegi della memoria e dell'immediatezza."¹⁰⁹ Paradossalmente, questo approccio alla narrazione fa sì che il mondo della storia acquisti più autenticità, ma allo stesso tempo ci fa rendere conto che quello che stiamo leggendo non è un resoconto dei fatti oggettivo, ma un racconto dettato da un punto di vista soggettivo e limitato.

Questo tipo di narrazione raggiunge il suo apice con Qfwfq nelle *Cosmicomiche*. Le narrazioni cosmicomiche consistono in insiemi di storie che raccontano la genesi e la successiva evoluzione dell'universo, ma attraverso i racconti inverosimili del protagonista. L'ultima incarnazione di un'entità ibrida e polimorfa, Qfwfq trascende lo spazio, il tempo, le leggi della fisica e tutte le classificazioni biologiche concepibili. Markey lo definisce come un "Huckleberry Finn cosmico", che ricorda i narratori del *Barone rampante* e del *Visconte dimezzato*, ma che è anche molto diverso da loro in alcuni aspetti. Qfwfq come equazione parlante è privo di tempo, spazio e preoccupazioni terrene. Come osserva Joann Cannon, non è "un singolo personaggio coerente", ma piuttosto un fenomeno che lancia incongruamente atomi con i suoi compagni di gioco e sfreccia per la galassia alla velocità della luce. Qfwfq si può così permettere una presa di distanza più completa; "fatta eccezione per il suo senso dell'umorismo (una delle sue caratteristiche più umane) non è gravato dai legami umani che si sono rivelati così gravosi per molti precedenti personaggi di Calvino."¹¹⁰ Ma, prendendo in considerazione la distanza di anni luce dalla quale Qfwfq racconta le sue storie, viene spontaneo chiedersi se gli avvenimenti fantastici che ci racconta si siano davvero svolti come lui se li ricorda, oppure se siano accaduti affatto. Quanto è attendibile il nostro narratore? E quanto sono attendibili gli altri narratori di Calvino? Anche questa è una dimensione della narrazione che l'autore esplora nella trilogia degli *Antenati*.

¹⁰⁹ Jeannet A., *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon: Italo Calvino's Storytelling*, University Of Toronto Press, Toronto, 2000, 103-104.

¹¹⁰ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p 91.

4.2. Il narratore inattendibile

Un'altra interessante caratteristica della scelta di Calvino nell'aver un narratore che racconta gli avvenimenti dalla memoria è che si pone spontanea la domanda dell'attendibilità del racconto, cioè se la storia si è svolta proprio come il narratore l'ha esposta. Nel *Visconte dimezzato* e nel *Barone rampante* i narratori sono solo semiaffidabili non solo perché sono bambini all'inizio del romanzo, e dunque narrano gli eventi tragici e umoristici con guardinga innocenza, ma anche perché non condividono la prospettiva dei protagonisti. Questo crea una disparità nei punti di vista, specialmente nel caso del fratello di Cosimo, che diventa un narratore inattendibile per via del suo punto di vista terrestre, molto differente da quello arboreo di Cosimo.

Per esempio, quando suo zio viene ucciso dai pirati, Biagio biasima il fratello per aver raccontato più versioni differenti della storia. Jill Margo Carlton fa notare che „Cosimo osserva alcuni degli eventi prima della decapitazione, ma non sente quello che i partecipanti dicono. Di conseguenza deve dedurre il significato da quello che vede.“ In modo simile, anche Biaggio, nel esporci la storia degli esuli che vivono sugli alberi riferitagli dal fratello, è „più volte rimosso dalla fonte quando racconta la storia degli esuli spagnoli, la quale è basata sulla ricostruzione di Cosimo di due versioni originali: 'una laconica esclamazione' e 'una versione circostanziata'.“¹¹¹

Weiss dice che con questo espediente Calvino gioca con la nozione del punto di vista, modifica e altera la modalità della narrativa per creare contrasti ironici essenziali per la satira. Ma i suoi inganni autoriali lasciano il lettore senza guide sufficienti per farsi un giudizio sui personaggi e le loro azioni.¹¹² Quando ci viene raccontata la storia di come Cosimo scoprì che suo zio aiutava i pirati a saccheggiare Ombrosa non veniamo mai a sapere la sua vera storia. L'unica parola che Cosimo riesce a sentire prima della morte dello zio è „Zaira“ e quindi si costruisce una propria narrativa dalle poche informazioni che ha. Era lo zio un traditore? Era Zaira la sua amante per il cui riscatto era costretto a spiare per i pirati? Biaggio si mostra scettico su questa e altre avventure favolose di suo fratello: „La storia che ora riferirò fu narrata da Cosimo in molte versioni differenti: mi terrò

¹¹¹ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, pp. 53-54.

¹¹² Ibid.

a quella più ricca di particolari e meno illogica. Se pur è certo che mio fratello raccontando le sue avventure ci aggiungeva molto di sua testa, io, in mancanza d'altre fonti, cerco sempre di tenermi alla lettera di quello che lui diceva.“¹¹³

Tutte le immagini del romanzo, fatta eccezione per le poche sequenze nelle quali Cosimo racconta in prima persona, giungono a noi filtrate attraverso lo sguardo, la voce, le ricostruzioni e i commenti di Biagio. Milanini nota in questa dinamica alcune funzioni individuali: „In primo avvicina a noi le vicende e rende plausibili i fatti che sarebbero di sé inverosimili. In secondo luogo giustifica omissioni, digressioni, mutamenti di tono: il narratore è stato ora partecipe, ora semplice spettatore, ora testimone indiretto degli avvenimenti; risulta per ciò naturale che il suo dire non sia ugualmente preciso. In terzo luogo fa sì che l'enunciazione appaia sempre connotata da un grado di attendibilità variabile, poiché la posizione di Biagio è anche intrinsecamente ambigua. Per taluni aspetti egli si colloca a un livello più basso del protagonista: ha quattro anni di meno, ha un carattere addirittura antitetico a quello di Cosimo, fatica a capire le scelte di chi è così diverso da lui, ne confonde in un unico fascio slanci e smanie. Ma per almeno un aspetto è situato a un livello più alto: scrive *a posteriori*, in un'epoca nella quale tutto è mutato.“¹¹⁴

I punti di vista di Biagio e Cosimo quindi non si differenziano solo per la prospettiva diversa dettata dalla loro ottica, ma bisogna anche prendere in considerazione la distanza temporale dalla quale Biagio narra la storia. Ma soprattutto, se cerchiamo di esaminare l'attendibilità del narratore bisogna tenere in mente che è Biagio che sceglie quali episodi della vita del fratello vengono raccontati, ed è lui che da questi racconti forma una propria narrativa. Inevitabilmente, da esponente progressivo dell'illuminismo, vede nelle azioni di Cosimo un'adesione agli ideali della sua era.

Per Constance Markey, Calvino gioca dei scherzi facendoci dimenticare, per esempio, che „è Biagio il tipico uomo del diciottesimo secolo con la mente e la prospettiva dell'illuminismo“, e non il barone o l'autore.¹¹⁵ Infatti, nelle sue meditazioni nell'ultimo capitolo del romanzo, Biagio non solo indica i successi di Cosimo, ma offre anche il

¹¹³ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 194.

