

## “Andar per tracce”. La letteratura sfida il labirinto

Vanna Zaccaro

*Dice: - Tutto è inutile, se l'ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente.<sup>1</sup>*

Replica il viaggiatore Marco Polo alle disperate considerazioni del gran Kan:

*L'inferno dei viventi non è quello che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme.*

*Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più.*

*Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.<sup>2</sup>*

E in precedenza Polo, “che sapeva secondar l'umor nero del sovrano” , a lui che lo accusava di non raccontargli il disfacimento dell'impero preferendo trastullarsi con favole consolanti, aveva risposto:

*Sì, l'impero è malato e, quel che è peggio, cerca d'assuefarsi alle sue piaghe. Il fine delle mie esplorazioni è questo: scrutando le tracce di felicità che ancora s'intravedono, ne misuro la penuria. Se vuoi sapere quanto buio hai intorno, devi aguzzare lo sguardo sulle fioche luci lontane.<sup>3</sup>*

Aguzzare lo sguardo e andare per tracce. Questo sembra essere l'indicazione offertaci da Calvino per resistere all'inferno. Questo andare per tracce, aguzzando lo

---

<sup>1</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti II*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 2004, p.497. Il corsivo è del testo.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 497-498.

<sup>3</sup> Ivi, p.405.

sguardo e insieme gli occhi della mente, fondandosi la memoria sull'arte dello sguardo – come già Cicerone segnalava nel *De oratore* -, (attraverso l'occhio si osservano i luoghi, li si ricompono nello spazio della mente, e per mezzo dell'*inventio* si creano le proprie immagini mnemoniche, si ricrea il mondo, le città che ne sono emblema<sup>4</sup>), per cercare la via della salvezza sarebbe possibile in virtù dell'arte della parola, del discorso letterario. L'arte della retorica infatti “offre un metodo efficace, visualizzabile e quindi dotato di forza persuasiva [...] che consente di vedere ‘facilmente’ [...] di accogliere con un po’ di rigore la sfida pronunciata dal viaggiatore Marco Polo”.<sup>5</sup>

Ma l'andare per tracce, seguendo il filo della parola, non consente la visione diretta delle cose. Ed è proprio in questo, in questa visione indiretta, obliqua che Calvino fa consistere la visione della letteratura. La visione indiretta della scrittura letteraria, che Bachtin definisce trascendente o transgrediente (“scrittore è chi sa lavorare sulla lingua standone fuori, è chi possiede il dono del parlare indiretto”<sup>6</sup>), permette di scorgere e raffigurare ciò che sfugge allo sguardo diretto, di averne una percezione più raffinata. A questo sguardo indiretto della letteratura Calvino affida il compito di salvare l'umanità dall'epidemia pestilenziale che l'ha colpita, la “peste del linguaggio” che si manifesta come omologazione, soffocamento della immaginazione, del desiderio.

A volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dalle parole con nuove circostanze [...]. Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone, la

---

<sup>4</sup> Ivi, p.368: “Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti”.

<sup>5</sup> P. Guaragnella, *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Dedalo, Bari 2000, p.42.

<sup>6</sup> M. Bachtin, *Il problema del testo*, in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988, p. 288.

storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse [...]. Non mi interessa qui chiedermi se le origini di quest'epidemia del linguaggio siano da ricercare nella politica, nell'ideologia, nell'uniformità burocratica, nella omogeneizzazione dei mass-media, nella diffusione scolastica della media cultura. Quel che mi interessa sono le possibilità di salute. La letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l'espandersi della peste del linguaggio [...]. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco di opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea di letteratura<sup>7</sup>.

È la letteratura che può difenderci dalla pietrificazione della realtà perché, come Perseo, l'eroe che nel mito vince la Medusa eludendo il suo sguardo, guarda in maniera indiretta:

In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa.

L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgonie ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. Ecco che Perseo mi viene in soccorso anche in questo momento, mentre mi sentivo già catturare dalla morsa di pietra, come mi succede ogni volta che tento una rievocazione storico-autobiografica. Meglio lasciare che il mio discorso si componga con le immagini della mitologia. Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata in uno specchio. Subito sento la tentazione di ritrovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo. [...]. Il rapporto tra Perseo e la Gorgonie è complesso: non finisce con la decapitazione del mostro [...]. Quanto alla testa mozzata, Perseo non l'abbandona ma la porta con sé, nascosta in un sacco; quando i nemici stanno per sopraffarlo, basta che egli la mostri sollevandola per la chioma di serpenti, e quella spoglia sanguinosa diventa un'arma invincibile nella mano dell'eroe: un'arma che egli

---

<sup>7</sup> I. Calvino, *Lezioni americane, Sei proposte per il nuovo millennio*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995, pp. 678-679.

usa solo in casi estremi e solo contro chi merita il castigo di diventare la statua di se stesso. Qui il mito vuol dire qualcosa che è implicito nelle immagini e che non si può spiegare altrimenti. Perseo riesce a padroneggiare quel volto tremendo tenendolo nascosto, come prima l'aveva vinto guardandolo nello specchio. È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello<sup>8</sup>.

Nella letteratura italiana – sostiene Calvino – agisce una “vocazione profonda”, tale che l'opera letteraria si presenta come mappa del mondo e dello scibile. La scrittura sarebbe mossa “da una spinta conoscitiva che ora è teologica, ora è speculativa, ora è enciclopedica, ora è di filosofia naturale” che si traduce nella volontà di realizzare una grande mappa del mondo e insieme una enciclopedia dello scibile.

Riconoscere alla letteratura questa vocazione e questa funzione significa restituirle il ruolo centrale che anche oggi le spetta, oggi in cui i mostri contro i quali combattere sono la banalizzazione della parola, l'impacchettamento e l'omologazione del pensiero, l'ipnosi del mercato, la frenesia del consumo, la commercializzazione del desiderio, il vilipendio della vita.

