



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Critica d'autore: Calvino lettore e critico di Pavese

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Mimmo Cangiano

Prof. