

Křížová, Karolina

## La seconda chance dell'uomo calviniano

*Études romanes de Brno*. 2006, vol. 36, iss. 1, pp. [131]-136

ISBN 80-210-4078-5

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113492>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

KAROLINA KRÍZOVÁ

## LA SECONDA CHANCE DELL'UOMO CALVINIANO

Benché i correnti giudizi di valore su Italo Calvino sogliano incentrarsi sulla portata innovatrice delle sue indagini narrative, dell'analisi tecnico-formale delle dimensioni letterarie, dei giochi combinatori e dei tentativi di attraversare il labirinto dei segni, vorremmo riportare alla attenzione, forse anacronisticamente, uno dei primi testi narrativi dell'autore. Il Calvino post-moderno non dovrebbe farci scordare del Calvino moderno, entrato nel mondo della letteratura a metà degli anni Quaranta; cioè quel Calvino che ancora si considerava, dal punto di vista letterario, "un uomo di poche letture", un "autodidatta"<sup>1</sup>, e che aveva forgiato la sua personalità nell'esperienza cocente della guerra appena finita.

Il periodo postbellico viene tradizionalmente collegato al neorealismo, ed è ben noto che le prime opere di Calvino siano state bollate come neorealistiche, seppure con la concessione di un che di "fiabesco". Tale valutazione pare incoraggiata dalla presenza di motivi bellici e di motivazione politica in *Il sentiero dei nidi di ragno* e nella gran parte dei racconti di *Ultimo viene il corvo*<sup>2</sup>. Esaminando il racconto intitolato *Uno dei tre è ancora vivo*, uno dei testi migliori della raccolta,<sup>3</sup> vorremmo accennare la complessità del metodo e dell'immaginario del giovane Calvino; è evidente cioè, che quel livello che può dirsi "neorealista", vi costituisce solo quello più appariscente, innestato su strati più tradizionali, i quali rimandano alla continuità letteraria del discorso di Calvino e fanno sì che esso possa trasmettere un significato atemporale. Il racconto pare perciò essere espressione di un'intuizione che Calvino avrebbe formulato con maggiore consapevolezza solo negli anni Cinquanta: *Individuo, natura, storia: nel rapporto tra questi tre elementi consiste quella che possiamo chiamare l'epica moderna. [...]*

---

<sup>1</sup> Cfr. la lettera [D'Er 79], citata in *Cronologia* a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Arnoldo Mondadori Editore 1991, p. LXIX.

<sup>2</sup> I. Calvino: *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi 1949. Le nostre citazioni sono tratte dalla seconda edizione, Torino, Einaudi 1976.

<sup>3</sup> Lo conferma anche la mancanza delle varianti del testo, cfr. *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Arnoldo Mondadori Editore 1991, p. 1293.

*L'epica moderna non conosce più dèi: l'uomo è solo, e ha di fronte la natura e la storia.*<sup>4</sup>

Nella prima parte del racconto, è la storia a rappresentare l'antagonista trionfante dell'uomo calviniano. Anche se l'autore ravvolge il racconto in un alone di genericità, rinunciando a esplicite coordinate spaziali e temporali, la disposizione schematica dei personaggi in due gruppi riecheggia chiaramente il conflitto bellico e la Resistenza, mentre i pochi cenni paesistici rimandano a una zona montuosa e carsica dell'Italia settentrionale. Si tratta dunque di un testo che rievoca l'episodio storico delle foibe, cioè l'episodio in cui l'odio fra le parti nemiche si risolse in manifestazioni di crudeltà inaudita. Tale impostazione del racconto farebbe pensare a una disamina etica e politica, conforme ai postulati neorealistici; Calvino, pur rappresentando la violenza in quanto frutto della violenza subita, intende evidentemente non sviluppare una lettura politica della realtà, bensì mostrarne un aspetto atemporale. In un gesto da significato piuttosto eretico nell'immediato dopoguerra, egli capovolge la prospettiva tradizionale che riteneva gli italiani vittime della violenza altrui, e attribuisce loro una parte attiva nel processo di un rendiconto bellico.