Ed è questo il compito che Calvino si attribuisce, il mandato che si assegna, per esplicita dichiarazione: “l'ambizione giovanile da cui ho preso le mosse è stata quella del progetto di costruzione di una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione di una nuova società. Certo il mondo che ho oggi sotto gli occhi non potrebbe essere più opposto all'immagine che quelle buone intenzioni costruttive proiettavano sul futuro. La società si manifesta come collasso, come frana, come cancrena (o, nelle sue apparenze meno catastrofiche, come vivere alla giornata)”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ivi, pp.632-633.

<sup>9</sup> I. Calvino, *Introduzione a Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.7. Quando nel marzo dell' '80 Calvino raccoglie i suoi “discorsi di letteratura e società” ne *Una pietra sopra*, come a bilancio scrive significativamente nell'introduzione: “Il personaggio che prende la parola in questo libro (e che in parte s'identifica, in parte si distacca dal me stesso rappresentato in altre serie di scritti e di atti) entra in scena negli Anni Cinquanta cercando d'investirsi d'una personale caratterizzazione nel ruolo che allora teneva la ribalta: «l'intellettuale impegnato».[...] È ponendosi come esperienza conclusa che la successione di queste pagine comincia a prendere forma, a diventare una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo. Stando così le cose, posso ora raccogliere

Ma proprio per questo è urgente che la letteratura si riappropri del suo ruolo di guida, che torni a rappresentare e spiegare il mondo, ora che respiriamo un'aria di "cuccagna" in cui ognuno bada solo ai suoi interessi, ora che stiamo vivendo un nuovo tempo di invasioni barbariche. Ma in barbari questa volta non sono persone, sono cose – scrive ancora Calvino in *I beatniks e il «sistema»* - , "sono oggetti che abbiamo creduto di possedere e che ci possiedono; sono i mezzi di diffusione del nostro pensiero che cercano di impedirci di continuare a pensare; sono l'abbondanza dei beni che non ci dà l'agio del benessere ma l'ansia del consumo forzato"<sup>10</sup>. E la letteratura corre il rischio, sommersa dal mare dell'oggettività, di essere destinata al puro intrattenimento: proprio i saperi che rappresenta e che sono i più necessari all'uomo perché riguardano il senso della vita, i suoi progetti e fini, sono sottoposti all'usura della ricezione distratta, di consumo. L'attenzione vigile, la coscienza critica dell'intellettuale non può che produrre questa riflessione:

nell'euforia di questa immeritata cuccagna, sappiamo che non possediamo veramente nulla, che tutto è un castello di carte e può crollare al primo soffio. Qualcosa soltanto non può esserci tolta: la facoltà di fissarci volta per volta un discrimine tra l'agire bene e l'agire male, di meravigliarci alle nuove immagini del mondo, di proiettare su noi stessi la pietà e l'ironia del futuro<sup>11</sup>.

Cacciatosi in questo labirinto che è la sua vita e la società in cui vive – il labirinto, archetipo delle immagini letterarie del mondo, con il suo intrico di stanze e corridoi, interpreta e raffigura la complessità e la magmaticità del mondo contemporaneo, è la simbolizzazione urbanistica dell'ignoto e delle angosce, è icona del mistero insondabile dell'io - l'uomo contemporaneo può forse salvarsi attraverso la parola, e attraverso la parola, accolta e usata nella sua funzione euristica e comunicativa, aprirsi ad un foro, ad un agorà ideale; può, illuministicamente,

---

questi saggi in volume, cioè accettare di rileggerli e farli rileggere. Per fermarli al loro posto nel tempo e nello spazio. Per allontanarli di quel tanto che permette d'osservarli nella giusta luce e prospettiva. Per rintracciare il filo delle trasformazioni soggettive e oggettive, e delle continuità. Per capire il punto in cui mi trovo. Per metterci una pietra sopra", Ivi, p. 8.

<sup>10</sup> Id., *I beatniks e il "sistema"*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit. p. 97.

<sup>11</sup> Id., *La bella époque inaspettata*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p. 95.

attraverso il suo ordine mentale, provare a contenere il disordine nella speranza – ripetiamo con Calvino - “di saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio”<sup>12</sup>. Ma può anche cedere al fascino del labirinto, perdersi nei suoi meandri, scegliere di accettare l’inesistenza o l’impraticabilità di una via d’uscita riconoscendola come l’unica vera condizione che gli è data. La ‘resa al labirinto’ si contrappone allora alla ‘sfida’. All’intellettuale, allo scrittore spetta lanciare la sfida, pur nella consapevolezza che non ne uscirà vittorioso: la via di uscita rintracciata non rappresenta infatti che la via di accesso ad un nuovo labirinto, tale è la magmaticità, l’inestricabilità del reale. I labirinti non possono essere vinti sfuggendo alla loro difficoltà; “ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l’atteggiamento migliore per trovare la via d’uscita, anche se questa via d’uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all’altro”<sup>13</sup>. Calvino vuole “salvare” la possibilità di una sfida al labirinto, è la letteratura della sfida al labirinto che vuole “enucleare e distinguere” dalla letteratura della resa al labirinto. Così soltanto – scrive – si supera quell’atteggiamento disperato che Vittoriani rimprovera alle avanguardie, vecchie e nuove: da un lato la “letteratura del coacervo biologico-esistenziale” tesa ad esplorare l’interiorità dell’individuo nei suoi aspetti più irrazionali e magmatici attraverso l’esplosione di un linguaggio istintuale, al limite dell’insensatezza; dall’altro la “letteratura del labirinto gnoseologico-culturale, che per rendere la complicazione inestricabile del mondo contemporaneo intreccia diversi linguaggi, strumenti conoscitivi, scivolando verso l’incomunicabilità. Questo caos linguistico e strutturale, che rappresenta il caos della società, porta ad una sorta di afasia, di impraticabilità della scrittura, che è speculare alla pseudo afasia del potere.

Il processo di continua trasformazione della realtà, la percezione della complessità del mondo costringono l’uomo a “continui sforzi di adattamento e di ridimensionamento, e la cultura gli serve a questo”, a fornire l’attitudine necessaria

---

<sup>12</sup> Id., *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti II*, cit., p.498.