¹¹⁴ Milanini C., *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2014, p. 227.

¹¹⁵ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 75.

proprio commento riguardo ai secoli passati e futuri: „Ora io non so che cosa ci porterà questo secolo decimonono, cominciato male e che continua sempre peggio. Grava sull'Europa l'ombra della restaurazione; tutti i novatori – giacobini o bonapartisti che fossero – sconfitti; l'assolutismo e i gesuiti rianno il campo; gli ideali della giovinezza, i lumi, le speranze del nostro secolo decimottavo, tutto è cenere.“¹¹⁶

L'enfasi di Biagio, come narratore illuminista, e necessariamente (e ironicamente) sulla fraternità di Cosimo con gli uomini (anche se a grande distanza) e lui documenta specialmente momenti del genere. Innocentemente chiuso com'è nelle sue attitudini da diciottesimo secolo, Biagio è semplicemente cieco alle contraddizioni che l'autore moderno ha piantato nel romanzo con la previdenza del senno di poi. Biagio non può dunque concepire i morali del ventesimo secolo e le discrepanze morali e filosofiche della vita di suo fratello, che Calvino, come autore moderno, vuole affrontare nel suo personaggio. Come dice Markey „Il dilemma esistenziale di Cosimo è nello scegliere tra l'isolamento passivo della sua esistenza arborea e il suo ruolo come essere sociale attivo.“¹¹⁷

In essenza, pone Weiss, l'obbiettivo che l'autore vuole raggiungere con questo espediente narrativo „è che il lettore diventi consapevole del fatto che la scrittura e la lettura sono entrambe processi complicati“; ¹¹⁸ e, allo stesso tempo, anticipa e gioca con i suoi interessi metaletterari che svilupperà ulteriormente in altri romanzi come nel *Castello dei destini incrociati*, nelle *Città invisibili* e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ma prima di questi esperimenti narrativi, Calvino si era già cimentato in giochi simili nel *Cavaliere inesistente*, l'ultimo capitolo degli *Antenati*.

¹¹⁶ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 298.

¹¹⁷ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 75.

¹¹⁸ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, p. 56.

4.3. La relazione tra autore, lettore e testo

Nei primi due romanzi della trilogia, già dalla prima pagina, viene rivelata la voce narrante, ossia l'identità di colui che narra: rispettivamente il nipote del visconte («mio zio») e il fratello del barone («mio fratello»). Quindi, già dall'inizio, sappiamo che l'istanza narrativa è ricoperta da un narratore extradiegetico (per quanto riguarda il livello narrativo) e omodiegetico (per quanto riguarda la persona, il rapporto con la storia), un narratore presente come personaggio nella storia raccontata. Ma Corsi fa notare che, nel caso del *Cavaliere inesistente*, almeno all'inizio, non abbiamo un personaggio che dice «io».¹¹⁹ Occorre che passino tre capitoli per arrivare alla rivelazione dell'istanza narrante; una voce che, tuttavia, parla sotto mentite spoglie:

„Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era. Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne ha poche: quello che non so cerco d'immaginarlo, dunque; se no come farei? E non tutto della storia mi è chiaro...“¹²⁰

Come si può notare, Suor Teodora si presenta come un narratore classico: un narratore extradiegetico-eterodiegetico assente dalla storia raccontata. La monaca è un io completamente fuori dalla narrazione, un'istanza che osserva dall'alto i suoi personaggi e sa più dei personaggi stessi adottando una „focalizzazione zero“, un modo narrativo con narratore onnisciente. In un romanzo con focalizzazione zero tradizionale non ci sono restrizioni di campo visivo; la storia non passa cioè attraverso la prospettiva di un personaggio o più personaggi, ma è il narratore che dice più di quanto ne sappia qualsiasi personaggio e muove le sue creature nella dimensione da lui inventata.¹²¹

L'affidabilità del narratore ancora una volta si rivela alquanto discutibile. Suor Teodora afferma di avere poca conoscenza delle cose di cui scrive. Queste scuse, tuttavia, vengono immediatamente sminuite da Teodora mentre continua a scrivere: “fuor

¹¹⁹ Corsi D., *Fra logica e romance: Il cavaliere inesistente di Italo Calvino*, in *Tendencias culturales en Italia. Entre literatura, arte y traducción*, a cura di Caprara G., Ghignoli A., Editorial Comares, Granada, 2015, pp. 28-29.

¹²⁰ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 327-328.

¹²¹ Corsi D., *Fra logica e romance: Il cavaliere inesistente di Italo Calvino*, in *Tendencias culturales en Italia. Entre literatura, arte y traducción*, a cura di Caprara G., Ghignoli A., Editorial Comares, Granada, 2015, pp. 28-29.

che funzioni religiose, tridui, novene, lavori dei campi, trebbiature, vendemmie, fustigazioni di servi, incesti, incendi, impiccagioni, invasioni d'eserciti, saccheggi, stupri, pestilenze, noi non si è visto niente. Cosa può sapere del mondo una povera suora?"¹²²

Alla fine del romanzo scopriamo che, suor Teodora è in realtà la guerriera Bradamante, un prominente personaggio nella vicenda raccontata dalla narratrice. Avendo fatto questa scoperta dobbiamo ricontestualizzare l'intera storia, poiché adesso sappiamo che suor Teodora è infatti un testimone degli avvenimenti (anche se poco affidabile). Dato che abbiamo scoperto che la narratrice è una testimone interna alla vicenda e non più un narratore nello stile manzoniano, non possiamo più credere alla sua onniscienza. L'eroina narra solo quello che ha potuto osservare, e quindi la focalizzazione zero del racconto classico non può essere applicata con l'ottica ristretta della narratrice. Inoltre, possiamo ricostruire il romanzo in termini di fabula: tutti i capitoli che precedono il dodicesimo altro non sono che *flashback* di Bradamante durante il suo periodo di clausura per fuggire dai peccati e dall'impossibile amore per Agilulfo dopo aver rifiutato l'amore di Rambaldo. Secondo Cannon, in questa nuova luce possiamo capire meglio i commenti autoriflessivi con i quali suor Teodora ci toglie dal mondo della storia di volta in volta per metterci al corrente della difficoltà nel superare il divario tra "scrittura e realtà empirica".¹²³

All'inizio del settimo capitolo, la narratrice interrompe il suo racconto per descrivere questo dilemma. "Ci si mette a scrivere di lena, ma c'è un'ora in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare il salto."¹²⁴ Il testo diventa sempre più autoriflessivo, concentrandosi sulla materialità della scrittura piuttosto che sulle azioni dei personaggi immaginari. Nel nono capitolo la narrazione vacilla di nuovo quando la narratrice si lamenta della difficoltà nell'intreccio dei fili del testo: "Ma questo filo, invece di scorrermi veloce tra le dita, ecco che si rilassa, che s'intoppa, e se penso a quanto ancora ho da mettere sulla carta d'itinerari e ostacoli e inseguimenti e inganni e duelli e tornei, mi sento

¹²² Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 327-328.