Il campione calviniano dell'umanità offesa risponde, cioè, alla violenza e all'ingiustizia subita con l'adesione istintiva al principio biblico dell'occhio per occhio. A questo punto, Calvino prescinde dalla concreta situazione storica, facendo ricorso ad alcuni topoi letterari su cui incardinare una lettura simbolica della storia. Con pochi espedienti Calvino trasfigura il sommo processo con i prigionieri in un giudizio finale: le varianti che denominano il paesano che gode di una indiscutibile autorità presso gli altri, sono rielaborate in modo da convergere sul suo essere vecchio, grande e con la barba. Tale caratteristica risulta certamente semplificata fino allo schematismo, eppure è sufficiente affinché susciti l'immagine di un saggio o di un profeta, o, meglio ancora, di un giudice: il Giudice. Avendo riassunto, in un discorso di cadenza solenne, il massacro del villaggio, egli condanna i tre uomini a morte secondo la vigente legge di guerra che non distingue tra cattivi e i non cattivi. Alla figura di accezione divina Calvino contrappone *quello dagli occhi spiritati* (p.140), cioè un demone incontrollabile che contravviene contro l'espressa volontà del vecchio, in un tentativo di far giustizia da sé.

Calvino dunque dà nel suo testo una visione pessimistica della storia del genere umano, risoltasi in una spirale di violenza reciproca, in cui una morte ne genera un'altra in una catena di vendette. L'autore non parteggia per i paesani, quantunque li faccia sentirsi nel giusto nel momento in cui decidono di dare la morte; egli sottolinea invece l'assurdità della guerra in cui pure le vittime si trasformano in assassini spietati. L'ambiguità, imperniata sull'impossibilità di accertare la colpevolezza dei tre uomini catturati, permette a Calvino di passare da una pura riflessione di un momento storico alla rappresentazione del momento in cui il mondo dell'uomo, ovvero il mondo della Storia e della cultura, diventa

<sup>4</sup> I. Calvino: *Natura e storia nel romanzo*, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi 1980, pp. 20-21.

invivibile, impossibile, ostile all'uomo stesso. L'umanità di Calvino ha quindi ben poco in comune con quella positiva dei neorealisti: si tratta di un'umanità negativa, decaduta, regredita alla bestialità, impantanata in una situazione che non conosce buone soluzioni.

Il tema della storia che stritola l'individuo, fu sfruttato già (e non solo) dai veristi. Eppure Calvino pare chiedersi quale storia individuale possa ancora aver luogo alla fine della storia collettiva. In piena sintonia con il suo pensiero teorico posteriore, secondo cui occupano il posto centrale nella letteratura moderna *la sconfitta, la vanità della storia, l'impossibilità di comprendere la vita in uno schema razionale*<sup>5</sup>, l'autore tematizza quell'impossibilità nel motivo della comunicazione impossibile, costruendo un protagonista di origine non italiana, quindi privo di facoltà sia di comprendere, che di parlare e difendersi. Che gli eventi siano filtrati, tecnicamente, dalla mente e dagli occhi del protagonista, non dovrebbe farci cadere in fallo. Introducendo la barriera linguistica, Calvino riduce il protagonista non solo a un oggetto passivo di un processo irregolare, ma anche a un oggetto passivo della storia, e ne fa simbolo della situazione esistenziale di chi si trova costretto a combattere una guerra non sua. Le simpatie di Calvino stanno indubbiamente dalla parte del protagonista: uno spiraglio di speranza si lega, infatti, al suo statuto del diverso. Ci preme osservare non tanto la nazionalità diversa del protagonista non-tedesco (a questo punto, una lettura strettamente realistica ci porterebbe forse verso i paesi baltici, esposti alla violenza da parte dell'Unione Sovietica e in conseguenza simpatizzanti con il regime hitleriano), quanto il suo disporsi diverso nei confronti della realtà, cioè il suo atteggiamento non rassegnato o rinunciatario. Calvino istituisce, infatti, un collegamento fra una salvezza possibile e la curiosità di sapere, di interrogare la realtà. Lo stato di un'angosciosa incertezza, di una *strana inquietudine* (p.142) è proprio di un uomo che non si abbandona all'inerzia ed è pronto ad affidarsi pure al sapere istintivo, laddove quello intellettuale fallisce.