<sup>13</sup> Id., *La sfida al labirinto*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.122.

per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi a soluzioni semplicistiche. “La realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla, spinosa, a strati fittamente sovrapposti. Come un carciofo. Ciò che conta per noi nell’opera letteraria è la possibilità di continuare a spogliarla come un carciofo infinito”<sup>14</sup>. La grande scommessa della letteratura consiste allora nel saper tenere insieme i diversi saperi e i diversi codici per una visione e lettura plurima e globale del mondo, nel saper proporre una “esigenza stilistica più complessa, che si attui attraverso l’adozione di tutti i linguaggi possibili, di tutti i metodi di interpretazione, che esprima la molteplicità conoscitiva del mondo in cui viviamo”<sup>15</sup> e promuovere così una cultura globale. L’atteggiamento scientifico e quello poetico finiscono per coincidere perché sono “atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione”<sup>16</sup>: letteratura e scienza hanno in comune l’attitudine a costruire modelli destinati a essere messi in crisi, un’istanza progettuale sempre pronta a modifiche e aggiustamenti. Calvino si fa banditore di una “letteratura della coscienza” che consiste nella “non accettazione della situazione data, nello scatto attivo e cosciente, nella ostinazione senza illusioni”<sup>17</sup>, le sue opere, le sue riflessioni sono testimoni di una quête senza fine, di un continuo cambio di rotta “per cercare di dire quello che con l’impostazione precedente non sarebbe riuscito a dire”<sup>18</sup>, di un atteggiamento di prova, di sospensione di ogni certezza; non esibisce la saggezza o la certezza del narratore onnisciente.

Calvino si fa quindi promotore, per vincere il labirinto, di un *ménage à trois* tra letteratura, filosofia e scienza che consenta all’uomo di vivere nella storia, di progettare il futuro. Ribadendo la necessità di “investire se stessi nelle cose” per uscire dallo “sgomento del vivere”, rifiuta l’idea che ci si possa porre “*au dessus de la mêlée*” e carica letterato e letteratura di ‘responsabilità’: “in ogni poesia vera esiste un

---

<sup>14</sup> Id., *Il mondo è un carciofo*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.1067.

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

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

<sup>17</sup> Id., *Il mare dell’oggettività*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.60.

<sup>18</sup> Id., *Intervista di Maria Corti*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.2921.

midollo di leone, un nutrimento per una morale rigorosa, per una padronanza della storia”<sup>19</sup>.

Scaturisce di qui il “primato dell’azione, del fare, rispetto al sentire, al rammemorare”<sup>20</sup> che informa la sua visione della vita e dell’arte. “Noi – scrive nella prefazione alle *Lezioni americane* – vogliamo estrarre da questo mondo un discorso, un racconto, un sentimento: o forse più esattamente vogliamo compiere un’operazione che ci permetta di situarci in questo mondo”.

Funzione dell’intellettuale e dello scrittore è quella di cercare l’ordine, la ragione di fronte al caos, e può farlo attraverso la poesia, la letteratura che, cristallizzandosi in una forma, consente di scorgere un disegno, una regola; la letteratura nasce, quindi, come esigenza ordinatrice da opporre al caos del mondo che si realizza col il beneplacito dell’immaginazione, “repertorio del potenziale, dell’ipotetico, di ciò che non è né è mai stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere”<sup>21</sup>.

L’universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d’entropia, ma all’interno di questo processo irreversibile possono darsi zone di ordine, porzioni di esistenza che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L’opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l’esistenza si cristallizza in una forma, acquista un senso non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch’essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta<sup>22</sup>.

Che è una indicazione di tipo razionalistico-illuminista, corrisponde alla sua pulsione definitoria, ma anche di ricerca, di sperimentazione che alla fine è anche morale. Il discorso letterario è di per sé un discorso morale in quanto “tende a costruire un sistema di valori, in cui ogni parola, ogni segno è un valore per il solo

---

<sup>19</sup> Id., *Il midollo del leone*, in Id. *Saggi.1945-1985*, cit., p.25.

<sup>20</sup> C. Milanini, *L’utopia discontinua: saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

<sup>21</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.706.

<sup>22</sup> Ivi, p.751.



fatto d'esser stato scelto e fissato sulla pagina"<sup>23</sup>. Ed è la fedeltà a questa idea della letteratura a costituire, come Calvino stesso riconosce in una intervista rilasciata a Maria Corti negli ultimi mesi della sua vita, il filo rosso, per dirlo con Marina Zancan<sup>24</sup>, della sua attività letteraria ed intellettuale: "All'epoca in cui ho cominciato a pormi il problema di come scrivere, cioè nei primi anni Quaranta, c'era un'idea di *morale* che doveva dar forma allo stile, e questo è forse ciò che più mi è rimasto di quel clima della letteratura italiana d'allora, attraverso tutta la distanza che ci separa"<sup>25</sup>

La letteratura come educazione: "Noi [...] siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile"<sup>26</sup>.

La letteratura deve servire ai lettori, "e può servire solo in una cosa: aiutandoli ad essere sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti"<sup>27</sup>. La letteratura deve insegnare poche cose, ma insostituibili:

il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo e tante altre di queste cose necessarie e difficili<sup>28</sup>.

Ciò che è importante perché un'opera sia autenticamente valida è "il passo avanti che fa compiere alla consapevolezza"<sup>29</sup> propria ("il mio scopo non è tanto quello di fare un libro quanto quello di cambiare me stesso"<sup>30</sup>) e soprattutto del

---

<sup>23</sup> Id., *Due interviste su scienza e letteratura*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.237.

<sup>24</sup> M. Zancan, "Lezioni americane" di Italo Calvino in *Letteratura italiana, Le opere*, v. IV, t. II, Einaudi, Torino 1996, p. 956.

<sup>25</sup> L'Intervista a Maria Corti apparve postuma su «Autografo», II, 6 ott. 1985, ora in *Saggi*, cit., II, p. 2951.

<sup>26</sup> I. Calvino, *Il midollo del leone*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.21.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ivi, p.21-22.