¹²³ Cannon J., *Literary Signification: An Analysis of Calvino's Trilogy*, in *Symposium* 34, Francis & Taylor, London, 1980, pp. 8-10

¹²⁴ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 327-328.

smarrire.”¹²⁵ Tali interventi narrativi, attraverso i quali i meccanismi della narrazione sono deliberatamente esposti, fa notare Andrews, hanno lo stesso effetto in tutti i romanzi autoriflessivi, da *Don Chisciotte* in poi, dove “il lettore è attratto con successo nella *suspense* e nell'interesse che i personaggi stessi forniscono ed è strappato via da loro alla consapevolezza della penna che li controlla.”¹²⁶

Con questo narratore fittizio, Calvino proietta nel romanzo il suo stesso atto di scrittura e ci rende partecipi di esso. Come dice Corsi „fra l'autore e Suor Teodora si viene a creare una sorta di *mise en abyme*, un raffinato gioco di specchi. Il romanzo riflette su se stesso, diventa autoreferenziale per esprimere il difficile rapporto fra letteratura e vita. Più volte il narratore si lamenta, infatti, dell'impossibilità di rappresentare il vissuto attraverso la scrittura.”¹²⁷ Lo stesso Calvino ci spiega la sua decisione:

“La presenza d'un “io” narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco.”¹²⁸

La natura autoriflessiva del testo combinata con la strana „banalità della narratrice di fronte a eventi straordinari“, secondo Markey, porta il romanzo „al punto di diventare postmoderno.“ Negli autori postmoderni la narrazione consapevole di se viene utilizzata come strumento per svalutare la fiducia nell'umanesimo, desantificare il compito dell'autore e scuotere la fiducia del lettore nella parola scritta della finzione, ma anche della realtà documentata. Possiamo dire lo stesso delle opere di Calvino. Nel corso della vita dell'autore, due guerre mondiali hanno distrutto la fiducia dell'umanità in se stessa e la fiducia nell'onestà storica. Questa sfiducia viene presentata dall'autore nel *Calavaliere inesistente* nella discrepanza tra quello che è successo effettivamente e come viene

¹²⁵ Ivi, p. 380.

¹²⁶ Andrews R., *Italo Calvino*, in *Writers & Society in Contemporary Italy*, Caesar M.; Hainsworth P., St. Martin's Press, New York, 1984, pp. 265–66.

¹²⁷ Corsi D., *Fra logica e romance: Il cavaliere inesistente di Italo Calvino*, in *Tendencias culturales en Italia. Entre literatura, arte y traducción*, a cura di Caprara G., Ghignoli A., Editorial Comares, Granada, 2015, pp. 30-31.

¹²⁸ Calvino, I. *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 417.

raccontato dopo. Vediamo questa fiducia perduta apertamente riconosciuta nella modalità narrativa autoriflessiva di Calvino in cui l'autore prende di mira l'ego degli scrittori richiamando l'attenzione non sul genio della scrittura, ma sulla sua affidabilità incostante e sulla sua dubbia comprensione della realtà.¹²⁹

Suor Teodora, per esempio, dice al lettore che scrivere a lei sembra solo un punteggiare meccanicamente la cronaca con mappe, pieghe e graffi, i quali sono vanamente intesi ad illustrare le vie del mondo, a catturare in qualche modo la sua grazia e la sua tristezza¹³⁰. Confessa anche di essere poco più di uno scriba, il cui lavoro non è rendere il racconto magico ma fare "dura penitenza" lottando per mettere le parole sulla carta.¹³¹ Come fa notare Markey "questa demistificazione dell'arte della scrittura è essenziale al compito del narratore cosciente; una parodia dell'autore e del lettore allo stesso modo caratteristica per la parodia postmoderna."¹³²

Il gioco narrativo metaletterario cominciato con il personaggio di suor Teodora verrà ripreso in modi sempre nuovi nelle storie postmoderne di Calvino, soprattutto nel *Castello dei destini incrociati*, nelle *Città invisibili* e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. La sfida primaria di queste opere sarà quella di eludere i confini del linguaggio. In esse lo scrittore viene sminuito e perde il suo ruolo narrativo centrale. Diventa compito del lettore assicurarsi che "la letteratura eserciti la sua forza critica", poiché ciò può avvenire anche indipendentemente dalle intenzioni dell'autore. Con questo approccio Calvino riconosce la partecipazione creativa del lettore a ciò alla lettura così come il suo ruolo esplicativo. Si potrebbe dire che, soprattutto in *Se in una notte d'inverno un viaggiatore*, "il lettore più che lo scrittore è il vero autore dei libri; l'autore è sostituibile, il lettore no."¹³³

Il Castello dei destini incrociati è composto da una serie di narrazioni racchiuse in cornici convenzionali simili a quelle dei *Racconti di Canterbury* di Chaucer, del *Decameron* di Boccaccio e del *Pentamerone* di Basile. Ma nell'opera di Calvino i vari

¹²⁹ Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 83-84.

¹³⁰ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 381-382.

¹³¹ Ivi, p. 355.

¹³² Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 83-84.

¹³³ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, pp. 132-133.

personaggi sono anche partecipi delle storie narrate proprio come Dante nella *Divina Commedia*, che è insieme attore e narratore. Inoltre, come nota Weiss il narratore protagonista è “sia autore che lettore”¹³⁴ in quanto interpreta le carte giocate dai pellegrini che sono arrivati alla taverna, cercando di ricostruire le loro storie dai tarocchi e anche cercando di dare un significato al gioco combinatorio delle carte. Di conseguenza, ci ritroviamo ancora una volta con un narratore che si rivela essere un semplice interprete del significato.

Nelle *Città invisibili*, invece, nota Cavallaro “siamo incoraggiati a entrare nella narrazione come scrittori attivi, capaci di elaborare le nostre personali geografie e di stabilire connessioni che il testo stesso lascia inspiegabili. Viene allegorizzato così il crollo del binario dentro/fuori che convenzionalmente colloca il lettore al di fuori della narrazione.” Le sezioni dialogiche del libro, nell'enfatizzare la ristrettezza dell'ambientazione in cui Polo e il Khan interagiscono, escludono in qualche modo il lettore dalla sfera narrativa, ma i passaggi descrittivi invitano il lettore a modellare molteplici trame dalle scarne, ma evocative descrizioni di Polo.¹³⁵

Il ruolo dello scrittore viene sminuito anche attraverso certi commenti sul linguaggio. Kublai Khan e Polo sono costretti a confrontarsi con i limiti ottusi del linguaggio umano e alla fine sviluppano un dialogo muto e immobile. Il valore qui attribuito al silenzio ricorda l'idea di Martin Heidegger che solo il silenzio può essere significativo nella dilagante inautenticità e capricciosità del linguaggio quotidiano: “il silenzio è la precondizione del linguaggio, l'immobilità da cui il linguaggio si differenzia.” Tuttavia, il testo di Calvino è più una parodia che una celebrazione delle opinioni di Heidegger, osserva Cavallaro, poiché “il silenzio, in *Le città invisibili*, scaturisce non da una fede nelle epifanie redentrici, ma piuttosto da un riconoscimento stoico dell'inutilità, dell'assurdità e delle pretese farsesche del pandemonio del significato nel quale vaghiamo quotidianamente.”¹³⁶

I giochi narrativi di Calvino testimoniano l'interesse dell'autore per le possibilità del linguaggio, ma rivelano però anche dubbi sulla capacità del linguaggio di rappresentare la realtà o un significato concreto. Questo è solo uno dei molti quesiti che l'autore

¹³⁴ Weiss B., *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, p. 137.