Quel sapere diverso fa optare il personaggio del protagonista per una soluzione estrema: quella che consiste in un salto volontario nell'abisso, come se l'unico rimedio alla situazione estrema in cui si trova l'umanità, stesse, simbolicamente, nel gesto della piena accettazione della condizione del fondo. Il salto segnala anche il passaggio al secondo movimento del racconto, che è impostato sul motivo della caduta, ovvero su quel topos letterario e culturale che, pur facendo da età remote parte dell'immaginario collettivo, nell'ambito della cultura italiana rimanda inevitabilmente all'*Inferno* di Dante. A un racconto realistico di guerra Calvino allora sovrappone uno mitico, universale. Il cambiamento viene suggerito pure dalla nuova denominazione del protagonista: mentre faceva parte della triade di prigionieri denudati, egli veniva distinto per la statura alta; essendo sopravvissuto alla caduta nel pozzo, viene denominato prevalentemente come *il nudo*. Lo stesso motivo della nudità si arricchisce di significati: nella prima parte del testo, Calvino la usa per indicare lo "stato di accusa" degli uomini catturati, il loro aspetto

<sup>5</sup> Ivi, p. 25.

degli espulsi dalla comunità umana, quindi anche l'impotenza e inferiorità nei confronti dei paesani. Il significato dell'asocialità si sposa, però, con quello della vulnerabilità e della fragilità dell'uomo; la nudità rinvia a quell'essenza biologica che è comune a tutto il mondo vivente, rinvia all'essere naturale dell'uomo, e non più quello culturale e sociale. Infine, la nudità legata a una nozione della caduta rievoca la nudità delle anime che popolano l'inferno dantesco.<sup>6</sup> E' difficile non accorgersi del pessimismo di Calvino, dal momento che egli fa culminare il corso della storia umana in una scena di matrice biblica, imperniata sul giudizio e sulla dannazione.

Il modello dantesco sta poi alla base dell'episodio centrale del racconto: la disposizione in verticale del pozzo in cui cade (o si getta) l'uomo calviniano, riecheggia chiaramente la topografia dell'inferno. Lo stesso nome del sito, cioè il Culdistrega, rimanda alla saggezza di una toponomastica popolare, in cui si depositarono le intuizioni archetipiche. Gli attributi del pozzo ribadiscono, in un primo momento, la dannazione dell'uomo nudo: il pozzo carsico richiama alla mente quel *pozzo assai largo e profondo*<sup>7</sup> che costituisce il nono cerchio dell'inferno, cioè il cerchio del centro e del fondo. Calvino sviluppa ulteriormente il parallelismo con il testo dantesco: il cielo, intravisto tramite l'apertura del pozzo, appare al protagonista *doppiamente lontano che dalla crosta della terra* (p.143), il che rafforza l'idea di una disposizione geometrica dello spazio (il nudo si trova dunque al centro della terra), sostenuta da distanze insormontabili (cfr. i versi di Dante: *Quell'è 'l più basso loco e 'l più oscuro, / e 'l più lontano dal ciel che tutto gira*.<sup>8</sup>). Al protagonista che aveva peccato nel conflitto bellico, Calvino pare riservare una pena eterna che consiste nel divorare, in una prospettiva senza tempo, i propri commilitoni: *sarebbe impazzito bevendo sangue e mangiando carne umana, senza poter mai morire* (p.146). In uno slancio etico, Calvino esprime qui il giudizio negativo dell'umanità e del suo tragico percorso storico; l'inferno si offre come il "giusto" castigo degli orrori di guerra, e l'uomo dannato pare non avere alcuno scampo, anche perché la via dritta verso la luce viene ostacolata dai paesani sanguinari.