<sup>29</sup> Id., *Per chi si scrive?*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p.204.

<sup>30</sup> Id., *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.1974.

lettore, a cui Calvino rinvia per la ‘sintesi’, chiede assunzione di responsabilità, dal cui incontro nasce una rinnovata serie di interrogativi, con il quale instaura insomma un rapporto di interrogazione reciproca:

la lettura ha un suo ritmo che è governato dalla voce del lettore; la lettura apre spazi di interrogazione e di meditazione e di esame critico, insomma di libertà; la lettura è un rapporto con noi stessi e non solo col libro, col nostro mondo interiore attraverso il mondo che il libro ci apre<sup>31</sup>.

Ecco che la “morale del fare”, che Calvino riconosce come spinta positiva e propulsiva dell’instancabile lavoro di Pavese, è legata alla coscienza della letteratura come scelta di stile, che è scelta estetica, ma anche morale e politica: “continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non di attuano nella fondazione di uno stile”<sup>32</sup>, “se il mondo è sempre più insensato, l’unica cosa che possiamo cercare di fare è dargli uno stile”<sup>33</sup>.

Cosa è allora lo stile per Calvino? Di certo non “sovrapposizione di una cifra e di un gusto, ma scelta di un sistema di coordinate essenziali per esprimere il nostro rapporto col mondo”<sup>34</sup>.

Ma l’opera a cui, a bilancio della propria carriera -“dopo quarant’anni che scrivo *fiction* [...]”, è venuta l’ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro”<sup>35</sup> Calvino consegna in modo sistematico la sua idea di letteratura, in cui dichiara i suoi auspici per il futuro, le sue attese è *Lezioni americane*, non a caso il ultimo libro, il suo libro ultimo.

Siamo nel 1985: quindici anni appena ci separano dall’inizio di un nuovo millennio.

Per ora non mi pare che l’aprossimarsi di questa data risvegli alcuna emozione particolare[...]Il millennio che sta per chiudersi ha visto nascere ed espandersi le lingue

---

<sup>31</sup> Id., *Il libro, i libri*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.1860.

<sup>32</sup> Id., *La sfida al labirinto*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.114.

<sup>33</sup> Id., *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p. 1831.

<sup>34</sup> U. Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell’opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996, p. 50.

<sup>35</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p.631.

moderne dell'occidente e la letteratura che di questa lingua hanno esplorato la possibilità espressive e cognitive e immaginative[...]

Forse il segno che il millennio sta per chiudersi è la frequenza con cui ci si interroga sulla sorte della letteratura[...]

La mia fiducia nei confronti della letteratura, consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici<sup>36</sup>.

Nelle lezioni indica quelle che ritiene essere le qualità della letteratura, che altro non sono che i principi che governano le dinamiche del tempo e dello spazio, i paradigmi della fisica: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità.

---

<sup>36</sup> Id., *Lezioni americane*, cit., p.629.

## *Marcovaldo: un libro per bambini?*

Vanna Zaccaro

È *Marcovaldo* un libro per bambini? Perché e per chi Calvino ha scritto questo testo? Da questi interrogativi parte la nostra riflessione, che sarà guidata e sostenuta da Calvino stesso che attraverso le introduzioni alle sue opere – utilizzeremo appunto quella all’edizione del 1966 come corrimano al nostro discorso – ha inteso fornire una traccia autorevole al lettore per entrare nel suo mondo.

*Marcovaldo* ovvero *Le stagioni in città* (così recita il titolo completo del libro) esce alla fine del 1963 per i tipi di Einaudi nella collana scolastica «Libri per ragazzi», la stessa in cui nel 1959 era stata pubblicata la versione ridotta del *Barone rampante* (la versione *maior* è del 1957), anche questo un libro non scritto espressamente per i ragazzi, ma che a ragione del «caleidoscopio avventuroso, lo sfondo storico, la chiarezza e la precisione della scrittura, la vena moraleggiante» - come leggiamo nella prefazione del 1965 di mano di Tonio Cavilla, pseudonimo dello stesso Calvino - poteva trovare il suo pubblico anche tra i ragazzi, collocarsi accanto agli adattamenti giovanili di “classici pensosi” come il *Don Chisciotte* o il *Gulliver*, libri seri che i ragazzi fanno propri «attraverso le situazioni e le immagini visivamente indimenticabili»<sup>37</sup>. Il successo del *Barone rampante* come libro scolastico fece quindi da traino al lancio di *Marcovaldo*, che da subito riscosse a sua volta un successo clamoroso non solo tra i ragazzi (è in assoluto il libro più venduto di Calvino, con le quasi due milioni di copie, all’incirca quanto la somma di tutti gli altri suoi libri<sup>38</sup>).

Il libro era corredato da un ventina di illustrazioni a colori di Sergio Tofano, «l’impareggiabile “Sto” del Signor Bonaventura», come è definito da Calvino stesso nella nota, anonima ma certamente dell’autore.

Nel 1966 il volume è pubblicato da Einaudi nella collana «Lecture per la scuola media» (n. 7), con presentazione e note dell’autore; in copertina è riprodotto un disegno stilizzato di Paul Klee che rappresenta un paesaggio idillico. Nel ’69 entra nei «Coralli», nel ’73 nei «Nuovi coralli», il libro è ammesso cioè nelle collane per adulti. Ma i risvolti ripropongono, con qualche aggiustamento, la presentazione che l’autore ne aveva dato nell’edizione scolastica, in cui indicava *Marcovaldo*,

---

<sup>37</sup> Ora in I. CALVINO, *Romanzi e racconti I*, ed. diretta da C. Milanini, a cura M. Barenghi e B. Falchetto, pref. di J. Starobinski, Milano, Mondadori 2003, p. 1230.

<sup>38</sup> 10.000 copie è la tiratura della prima edizione, 18.000 nelle due edizioni successive, prima del 1966, quando passa alla collana «Lecture per le scuole medie» con 54 edizioni per un totale di 1.230.000 copie. Nel 1969 per i «Coralli» vende 10.000 copie; dal 1973 per i «Nuovi Coralli» avrà 15 edizioni per 200.000 copie complessive.

personaggio buffo e melanconico, come protagonista di favole moderne che «restano fedeli a una classica struttura narrativa: quella delle storielle a vignette dei giornalini per l'infanzia»<sup>39</sup>.