¹³⁵ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, pp. 68-69.

¹³⁶ Ivi, pp. 74-75.

verbalizza nei suoi testi. Abbiamo già menzionato i suoi dubbi sull'attività di gruppo, sul ruolo dell'intellettuale nella società e i suoi dubbi sulla scrittura come mezzo per comunicare o comprendere il significato. Questi dubbi, come molti altri ancora, sono fondamentali per la letteratura di Calvino; una letteratura dedicata, più che alla ricerca di morali o risposte certe, alla riflessione sui dilemmi con i quali l'uomo moderno deve riconciliarsi.

5. DOMANDE SENZA RISPOSTA

Come abbiamo già stabilito nel capitolo precedente, s'è c'è un tema universale nelle opere di Calvino è sicuramente la propensione dell'autore a porre domande esistenziali senza però fornire risposte sicure. Ricordiamo qui di nuovo il finale del *Visconte dimezzato*, dove abbiamo un lieto fine fiabesco, ma il nostro narratore spiega che „è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo.“¹³⁷. Già nel primo romanzo della trilogia degli *Antenati* riscontriamo la presenza del dubbio esistenziale che definisce la produzione letteraria di Calvino. Nelle parole di Jeannet: “Tutto comincio con la scoperta, fatta all'inizio del gioco dai personaggi di Calvino, di un'incompletezza che era insita in tutto, una condizione dell'essere 'divisi a metà' che si è manifesta prima nel mondo esterno, in ciò che è stato osservato, e poi ha rivelato la sua presenza e origine all'interno dell'osservatore. Quella scoperta e il successivo sforzo per negoziarla furono all'origine di una perplessità, di una curiosità che portò a una caratteristica distintiva del testo calviniano: la sua visione e costruzione della realtà come complesso di dilemmi.”¹³⁸

Nel *Visconte dimezzato*, nonostante le massime esistenziali e le meditazioni intorno all'intelligenza umana poste dai personaggi, non si ricava alcuna morale univoca conclusiva. L'unica conclusione certa che possiamo ricavarne è che ogni punto di vista è, come dice Milanini “inevitabilmente parziale.” Questo si riflette in entrambe le parti del visconte, le quali elogiano, ognuna a modo suo, il dimezzamento come un'esperienza necessaria per penetrare al di là della superficie delle cose, dichiarando di aver acquisito una consapevolezza nuova e preziosa attraverso la loro mutilazione; ma, osserva Milanini, “non viene prospettata alcuna sintesi rassicurante: il racconto conserva per il lettore tutta la tensione e la suggestione implicite in una dialettica irrisolta.”¹³⁹

Nessuna delle due metà di Medardo rappresenta una scelta ottimale. La metà buona con il suo esagerato senso del dovere etico non è meno dannosa di quella malvagia con la sua spietata crudeltà. Anche la fasciatura finale o “integrazione” delle

¹³⁷ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 81.

¹³⁸ Jeannet A., *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon: Italo Calvino's Storytelling*, University Of Toronto Press, Toronto, 2000, p. 36.

¹³⁹ Milanini C., *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2014, pp. 232-233

due parti di Medardo non costituisce una risoluzione ideale del dialogo ma, come scrive Bloom, piuttosto “un compromesso di fronte alla mancanza di una risposta migliore.”¹⁴⁰

Per ogni romanzo della trilogia, almeno da un punto di vista filosofico, è stato fornito un finale rattoppato come il corpo del visconte. Ogni finale è stato efficacemente progettato per smentire il moralismo facile o convenzionale. Per questo motivo tutti alla fine forniscono più domande che risposte, e, come fa notare Markey “questo atteggiamento indagatore è tipico di tutta l'opera di Calvino.”¹⁴¹ Nel *Barone Rampante*, invece di essere un'esperienza liberatoria e un chiaro giudizio tra sé e il bene comune, “scegliere secondo criteri esistenziali si è rivelato un terribile dilemma per cui ogni scelta significa una perdita di altre libertà.” In effetti, oggi i filosofi esistenziali percepiscono questo timore della perdita di altre opzioni come una sostanziale fonte di angoscia. Se Cosimo sceglie di vivere da solo conserverà il suo senso di sé, ma deve sacrificare le gioie della vicinanza affettiva. Per quanto Cosimo ci provi, non può avere entrambe le cose. Secondo Markey, questa alienazione riassume il dilemma esistenziale dell'eroe; il doppio vincolo di tutte le scelte di Cosimo e dello stesso Calvino.¹⁴² Nel *Visconte dimezzato*, la fusione finale di Medardo non offre una risposta certa alla domanda su cosa costituisca giusto e sbagliato. Nel *Cavaliere inesistente*, il bestiale Gurdulù e il robotico Agilulfo rappresentano di nuovo due estremi ugualmente disumani e imperfetti, e quello che ci resta come modello e Rambaldo, la loro sintesi, che in fondo è solo un uomo medio insicuro sul suo avvenire; come dice Markey “una soluzione del tutto fallibile al problema di ciò che l'umanità dovrebbe idealmente essere.”¹⁴³

Possiamo almeno prendere Cosimo come un esempio di protagonista che è riuscito a realizzarsi? È riuscito alla fine a mantenere il suo proposito di non toccare mai la terra? Neanche questo ci è dato a sapere, poiché, prima di morire, il vecchio barone si aggrappa a una mongolfiera di passaggio e sparisce nell'orizzonte. La partenza di Cosimo dal mondo è pittoresca ma evasiva, “lasciando l'enigma della sua vita e il dilemma

¹⁴⁰ Bloom H., Kress D., *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002, p. 44.

¹⁴¹ Markey C., *Calvino and the Existential Dilemma: The Paradox of Choice*, in *Italica* vol. 60, American Association of Teachers of Italian, Ohio, 1983, pp. 61–62.

¹⁴² Markey C., *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, p. 77.