Il terzo movimento del racconto è però basato su un radicale ribaltamento di prospettive. Conclusosi l'episodio del giudizio storico, l'autore procede a trasformare il protagonista, attenuando in lui i tratti di un'anima dannata a favore di quelli del pellegrino dantesco. Il protagonista compie un viaggio attraverso le fessure e i budelli della montagna, il che comporta un notevole cambiamento dello scenario: mentre la caduta nel pozzo è dominata dalla verticale, i cui poli opposti assumono un preciso significato sia spaziale che simbolico, il viaggio all'interno del monte si svolge in direzione orizzontale ed è impostato sulla antitesi del dentro e del fuori. Anche qui possiamo chiamare in causa la topica dantesca, o quella

<sup>6</sup> Cfr. "questi sciaurati ... erano ignudi" *Inf.* III, 64-65; "quell'anime ch'eran lasse e nude" *Inf.* III, 101.

<sup>7</sup> Cfr. *Inf.* XVIII, 4-5.

<sup>8</sup> *Inf.* IX, 28-29.

mitica in genere. Prima di uscire dall'inferno, Dante si imbatte in un ruscello<sup>9</sup>; la funzione fondamentale dell'acqua nell'oltretomba viene menzionata però in un brano precedente della *Commedia*: *Letè vedrai, ma fuor di questa fossa, / là dove vanno l'anime a lavarsi / quando la colpa pentuta è rimossa*.<sup>10</sup> Conformemente al pensiero religioso e mitologico, Dante ribadisce la forza purificatrice dell'acqua. Mentre il protagonista del racconto di Calvino striscia verso il *ventre della montagna* (p.146), è portato a immergersi sempre di più nelle acque di un ruscello sotterraneo, potendo *nettarsi dalla crosta di fango e sangue proprio e altrui* (p.146) e compiendo così il gesto della purificazione. Espiata la colpa, il *nudo* torna a essere denominato nel testo come *uomo*, e si avvia verso l'uscita dal monte. Calvino però non lo riporta in un Eden, non permette che l'uomo rinato si illuda; il nuovo paesaggio non ha niente di idilliaco, viene invece abbozzato in maniera tale da sottolineare il relativismo cognitivo (*Il torrente era silenzioso, aveva sassi bianchi e sassi neri. Intorno c'era un bosco fitto d'alberi deformi, nel sottobosco non crescevano che stecchi e spini. L'uomo era nudo in regioni selvagge e deserte, e gli esseri umani più vicini erano nemici che l'avrebbero inseguito con forche e fucili appena visto*. p.148). Solo se visto da una prospettiva diversa, quella elevata di un uomo salito su un albero (in un gesto che diventerà tipico di Calvino), il paesaggio sembra ancora conservare alcuni segni di una arcaica innocenza che appartiene ormai solo alle fiabe: *Ma in fondo, a una gobba del torrente c'era un tetto d'ardesia e un fumo bianco che s'alzava* (p.148).

Attenendoci al pensiero mitologico, possiamo notare però un altro valore dell'uscita dalla montagna. Il cammino sotterraneo fornisce il protagonista di una maggiore sensibilità e consapevolezza del proprio destino; la discesa agli inferi trasforma profondamente l'uomo: lo fa rinascere. A parole di Joseph Campbell, *ogni passaggio capitale - non soltanto quello dall'oscurità dell'utero alla luce del sole, ma anche quello dall'infanzia alla maturità e quello dalla luce del mondo al mistero oscuro della morte - è paragonabile ad una nascita ed è stato ritualmente rappresentato, quasi dappertutto, con un'immagine di rientro nel ventre materno*.<sup>11</sup> Alla fine del racconto, la montagna "partorisce" un uomo nuovo che, dopo essersi macchiato di colpe storiche, si è dovuto purificare nel ventre della natura, per poter riemergere sulla terra e riprendere il suo percorso storico, magari impostato ormai diversamente. Nella triade uomo-storia-natura, considerata da Calvino tipica dell'epica moderna, alla natura viene riservato il ruolo materno e vitale, quindi un ruolo che ci riporta, nell'ambito del pensiero culturale, agli illuministi settecenteschi, il peso della cui eredità filosofica Calvino non aveva mai negato.