Del resto Calvino aveva cominciato a scrivere questi racconti, sono i primi sei della raccolta, già dal 1952 – gli anni del *Visconte* e delle *Fiabe* – per la terza pagina dell' «Unità», pensando quindi ad un pubblico adulto (ma Calvino stesso in una lettera a Lucio Lombardo Radice del 1959 riferisce del progetto, poi fallito per ragioni editoriali, di pubblicare un libro per bambini con Marcovaldo protagonista di avventure così come erano state raccontate nelle «novellette» uscite sull' «Unità» e conferma in un'altra del 1975 a Maria Corti<sup>40</sup>). Certo la sua collaborazione al giornale del partito comunista si stava piegando sempre più sul versante letterario, tanto che gli stessi temi «politici» come la legge-truffa, o la guerra in Crimea, o la condizione operaia erano trattati ricorrendo a immagini e modellizzazioni letterarie. Dal '54 al '57 ne pubblica altri su periodici come il «Caffè», il «Contemporaneo», il «Corriere d'informazione»; un gruppo di sei esce sul «Corriere dei Piccoli» nel 1963. Se quindi questi racconti si collocano in una dimensione di lavoro «minore» (così Calvino in una lettera del 24 nov. 1965 a Enzensberger<sup>41</sup>), una zona di «divertito refrigerio fantastico»<sup>42</sup>, pure testimoniano la persistenza in Calvino, anche nel Calvino “maggiore” intendiamo, di un moralismo contaminato da estro e fantasia.

Nel raccogliere in volume i racconti, Calvino colloca le vicende del suo eroe in una scansione stagionale.

*Il libro Marcovaldo ovvero Le stagioni in città è composto da venti novelle. Ogni novella è dedicato a una stagione; il ciclo delle quattro stagioni si ripete dunque nel libro per cinque volte. Tutte le novelle hanno lo stesso protagonista, Marcovaldo, e seguono pressappoco lo stesso schema.*

---

<sup>39</sup> Ne riproponiamo il testo: «In mezzo alla città di cemento e asfalto, Marcovaldo va in cerca della Natura. Ma esiste ancora, la Natura? Quella che egli trova è una Natura dispettosa, contraffatta, compromessa con la vita artificiale. Personaggio buffo e melanconico, Marcovaldo è il protagonista d'una serie di favole moderne, dove Italo Calvino è andato segnando, come in un suo block-notes, avvenimenti impercettibili nella vita di una grande città industriale, quali possono essere il passaggio d'una nuvola carica di pioggia o l'arrivo mattutino d'uno sbuffo di vento. Quando le avventure di Marcovaldo hanno raggiunto un bel numero, seguendo come un colorato calendario l'alternarsi delle stagioni, Calvino le ha disposte in un libro. Partite come divagazioni comico-poetiche sul tema – “neorealistico” per eccellenza – della più elementare lotta per la vita, le venti favole di Marcovaldo arrivano alla rappresentazione della più complicata realtà d'oggi, alla satira del “miracolo economico” e della “civiltà del consumo”; ma sempre restano fedeli a una classica struttura narrativa: quella delle storielle a vignette dei giornalini dell'infanzia. Marcovaldo non è altro che un Fortunello contemporaneo, un Bonaventura all'incontrario, un Pampurio dei caseggiati popolari».

<sup>40</sup> Lettera del 17 marzo 1959 (I. Calvino, *Lettere*, Mondadori, Milano 2000, p. 588); alla Corti scrive: «L'idea di fare della serie un libro ce l'avevo fin dal 1952-53, quando andavo pubblicando i primi sei racconti sull' “Unità”» (*Lettere*, cit., p. 1279).

<sup>41</sup> Ora in I. Calvino, *I libri degli altri*, Einaudi, Torino 1991, p. 541.

<sup>42</sup> M. BERENGI, *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 1366.

Ancora una cornice, a garantire un disegno e un governo da parte dell'autore della sua materia, in funzione della sua strategia narrativa: il romanzo 'lungo' ha una struttura accumulativa, modulare, combinatoria di misure, di scritture 'brevi' (vedi la sua lezione sulla *Molteplicità*<sup>43</sup>) che la cornice può racchiudere. La griglia delle stagioni gli consente di mettere ordine ad una materia diversa adottando criteri che fanno riferimento alla cronologia, all'affinità di contenuti, etc. Calvino stesso dichiara che la struttura di calendario, aperta alla dimensione dello sviluppo storico, gioca un ruolo decisivo per la costituzione di questa raccolta in un testo<sup>44</sup>.

Ma la cornice serve a chiudere un'opera che, per paradosso, come è in Calvino, deve restare aperta al contributo del lettore, a diverse soluzioni.

Una proposta di strategia narrativa che finisce per coincidere con una strategia educativa.

Parlando del successo di *Marcovaldo* come testo scolastico, Calvino sottolinea:

Due elementi dell'impostazione del libro hanno senz'altro funzionato e pare potrebbero essere tenuti presenti per altri futuri libri di lettura scolastica: 1) una struttura narrativa semplice e ripetibile, che serva da modello per organizzare una serie di esperienze, e che dia l'idea che il libro non è qualcosa di perentoriamente definitivo, ma una costruzione a cui tutti possono collaborare, aggiungere parti proporre varianti; 2) un certo margine di opinabilità nelle conclusioni che si possono trarre dal libro, nella "morale della favola", nel senso ultimo da dare a personaggi e situazioni, in modo che si possano dare discussioni e giudizi divergenti su *alternative precise*. Aggiungo quest'ultima condizione perché se no si passa su un piano che magari va benissimo, ma è un'altra cosa<sup>45</sup>.