¹⁴³ Ivi, pp. 80-81.

esistenziale primario del romanzo sul ruolo sociale dell'uomo contro il suo obbligo di sé non risolto ma aggirato.”¹⁴⁴

Ancora altre incertezze piagano la storia del *Cavaliere inesistente*, dove vengono messe in discussione le ambizioni della filosofia razionalista attraverso la giustapposizione di atteggiamenti iperrazionali e situazioni del tutto illogiche. Il cavaliere Agilulfo si presenta come un paladino della ragione, mosso da una mania di ispezionare e misurare tutto. Ma, come spiega Cavallaro “la mentalità tassonomica di Agilulfo non deriva dalla sua fiducia nell'esistenza di una realtà numerabile, quantificabile e classificabile, ma piuttosto dall'incertezza e dal dubbio, dal riconoscimento che come il suo stesso corpo, il mondo in generale tende costantemente verso la non esistenza.”¹⁴⁵ Le sue operazioni di razionalizzazione equivalgono essenzialmente a una forma di terapia mentale poiché è proprio quando si sente sul punto di “dissolversi” che comincia a “contare oggetti, ordinarli in figure geometriche, risolvere problemi d'aritmetica.”¹⁴⁶ Le attività quasi scientifiche di Agilulfo, quindi, non puntano a una presa indiscutibile e oggettiva della realtà, ma sono, di fatto, sintomatiche di un bisogno di razionalizzare una realtà che è, in effetti, un'irrealtà.¹⁴⁷

Attraverso l'esempio del cavaliere inesistente Calvino sembra esprimere i suoi dubbi sulla capacità degli esseri umani di concepire strutture adeguate per una comprensione universale della realtà. Ogni sistema umano è ultimamente troppo astratto e limitato per dare un senso all'infinità del mondo reale. Coloro che, come Agilulfo, fanno affidamento sulle convenzioni della scienza e della società per dare concretezza alla propria esistenza, accettano questi sistemi perché preferiscono una stabilità apparente, anche se artificiale, a una realtà labirintica senza vie chiare e delineate.

Le strutture scientifiche e sociali che Calvino esplora nella trilogia, verranno poi riesaminate negli anni '60 e avanti con esperimenti letterari sempre più non convenzionali per cercare di trovare una risposta al dilemma della realtà, o almeno cercare di comprendere il labirinto che la nasconde. Secondo Hume “nella trilogia Calvino stava

¹⁴⁴ Ivi, pp. 80-81.

¹⁴⁵ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 22.

¹⁴⁶ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 318.

¹⁴⁷ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, pp. 22-23.

ancora lottando per concettualizzare il labirinto in modi che si adattassero ai suoi schemi mentali e ai suoi gusti letterari. Doveva identificare il suo labirinto prima di poterlo esplorare efficacemente.” Calvino associa il labirinto alla cultura industriale e al problema principale che gli scrittori devono affrontare: creare una letteratura adeguata alla seconda fase della rivoluzione industriale. Questa struttura labirintica della realtà viene esplorata anche nella letteratura di altri autori contemporanei di Calvino tra i quali possiamo menzionare Robbe-Grillet, Borges, Gadda, Nabokov e Grass.¹⁴⁸

Hume indica le due possibili risposte di Calvino al labirinto: “perdersi in esso e insistere sul fatto che perdersi è la condizione umana, oppure fornire una mappa quanto più precisa possibile e, meglio ancora, incoraggiare un atteggiamento adatto ad affrontare la ricerca di un'uscita.”¹⁴⁹ Gli autori dovrebbero dedicare le loro energie alla mappatura del labirinto, onesti sull'apparente mancanza di vie d'uscita ma sempre pronti ad esplorare nuovi passaggi. “In alternativa, il labirinto li incanta, nel qual caso proclamano che nessuna uscita è possibile e che la vita è davvero un labirinto senza uscite.” La spinta inestinguibile di Calvino per la ricerca di nuovi percorsi darà forma alle *Città invisibili*, al *Castello dei destini incrociati* e *Palomar*.¹⁵⁰

Il labirinto è un archetipo delle immagini letterarie del mondo per le molteplici e complesse rappresentazioni che la società contemporanea offre di esso. Calvino propone che il modo migliore per trovare una via d'uscita dal nostro dilemma moderno, specialmente per lo scrittore, è quella di passare da un labirinto all'altro, poiché non si possono sconfiggere i labirinti scappando dalla loro situazione intrinseca:

“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. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto.”¹⁵¹

Questa ricerca della via d'uscita definisce i personaggi calviniani nel era del postmodernismo. I protagonisti di Calvino sono tutt'altro che uniformi, ma ciò che hanno in comune sono le loro abitudini mentali osservative e la loro continua ricerca di “modi di

¹⁴⁸ Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 43.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 76.

¹⁵¹ Calvino I., *La sfida al labirinto*, da *Una pietra sopra*, Mondadori, eBook, 2014

interpretare le forme di esperienza scelte”, e come nota Hume, i poteri e i limiti di queste attività dipendono dal tipo di universo che Calvino ha proiettato.¹⁵²

Ne *Il castello dei destini incrociati*, gli ingredienti narrativi di base che dettano le regole dell'universo sono costituiti dalle varie immagini contenute nel mazzo dei tarocchi, le cui carte i narratori dispongono secondo uno schema più o meno predeterminato per raccontare le proprie storie. Ogni racconto è progettato per trovare la sua collocazione all'interno di un quadrato che comprende tutti i racconti in modo tale che le sequenze disparate possano essere lette da sinistra a destra, da destra a sinistra, dall'alto in basso e viceversa. Le immagini sparse devono essere istituzionalizzate, subordinate a un codice rigido, allo stesso modo in cui la *langue* di Saussure deve essere filtrata attraverso un insieme di convenzioni necessarie che renderanno possibile la comunicazione e mostreranno lo status della *parole* come il prodotto di una lotta individuale, per imporre un certo ordine alla casualità della natura. Le carte oggettivano il desiderio di definire i confini di ciò che può e non può essere raccontato, e Calvino, scrive Cavallaro “è molto più interessato a estendere ed espandere questi margini fino alle loro ultime implicazioni e complicazioni cosmiche che a delimitarli categoricamente.”¹⁵³

La mania di creare un modello universale per comprendere il mondo, nota Cannon, si può trovare nel personaggio di Kublai Khan ne *Le città invisibili*. Il Khan non può condividere con Marco Polo l'osservazione diretta del suo impero, riesce tuttavia a scorgere nella ripetizione delle descrizioni di Polo una certa sistematicità: “Kublai Khan s'era accorto che le città di Marco Polo s'assomigliavano, come se il passaggio dall'una all'altra non implicasse un viaggio ma uno scambio d'elementi.”¹⁵⁴ Infatti, a partire dalla prima descrizione della città di Diomira e proseguendo per tutta l'opera, Marco Polo richiama ripetutamente l'attenzione sulla ridondanza delle città nell'impero del Khan. Il Khan decide che non ha bisogno della conoscenza empirica del mondo di Marco Polo per creare le sue città. Interrompe il rapporto di Polo, dicendo che d'ora in poi lui stesso descriverà le città e Polo dovrà semplicemente verificare se esistono nella forma in cui lui, il Khan, le ha pensate.

¹⁵² Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 49.

¹⁵³ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 92.

¹⁵⁴ Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972, p. 19.