Inoltre, l'approccio laico, scientifico, può fornirci un'altra chiave alla lettura dell'episodio finale del racconto. Abbiamo già visto come l'autore abbia usufrui-

<sup>9</sup> Cfr. "...per suono è noto/ d'un ruscelletto che quivi discende/ per la buca d'un sasso, ch'elli ha roso, / col corso ch'elli avvolge, e poco pende." Cfr. *Inf.*, XXXIV, 129-132.

<sup>10</sup> *Inf.* XIV, 136-138.

<sup>11</sup> J. Campbell: *Mitologia primitiva*, trad. it., Milano, Arnoldo Mondadori 1990, p. 81.

to degli elementi del mito creazionistico per rappresentare la caduta e la seguente assoluzione dell'uomo storico. In una curiosa simbiosi, però, tale mito viene accostato a un altro mito originario dell'uomo: quello evolucionistico. Ripercorrendo il testo e individuando i passaggi che si riferiscono all'essere biologico del protagonista, ci accorgiamo che Calvino abbia riassunto, in pochi capoversi, il processo evolutivo della specie umana. Sappiamo già che il protagonista denudato dai suoi nemici viene privato della dignità umana; il terrore che egli prova al fondo del pozzo, lo riduce allo stato di una bestia (*Si racquattò nel suo rifugio, con la bava alle labbra, come un cane*, p.144). Per introdursi nel budello sotterraneo, egli deve trascinarsi *come un serpente*. Fra l'altro, in questa parte del testo Calvino usa sistematicamente l'espressione *il nudo* per designare il protagonista. Costui striscia nell'acqua, fonte della vita sulla terra, proseguendo per il budello che man mano si innalza, permettendogli di assumere sempre di più le sembianze umane: mentre le braccia del nudo *da piegate che erano si dovevano man mano drizzare* (p.147), l'uomo poi può *inarcare la schiena, camminare carponi*, dopo di ciò cammina *ormai in piedi*, e infine si aggrappa alle stalattiti *per tenersi dritto*. E' significativo che durante questo percorso il *nudo* si trasformi in *uomo*. In senso antropologico, dalla caverna esce - o magari Calvino desidera che esca - un homo sapiens che dovrà riprendere la lotta per la propria esistenza. Sotto questo aspetto, le *regioni selvagge e deserte* fanno pensare a un paesaggio primordiale, preistorico, dal momento che fu contro la natura che l'homo sapiens ebbe da lottare, per assoggettarla in un processo di incivilimento.

Il testo di *Uno dei tre è ancora vivo* si presta dunque a più letture, talvolta addirittura contraddittorie. L'impostazione di base sul binomio realistico e simbolico farebbe pensare a una parentela con Pavese che fu, fra l'altro, il primo lettore di Calvino nell'immediato dopoguerra.<sup>12</sup> Ma quantunque l'immaginario del giovane Calvino fosse suscettibile all'influenza da parte dell'amico ammirato, sta di fatto che il nostro autore abbia saputo sfruttare in maniera sapiente il repertorio della letteratura moderna per condannare i recenti avvenimenti storici, ma anche per esprimere la fiducia nell'avvenire dell'uomo. Avendo ricalato il protagonista nella dimensione storica, Calvino gli ha infatti dato una seconda chance.

<sup>12</sup> Cfr. *Cronologia* a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Arnoldo Mondadori Editore 1991, p. LXVIII.