Protagonista delle novelle è Marcovaldo, una esile figura da fumetto, una figurina calata nel tragico quotidiano, il cui nome altisonante - Marcovaldo si chiama il gigante ucciso da Orlando nel *Morgante* di Pulci- attribuito a lui come agli altri personaggi da Calvino ("Come per sottolineare il carattere di favola, i personaggi di queste scenette di vita contemporanea - siano essi spazzini, guardie notturne, disoccupati, magazzinieri -, portano nomi altisonanti, medievali, quasi da eroi di poema cavalleresco, a cominciare dal protagonista. Solo i bambini hanno nomi usuali, forse perché

---

<sup>43</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, p. 730.

<sup>44</sup> In una lettera del 16 sett. 1975 a Maria Corti, che aveva comparato le due serie di novelle (cfr. M. Corti, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, ora in Id., *Viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978) Calvino scrive: «Quando nel '62 o '63 ho ripreso in mano la serie per farne un libro sulle stagioni, ricordo che mi sono scervellato sull'ordine, che doveva seguire: a) l'alternarsi delle stagioni (scartai subito l'idea di mettere insieme tutti i racconti della primavera e così via, perché il libro sarebbe risultato meno vario); b) una progressione dal più semplice al più complesso (corrispondente grosso modo all'ordine cronologico di stesura); c) una progressione dalla miseria postbellica alla civiltà dei consumi» ora in M. Barenghi, *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 1369-70.

<sup>45</sup> I. CALVINO, *Prime conclusioni*, «Rendiconti», 22-23 apr. 1971, pp. 243-245. Nello stesso intervento Calvino dichiara di aver ricevuto lettere di insegnanti e di alunni con componimenti, disegni commenti e anche nuove storielle su Marcovaldo.

solo loro appaiono come sono, e non come figure caricaturali”) sta a connotare l’intento parodico dell’autore.

Insieme agli antenati - il visconte dimezzato, il barone rampante, il cavaliere inesistente -, tutte creature degli anni cinquanta, è tangibile metafora del venir meno del personaggio. È il tipico personaggio che c’è nel momento in cui gli accadono le cose, è personaggio-ombrello, come è stato definito, nel senso che raccoglie e calamita e raccorda fatti, vicende, situazioni, banalmente comiche o grottesche della nostra modesta contemporaneità. Un personaggio realissimo e da favola insieme. Del resto, come è noto, Calvino in quegli anni stava lavorando sulla fiaba e questi testi ne testimoniano la manipolazione, l’adattamento alle esigenze della sua scrittura (D’Angeli definisce *Marcovaldo* una favola mancata<sup>46</sup>).

Eccone la descrizione che lo stesso Calvino ne dà nella presentazione 1966 all’edizione scolastica di *Marcovaldo*, «prefazione seria e un po’ noiosa d’un libro che non vuol essere tale» - dichiara l’autore-prefatore, ragion per cui invita i suoi lettori a ‘saltarla’, aggiungendo però poi, mettendolo tra parentesi: «(ma se qualche professore volesse leggerla, vi troverà alcune istruzioni per l’uso)»:

Le caratteristiche del protagonista sono appena accennate: è un animo semplice, è padre di famiglia numerosa, lavora come manovale o uomo di fatica in una ditta, è l’ultima incarnazione di una serie di candidi eroi poveri-diavoli alla Charlie Chaplin, con questa particolarità: di essere un «Uomo di Natura», un «Buon Selvaggio» esiliato nella città industriale.[Calvino già aveva sottolineato: «In mezzo alla città di cemento e asfalto, Marcovaldo va in cerca della Natura. Ma esiste ancora, la Natura? Quella che egli trova è una Natura dispettosa, contraffatta, compromessa con la vita artificiale]. Da dove egli sia venuto alla città, quale sia l’«altrove» di cui egli sente nostalgia, non è detto; potremmo definirlo un «immigrato», ma la definizione è forse impropria, perché tutti in queste novelle sembrano «immigrati» in un mondo estraneo dal quale non si può sfuggire.

La migliore presentazione del personaggio è nella prima novella. «Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per

---

<sup>46</sup> Il critico nota l’assunzione quasi perfetta di formule e stilemi propri al genere fiabesco, come gli avvenimenti ‘magici’, i raccordi spaziali, l’articolarsi intorno a tappe funzionali che rispettano lo schema elaborato da Propp, il rispetto dello schema attanziale costruito da Greimas, ma individua gli elementi che rendono questi racconti un’opera *sui generis*: «mentre Propp postula che alla vittoria dell’eroe debba sempre tener dietro la rimozione della mancanza, in *Marcovaldo* al superamento delle prove e alla vittoria dell’eroe segue spesso il fallimento o addirittura il peggioramento della situazione iniziale. Nei racconti di Calvino si verifica dunque un ribaltamento di struttura e ruoli che nasce da un’ambiguità e da una contraddizione di fondo proprie della raccolta di *Marcovaldo*» C. D’Angeli, “*Marcovaldo*” una favola mancata, in «Rapporti», III, 1975, pp. 438-439. Dal canto suo la Corti afferma che a *Marcovaldo* «soggiace un modello ripetitivo costane, una combinatoria d’invarianti che imparenta i racconti alla fiaba, ma vi è in essa una progressione di discorso dai primi agli ultimi testi, che non risultano quindi possibili dal punto di vista della posizione, di interscambio. Questo secondo aspetto della raccolta la distacca dalla codificazione del genere fiaba e la connota come testo che riflette nel proprio sviluppo il cammino letterario del suo autore dal 1952 al 1957-58» M. CORTI, *Testo o macrotesto? I racconti di Italo Calvino*, in «Strumenti critici», n. 2, 1975, pp. 192-193.

studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza».

Queste parole possono servire da presentazione tanto del personaggio che della situazione comune a tutte le novelle, la quale potrebbe essere sintetizzata così: in mezzo alla grande città Marcovaldo 1) scruta il riaffiorare delle stagioni nelle vicende atmosferiche e nei minimi segni d'una vita animale e vegetale, 2) sogna il ritorno a uno stato di natura, 3) va incontro ad un'immane delusione.