Da questa intuizione Kublai Khan parte verso la costruzione di un modello da cui si possano dedurre tutte le città. La scoperta della natura sistematica del suo impero sembra fornire una soluzione alla crisi spirituale del Khan: si sente un senso di sollievo quando comincia a percepire l'ordine nel suo caotico impero.¹⁵⁵ Questa propensione per l'ordine è condivisa anche da Calvino. In *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, l'autore descrive il sentimento di sicurezza che prova:

“Ciò che io provo istintivamente è un senso di sollievo, di sicurezza. Lo stesso sollievo e senso di sicurezza che provo ogni volta che un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa, ogni volta che in una valanga informe di avvenimenti riesco a distinguere delle serie di fatti, delle scelte tra un numero finito di possibilità. Di fronte alla vertigine dell'innumerevole, dell'inclassificabile, del continuo, mi sento assicurato dal finito, dal sistematizzato, dal discreto.”¹⁵⁶

Anche Calvino, quindi, a volte cede alla tentazione dei modelli riduttivi, e Kublai Khan rappresenta questa parte del suo carattere, ma l'approccio dell'imperatore si rivela sbagliato. Il Khan è alla ricerca di un modello generativo da cui dedurre tutte le città possibili, ma in questa ricerca perde di vista la diversità del suo impero. Marco Polo si pone all'estremo opposto, sforzandosi di mantenere la molteplicità delle città del Khan e di evitare la possibile riduzione del modello strutturale. Infatti, mentre molti resoconti di Marco Polo iniziano con la descrizione di elementi comuni a tutte le città dell'impero del Khan, c'è una svolta nella narrazione, dove l'ambasciatore indica l'unicità, il “segreto” nascosto in ogni città. Nel descrivere la città di Anastasia, ad esempio, Marco Polo aggiunge questo commento: “Ma con queste notizie non ti direi la vera essenza della città.”¹⁵⁷ Mentre l'ambasciatore riconosce la qualità unica di ogni città nell'impero del Khan, questa specificità sfugge all'imperatore.¹⁵⁸ L'imperatore, proprio come Agilulfo prima di lui, si illude di comprendere l'ordine dell'universo attraverso un sistema analitico riduttivo, dietro al quale però si cela un'ansia della perdita di sé nelle infinite vie della realtà labirintica.

¹⁵⁵ Cannon J., *Italo Calvino: Writer and Critic*, Longo Editore, Ravenna, 1981, pp. 84–85.

¹⁵⁶ Calvino I., *Cibernetica e fantasmi*, da *Una pietra sopra*, Mondadori, eBook, 2014

¹⁵⁷ Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972, p. 19.

¹⁵⁸ Cannon J., *Italo Calvino: Writer and Critic*, Longo Editore, Ravenna, 1981, pp. 86–88.

Secondo Cavallaro, è attraverso il nevrotico Palomar che Calvino esprime nel modo più esplicito la sua sfiducia nei confronti delle procedure analitiche classiche. Palomar, protagonista dell'omonimo libro, parte dal presupposto che la "complessità del mondo" può essere dominata "riducendola al meccanismo più semplice", solo per scoprire che ogni tentativo di creare un modello di irriducibile semplicità serve solo a porre ulteriori complicazioni, poiché ogni frammento individuale diventa sempre più confuso da altri elementi che gli si sovrappongono e che alla fine provocano la scomposizione del modello generale in segmenti che sorgono e poi svaniscono. Ansioso di un "principio unico, assoluto" o, almeno, di "un certo numero di principi distinti, di linee di forza che si intersecano", ciò che l'eroe di Calvino incontra in realtà è un mondo di "fantasmi". La maledizione fondamentale di Palomar è che si sente "obbligato a non smettere mai di lavorare"¹⁵⁹: insiste sempre nell'essere "ben consapevole di ciò che fa" e, per "evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso".¹⁶⁰ Ma come si fa a separare una singola onda, diciamo, dal flusso e riflusso costanti del vasto mare a cui appartiene? Come si possono "fissare i confini" della zona in esame quando questa è circondata da un movimento e da un'agitazione inesorabili, rimodellati e continuamente schiacciati da campi di energia contigui?¹⁶¹

Anche il signor Palomar viene dunque sconfitto nel suo intento di razionalizzare il mondo con un sistema universale capace di concretizzare la sua percezione della realtà. Come scrive Hume, la ricerca è continua, "fino alla fine Calvino non è più vicino a offrire un programma o una garanzia di felicità, o una formula per trovare un significato." Ma, ultimamente, la sua estrema diffidenza nei confronti dei programmi gli ha fatto capire che non può esistere uno schema generale per trovare un significato. "Ogni possibile soluzione alla sua ricerca dovrebbe essere individuale."¹⁶²

La consapevolezza che ogni percezione del mondo, ogni giudizio sulla realtà, si basi su elementi soggettivi e illusori è deludente sia per il personaggio che per il suo autore, che, dice Fioretti, ha usato Palomar come *alter ego* per raccontare le sue

¹⁵⁹ Calvino I., *Palomar*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1994, p. 25.

¹⁶⁰ Calvino I., *Palomar*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1994, p. 5.

¹⁶¹ Cavallaro D., *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010, p. 128.

¹⁶² Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992, pp. 176-177.

riflessioni sulle proprie “avventure intellettuali“. Calvino, continua il critico, „da razionalista, non ha mai dubitato dell'esistenza di una realtà esterna al soggetto, ma ha rinunciato alla speranza di poterla cogliere.“¹⁶³

Con *Palomar* Calvino finisce la sua ricerca del significato attraverso la letteratura incominciata più di tre decenni prima, e come allora non giunge a una risposta certa. Ma Palomar, a differenza dei personaggi della trilogia degli *Antenati* accetta con ironia la propria sconfitta, è forse, paradossalmente, anche questa potrebbe definirsi una vittoria. Del resto, non sembra che Calvino fosse tanto interessato a dare delle risposte, quanto al porre domande sulla solidità dei sistemi e sulle strutture della società umana.

La costante ricerca dell'autore ci ha fornito opere letterarie originali e fantastiche in tutti i sensi. Attraverso la sua produzione letteraria ci ha mostrato che la vera essenza della vita non sta nei sistemi e nei modelli che ci sono stati imposti, ma nella ricerca di quello che si trova fuori da essi. In conclusione, cito una frase di suor Teodora dal *Cavaliere inesistente* che incapsula perfettamente l'essenza della letteratura di Calvino:

„l'arte di scriver storie sta nel saper tirar fuori da quel nulla che si è capito della vita tutto il resto; ma finita la pagina si riprende la vita e ci s'accorge che quel che si sapeva è proprio un nulla.“¹⁶⁴

¹⁶³ Fioretti D., *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature: Pasolini, Calvino, Sanguineti*, Palgrave Macmillan, Oxford, 2017, 125.

¹⁶⁴ Calvino I., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016, p. 348.

CONCLUSIONE

Come è stato dimostrato, *I nostri antenati* rappresentano un'importante svolta nella produzione letteraria di Italo Calvino. I tre romanzi, nati in un complicato periodo storico, e un difficile periodo personale per l'autore, manifestano i dubbi di Calvino sulle proprie possibilità nel riuscire a cambiare una società che pareva disumana. Una volta fiducioso nella possibilità della politica di migliorare la società, si è presto trovato deluso dalle direttive del partito comunista al quale aderiva ardentemente. L'azione di gruppo per l'autore si è rivelata impossibile poiché essa richiederebbe la perdita della propria individualità, un sacrificio che Calvino, come nella letteratura così anche nella vita, non era disposto ad accettare.

La perdita di fiducia nelle soluzioni politiche si riflette anche nella nuova direzione che la letteratura di Calvino prende dalla pubblicazione del *Visconte dimezzato* in poi. Dopo i tentativi falliti di creare un romanzo neorealista che potesse seguire il successo del *Sentiero dei nidi di ragno*, l'autore si è trovato a scrivere una storia fantastica che non ha niente a che vedere con il realismo, ma che comunque affronta la realtà, anche se in un modo decisamente diverso. Molti critici dell'epoca si sono mostrati scettici sul valore di una fiaba come il *Visconte dimezzato*, ma ci sono stati anche quelli che sono riusciti ad andare oltre la facciata fantastica e a intravedere il valore di una storia che usa la fantasia per rappresentare allegoricamente la realtà. Questo nuovo approccio è stato ulteriormente consolidato con la pubblicazione del *Barone rampante* e del *Cavaliere inesistente*, altre due storie che confondono i confini tra generi letterari, fatti e fantasia. Questo interesse di Calvino nel cercare modi nuovi e diversi per esprimere il proprio pensiero attraverso la letteratura lo porteranno negli anni '60 a diventare uno dei pionieri del postmodernismo, cominciando con la pubblicazione de *Le cosmicomiche*, e andando avanti con esperimenti letterari sempre freschi e originali.

Le fiabe fantastiche degli *Antenati* hanno permesso all'autore di distanziarsi da una realtà nella quale si sentiva ormai paralizzato, incapace di trovare una soluzione soddisfacente per una società sempre più disumana che finisce per isolare gli individui, ormai estranei a se stessi e agli altri. Il distanziamento di Calvino però non equivale a un tentativo di evasione, infatti, si tratta di un modo alternativo di vedere il mondo che

consente all'autore di godere di un punto di vista privilegiato. Come Cosimo dagli alberi, anche Calvino può godere un campo visivo assai più ampio. Però, come nel caso di Cosimo, la presa di distanza presenta anche la rassegnazione a una vita solitaria. L'unico modo per l'intellettuale moderno di mantenere la propria integrità morale e di distanziarsi dal gruppo per non perdere la propria individualità, ma un individuo da solo non può cambiare una società intera. Questo dilemma si presenterà più volte nella produzione letteraria di Calvino negli anni '50, ma nessuno dei protagonisti delle sue storie riuscirà a trovare una soluzione soddisfacente.

Forse la scoperta più importante che Calvino ha fatto scrivendo le storie degli *Antenati* negli anni '50 è proprio quella del *pathos* della distanza, un elemento che ritroveremo nelle sue opere più esplicitamente postmoderne. Questa presa di distanza, oltre a manifestarsi nella decisione di ambientare la finzione in mondi inverosimili e rimossi dalla realtà, si nota anche nella scelta di avere un narratore omodiegetico. Come un filtro attraverso il quale si può osservare il mondo della storia, questo espediente consente all'autore di sparire dal quadro narrativo, mettendo così in primo piano il ruolo dei narratori come semplici interpreti degli avvenimenti che formano una storia da un punto di vista parziale e limitato. Attraverso i suoi narratori Calvino esprime anche i propri dubbi sul ruolo „sacro“ dello scrittore, giocando con la narrazione per demistificare il processo della scrittura ed evidenziare i limiti del linguaggio. Il gioco narrativo incominciato con Suor Teodora nel *Cavaliere inesistente* prenderà nuove forme nel *Castello dei destini incrociati*, nelle *Città invisibili* e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, testi che esploreranno i confini delle capacità espressive e combinatorie della lingua e della scrittura.

Il dilemma sui limiti della lingua rivela però anche un dubbio più profondo nei limiti di tutti i sistemi creati dall'uomo. Infatti, come abbiamo dimostrato la produzione letteraria di Calvino è definita dalla costante ricerca di un sistema per comprendere l'essenza della realtà in un modo concreto. Ne *I nostri antenati* si trattava di trovare una risposta ottimale che potesse risolvere il dimidiamento dell'uomo contemporaneo, ma nessuno dei modelli presentati nei romanzi della trilogia si è mostrato soddisfacente. Nemmeno le opere scritte nel periodo della *Sfida al labirinto* forniscono risposte concrete per i quesiti che pongono, anzi, sembrano invece più interessate a mostrare le mancanze di ogni sistema

che cerca di cogliere l'essenza della realtà e dare delle risposte sicure sul significato. A distanza di trent'anni dall'uscita del *Visconte dimezzato*, il signor Palomar, nell'omonimo romanzo, cerca ancora di trovare un modello per comprendere una realtà labirintica dove non sembrano esserci scelte giuste, solo per rassegnarsi alla realtà dei fatti. Ma questo è anche un sollievo, la ricerca finisce, e il signor Palomar, come anche Calvino, può finalmente riposarsi.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Italo Calvino

- 1) *Fiabe Italiane*, Mondadori, Milano, 2003
- 2) *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 2016
- 3) *Il sentiero dei nidi di Ragno*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1993
- 4) *La speculazione edilizia*, Arnoldo Mondadori Editore, Trento, 1994
- 5) *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972
- 6) *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1978
- 7) *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1998
- 8) *Palomar*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1994
- 9) *Una pietra sopra*, Mondadori, eBook, 2014

Opere sull'argomento

- 1) Andrews, Richard, *Italo Calvino*, in *Writers & Society in Contemporary Italy*, Caesar, Michael; Hainsworth Peter, St. Martin's Press, New York, 1984
- 2) Bloom, Harold; Kress, Dave, *Italo Calvino (Bloom's Major Short Story Writers)*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2002
- 3) Bonura, Giuseppe, *Invito alla lettura di Calvino*, Gruppo Ugo Mursia Editore, 1993
- 4) Cannon, JoAnn, *Italo Calvino: Writer and Critic*, Longo Editore, Ravenna, 1981
- 5) Cannon, JoAnn, *Literary Signification: An Analysis of Calvino's Trilogy*, in *Symposium 34*, Francis & Taylor, London, 1980
- 6) Cavallaro, Dani, *The Mind Of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*, McFarland & Company, North Carolina, 2010
- 7) Constance, Markey, *Calvino and the Existential Dilemma: The Paradox of Choice*, in *Italica* vol. 60, American Association of Teachers of Italian, Ohio, 1983
- 8) Constance, Markey, *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, University Press of Florida, Gainesville, 1999
- 9) Corsi, Daniele, *Fra logica e romance: Il cavaliere inesistente di Italo Calvino*, in *Tendencias culturales en Italia. Entre literatura, arte y traducción*, a cura di Caprara, Giovanni; Ghignoli, Alessandro, Editorial Comares, Granada, 2015

- 10) Fioretti, Daniele, *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature: Pasolini, Calvino, Sanguineti*, Palgrave Macmillan, Oxford, 2017
- 11) Hume, Kathryn, *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford University Press, New York, 1992
- 12) Jeannet, Angela M., *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon: Italo Calvino's Storytelling*, University Of Toronto Press, Toronto, 2000
- 13) Martelli, Matteo, *La storia fuori dalla storia. Saggio su Italo Calvino*, Edimond, Città di Castello, 2007
- 14) Milanini, Claudio, *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2014
- 15) Piacentini, Adriano, *Tra il cristallo e la fiamma. Le Lezioni americane di Italo Calvino*, Firenze Atheneum, Città di Castello, 2002
- 16) Weiss, Beno, *Understanding Italo Calvino*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993