Alle storie vissute da Marcovaldo corrisponde lo schema con cui sono narrate, lo schema dei racconti: talvolta – è sempre Calvino a sottolinearlo nella *Presentazione* - nella forma più semplice, quasi infantile della trama d'ogni novella, proprio da storielle a vignette (come nelle più brevi: *Funghi in città, Il piccione comunale, La cura delle vespe* ecc.), con la vignetta finale a sorpresa, dato che assomigliano a quelle storielle comiche «senza parole» che finiscono immancabilmente male, talvolta invece come piccolo racconto amaro, quasi realistico (come *La pietanziera, L'aria buona, Un viaggio con le mucche*).

Marcovaldo quindi è destinato ad una immancabile delusione, sempre e comunque, indipendentemente dal contesto in cui si trova a vivere, che perciò non ha bisogno di connotazioni specifiche:

La città non è mai nominata: per alcuni aspetti potrebbe essere Milano, per altri (il fiume, le colline) è riconoscibile in Torino (città dove l'Autore ha passato gran parte della sua vita). Questa indeterminatezza è certo voluta dall'Autore per significare che non è una città, ma la città, una qualsiasi metropoli industriale, astratta e tipica come astratte e tipiche sono le storie raccontate. Ancor più indeterminata è la **ditta**, l'azienda dove Marcovaldo lavora: non riusciamo mai a sapere che cosa si fabbrichi, che cosa si venda, sotto la misteriosa sigla «Sbav», né cosa contengano le casse che Marcovaldo carica e scarica otto ore al giorno. È la ditta, l'azienda, simbolo di tutte le ditte, le aziende, le società anonime, le marche di fabbrica che regnano sulle persone e sulle cose del nostro tempo.

E come per i luoghi, anche per il tempo in cui si svolgono le avventure di Marcovaldo, che è sempre il nostro tempo, la nostra storia, la riflessione è identica.



*Il libro è stato scritto nell'arco di dieci anni: le prime novelle sono del 1952, le ultime del 1963. Gli sviluppi della realtà sociale italiana tra queste date e i corrispondenti sviluppi dell'atmosfera letteraria accompagnano la storia interna del libro, anche se in esso non vi sono mai agganci diretti con l'attualità (tranne nel senso più generale; per esempio la polemica contro i prodotti alimentari adulterati si traduce nella disavventura di Dov'è più azzurro il fiume).*

Un'umanità alle prese con i problemi più elementari di lotta per la vita era stato il tema del «neorealismo» letterario e cinematografico negli anni di indigenza e di tensione del dopoguerra. Le storielle di Marcovaldo cominciano quando la grande ondata «neorealista» già accenna al riflusso: i temi che romanzi e film del dopoguerra avevano ampiamente illustrato, quali la vita della povera gente che non sa cosa mettere in pentola per pranzo e per cena, rischiano di diventare luoghi comuni per la letteratura, anche se nella realtà restano largamente attuali. L'Autore sperimenta questo tipo di favola moderna, di divagazione comico-melanconica in margine al «neorealismo». A poco a poco, l'atmosfera del paese cambia: all'immagine d'un'Italia povera e «sottosviluppata» si contrappone l'immagine di un'Italia che sta raggiungendo, almeno in parte, il livello di sviluppo tecnico e di possibilità di lavoro e di consumo dei paesi ricchi; nasce l'euforia (e l'illusione) del «miracolo economico», del «boom», della «società opulenta». Anche in letteratura altri temi diventano d'attualità: non si denuncia più tanto la miseria quanto un mondo in cui tutti i valori diventano merci da vendere e comprare, in cui si rischia di perdere il senso della differenza tra le cose e gli esseri umani, e tutto viene valutato in termini di produzione e di consumo. Le favole ironico-melanconiche di Marcovaldo ora si situano in margine a questa «lettura sociologica». La corsa di Marcovaldo e famiglia, sempre senza un soldo, attraverso il supermarket gremito di prodotti, è l'immagine simbolica di questa situazione.

Un elemento sempre presente nella vita moderna, come la pubblicità, da una novella all'altra cambia il suo rapporto con la famiglia di Marcovaldo: nei gelidi inverni del dopoguerra i cartelloni sono scambiati dai bambini per alberi di un bosco (Il bosco sull'autostrada); la concorrenza tra ditte il cui solo prestigio sta nel fare più insegne luminose delle altre si confonde per gli abitanti dell'abbaino con le vicende del cielo stellato (Luna e Gnac); ed ecco che (Fumo vento e bolle di sapone) le «campagne di lancio» dei detersivi, a base di campioni-omaggio, invadono un'intera città di schiuma iridescente, che alla fine s'amalgama alle nuvole fumose delle ciminiere.

Per raccontare le avventure di Marcovaldo, insieme favole ironico-melanconiche e accadimenti reali, Calvino basa il suo stile «sull'alternarsi di un tono poetico-rarefatto, quasi prezioso (cui tende la frase soprattutto quando accenna a fatti della natura) e il contrappunto prosastico-ironico della

vita urbana contemporanea, delle piccole e grandi miserie della vita»<sup>47</sup>. Tono lirico e ironico si confrontano e si mescolano. Un'ironia che s'intende, con Frye, riferita alla «letteratura che si interessa soprattutto del livello di esperienza realistico», «compatibile soltanto con un assoluto realismo di contenuto»<sup>48</sup>, un'ironia che anche a Calvino, sul solco dei grandi umoristi («L'ironia ariostesca, il comico shakespiriano, la fumisteria di Lewis Carrol, di Edgard Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto attraverso di esse si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto»<sup>49</sup>) consente la distanza, e quindi la riflessione.

L'ironia, il riso correggono il sentimento della malinconia, quella sensazione che Ponzio, sulla scorta di Freud definisce di «perdita sconosciuta» in cui non vi è un vero e proprio oggetto perduto<sup>50</sup>, di lutto anticipato, di percezione di un'assenza. Così frequenti nella scrittura di Calvino. Ancora Democrito e Eraclito

Quale è allora la lettura che Calvino dà della realtà, della contemporaneità? Quale è al sua posizione di fronte al mondo?