Sitografia

- 1) <http://www.archiviodegliiblei.it/index.php?it/199/balilla-e-giovent-fascista>
- 2) <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/accadde-che/23-ottobre-1956-la-rivoluzione-ungherese/>
- 3) <https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-pavese>
- 4) https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-paul-sartre_%28Dizionario-di-filosofia%29/
- 5) <https://www.treccani.it/enciclopedia/joseph-conrad/>
- 6) <https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo>
- 7) <https://www.treccani.it/enciclopedia/nouveau-roman/>
- 8) <https://www.treccani.it/enciclopedia/oulipo/>
- 9) <https://www.treccani.it/enciclopedia/vladimir-jakovlevic-propp>

RIASSUNTO

Italo Calvino è l'autore di una vasta produzione letteraria che comprende opere di ogni genere scritte in un periodo durato più di trent'anni. Nel corso della sua carriera l'autore ha rivoluzionato più volte il proprio stile e il proprio approccio alla scrittura cimentandosi in esperimenti diversi, dal neorealismo fino al postmodernismo.

La sua carriera comincia con *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), un romanzo che per lo più segue la corrente letteraria neorealista che si è diffusa nel periodo del dopoguerra. Dopo aver tentato invano di scrivere due altri romanzi nello stile del neorealismo, nel 1952 l'autore pubblica *Il visconte dimezzato*, il suo primo romanzo fantastico. Negli anni seguenti Calvino pubblicherà altre due 'fiabe moderne', *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959), che nel 1960 verranno riunite, con *Il visconte dimezzato*, in un unico volume intitolato *I nostri antenati*.

Lo scopo di questa tesi è di definire il ruolo che la trilogia degli *Antenati* ha avuto nell'evoluzione dello stile di Calvino, individuando i temi e gli elementi stilistici che vengono riproposti dall'autore nelle sue altre opere e mettendole a confronto con le storie della trilogia. Esaminando *I nostri antenati* possiamo intravedere già l'inclinazione alla letteratura labirintica e autoriflessiva che porterà Calvino all'avanguardia del postmodernismo negli anni '60 e che definirà la sua produzione letteraria nei prossimi due decenni con opere sperimentali come *Le cosmicomiche*, *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati*, *Se un una notte d'inverno un viaggiatore* e *Palomar*.

I temi ricorrenti della sua produzione letteraria che vengono sottolineati nella tesi sono: la precaria posizione dell'individuo nella società moderna, la presa di distanza dalla realtà, la demistificazione della scrittura e del linguaggio, e l'impossibilità di trovare risposte certe sul significato e sulla realtà del mondo, usando modelli universali. Questi temi sono già presenti nelle storie degli *Antenati*, ma alcuni di essi vengono elaborati in modi più sofisticati nelle opere seguenti di Calvino; specialmente l'esplorazione dei limiti del linguaggio e dei sistemi razionali classici, che verranno interrogati rigorosamente nelle sue opere degli anni '70 e '80.

SAŽETAK

Italo Calvino autor je znatne književne produkcije koja uključuje djela raznovrsnih žanrova napisana u razdoblju koje je trajalo više od trideset godina. Tijekom svoje karijere autor je više puta revolucionirao svoj stil i pristup pisanju, okušavši se u različitim eksperimentima, od neorealizma do postmodernizma.

Njegova karijera započinje s romanom *Staza do paukovih gnijezda* (1947.), koji uglavnom prati neorealističku književnu struju koja se proširila u poslijeratnom razdoblju. Nakon što je uzalud pokušao napisati još dva romana u stilu neorealizma, autor je 1952. objavio svoj prvi fantastični roman, *Raspolovljeni viskont*. Sljedećih godina Calvino će objaviti još dvije 'moderne bajke', *Barun penjač* (1957.) i *Nepostojeći vitez* (1959.), koje će 1960. biti okupljene, zajedno s *Raspolovljenim viskontom*, u jedan svezak pod naslovom *Naši preci*.

Cilj ovog rada je definirati ulogu koju je trilogija *Naši preci* imala u razvoju Calvinovog stila, utvrđivanjem tema i stilskih elemenata koje je autor ponovno obradio u svojim ostalim djelima te usporediti ih s pričama trilogije. Ispitivanjem *Naših predaka* već možemo nazrijeti sklonost labirintnoj i promišljenoj književnosti koja će Calvina 60-ih godina 20. stoljeća postaviti u avangardu postmodernizma i koja će definirati njegovu književnu produkciju u sljedeća dva desetljeća eksperimentalnim djelima poput *Kozmikomike*, *Nevidljivi gradovi*, *Dvorac ukrštenih sudbina*, *Ako jedne zimske noći neki putnik* i *Palomar*.

Teme koje se ponavljaju u toku njegove književne produkcije koje se ističu u radu su: nesiguran položaj pojedinca u suvremenom društvu, udaljivanje od stvarnosti, demistifikacija pisma i jezika te nemogućnost pronalaženja sigurnih odgovora za značenje i stvarnost svijeta koristeći univerzalne metode. Ove su teme već prisutne u pričama *Predaka*, ali neke od njih su na vještiji način razrađene u sljedećim Calvinovim djelima; osobito istraživanje granica jezika i klasičnih racionalnih sustava, koje će biti rigorozno dovedene u pitanje u njegovim djelima 70-ih i 80-ih godina.

SUMMARY

Italo Calvino is the author of a vast literary production that includes works of various genres written over a period that spans more than thirty years. Over the course of his career, the author has revolutionized his style and his approach to writing several times, engaging in various experiments, from neorealism to postmodernism.

His career begins with *The Path of Spider's Nests* (1947), a novel that mostly follows the neorealist literary current that spread in the post-war period. After trying in vain to write two other novels in the neorealist style, in 1952 the author published *The Cloven Viscount*, his first fantasy novel. In the following years Calvino will publish two other 'modern fairy tales', *The Baron in the Trees* (1957) and *The Nonexistent Knight* (1959), which in 1960 will be collected with *The Cloven Viscount* in a single volume entitled *Our Ancestors*.

The purpose of this thesis is to define the role that the trilogy of the *Ancestors* had in the evolution of Calvino's style, by identifying the themes and stylistic elements that are reposed by the author in his other works and comparing them with the stories of the trilogy. By examining our ancestors we can already glimpse the inclination to labyrinthine and self-reflective literature that will lead Calvino to the forefront of postmodernism in the 1960s and that will define his literary production in the next two decades with experimental works such as *Cosmicomics*, *Invisible Cities*, *The Castle of Crossed Destinies*, *If on a Winter's Night a Traveler* and *Mr. Palomar*.

The recurring themes of his literary production that are underlined in the thesis are: the precarious position of the individual in modern society, the taking of distance from reality, the demystification of writing and language, and the impossibility of finding certain answers on the meaning and the reality of the world using universal models. These themes are already present in the stories of the *Ancestors*, but some of them get elaborated in more sophisticated ways in Calvino's following works; especially the exploration of the limits of language and classical rational systems, which will be rigorously questioned in his works from the 70s and 80s.