È la nostalgia, il rimpianto di un idillico mondo perduto? Una lettura in questa chiave, comune a tanta parte della letteratura contemporanea che condanna la disumanità della «civiltà industriale» in nome di un vagheggiamento del passato, è certamente la più facile. Ma se osserviamo più attentamente, vediamo che qui la critica alla «civiltà industriale» si accompagna a una altrettanto decisa critica a ogni sogno d'un «paradiso perduto». L'idillio «industriale» è preso di mira allo stesso tempo dell'idillio «campestre»: non solo non è possibile un «ritorno indietro» nella storia, ma anche quell'«indietro» non è mai esistito, è un'illusione. L'amore per la natura di Marcovaldo è quello che può nascere solo in un uomo di città: per questo non possiamo sapere nulla d'una sua provenienza extra-cittadina; questo estraneo alla città è il cittadino per eccellenza.

---

<sup>47</sup>«Diremmo anzi che lo spirito del libro sta essenzialmente in questo contrappunto stilistico: esso non manca neppure nelle novelle di intreccio più breve ed elementare, concentrato magari nella prima frase, che ha la funzione di introdurre il tema stagionale. («Il vento, venendo in città da lontano, le porta doni inconsueti, di cui s'accorgono solo poche anime sensibili, come i raffreddati del fieno, che starnutano per pollini d'altre terre»). In altre novelle invece, anche se il loro intreccio non è nulla di più che la solita serie di vignette, ogni particolare è pretesto per un brano d'elaborato impegno stilistico (per esempio, ne *La villeggiatura* in panchina il confronto tra il colore della luna e quello del semaforo che segna giallo). Si arriva così alle novelle in cui l'elaborazione della prosa corrisponde a una quasi altrettanto elaborata invenzione di racconto, come la multicolore visione finale de *La pioggia e le foglie*, o, risultato ancor più complesso, l'inizio de *Il giardino dei gatti ostinati*, in cui vediamo la città delle speculazioni edilizie inghiottire la «città dei gatti» che costituiva il vero spazio vitale anche per gli uomini», *Presentazione 1966*, cit.

<sup>48</sup> N. FRYE, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p.483.

<sup>49</sup> I. CALVINO, *Definizioni di territorio: il comico*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., p.198.

<sup>50</sup> A. PONZIO, *Lo spreco dei significanti. L'eros, la morte e la scrittura*, Adriatica, Bari 1983, p. 33.

Il piccolo, buffo uomo, ridicolo nella sua quotidiana lotta tra lo slancio dei grandi sentimenti e la grottesca miseria della sua esistenza, si presta ad indossare l'antica/moderna maschera dell'ironico melanconico, che è poi la maschera/ ritratto di Calvino stesso, in cui in filigrana si può riconoscere l'autore, la maschera che farà indossare a tanti suoi personaggi. Pensiamo all'imperatore melanconico de *Le città invisibili*, consapevole che il suo immenso impero sta per rovinare, corroso dal morso delle termiti, dal morso del Tempo.

Marco Polo, l'altra faccia di Calvino, «sapeva secondare» l'umore malinconico del sovrano, soprattutto sapeva piegarlo verso un atteggiamento "positivo"<sup>51</sup>: bisogna «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Così anche il malinconico, buffo Marcovado non si arrende.

Un fondo di **malinconia** colora il libro dal principio alla fine. Si direbbe che per l'autore lo schema delle storie comiche sia stato solo un punto di partenza, per sviluppare il quale egli si è abbandonato a una sua vena lirica amara e dolorosa. Ma Marcovaldo, attraverso tutti gli scacchi, non è mai un pessimista; è sempre pronto a riscoprire in mezzo al mondo che gli è ostile lo spiraglio d' un mondo fatto a sua misura, non si arrende mai, è sempre pronto a ricominciare. Certo il libro non invita a cullarsi in un atteggiamento di superficiale ottimismo: l'uomo contemporaneo ha perduto l'armonia tra sé e l'ambiente in cui vive, e il superamento di questa disarmonia è un compito arduo, le speranze troppo facili e idilliche si rivelano sempre illusorie. Ma l'atteggiamento che domina è quello dell'ostinazione, della non-rassegnazione.

È questo l'insegnamento che Calvino vuole trasmettere, per questo ha fatto di *Marcovado* un libro di formazione. Da questo suo posizionarsi, guardare la realtà, riconoscere il suo ruolo discende il suo ideale pedagogico: «Il mio ideale pedagogico, quando pubblicai come libro per l'infanzia questa serie di storielle [...] era quell'*educazione al pessimismo* che è il vero senso che si può ricavare dai grandi umoristi [...]».

In questo sguardo sul mondo così critico per le situazioni e le cose ma così pieno di simpatia per le persone umane, per tutte le manifestazioni di vita, sta dunque la lezione del libro, se «lezione» possiamo chiamare una **vena didascalica** così discreta, sommessa, mai perentoria, aperta sempre su varie alternative, come è quella dell'Autore. [...]

---

<sup>51</sup>Leggiamo ne *Le città invisibili*: «Sì, l'impero è malato e, quel che è peggio, cerca d'assuefarsi alle sue piaghe. Il fine delle mie esplorazioni è questo: scrutando le tracce di felicità che ancora s'intravedono, ne misuro la penuria. Se vuoi sapere quanto buio hai intorno, devi aguzzare lo sguardo sulle fioche luci lontane... L'inferno dei viventi non è quello che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti. Accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Libro per bambini? Libro per ragazzi? Libro per grandi? Abbiamo visto come tutti questi piani continuamente si intreccino. O piuttosto libro in cui l'Autore attraverso lo schermo di strutture narrative semplicissime, esprime il proprio rapporto, perplesso e interrogativo, col mondo? Forse anche questo. Ma presentando questo libro per le scuole, vogliamo dare ai ragazzi una lettura in cui i temi della vita contemporanea sono trattati con spirito pungente, senza indulgenze retoriche, con un invito costante alla riflessione.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> I. CALVINO, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di "Marcovaldo"*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol I., pp. 1233-1239.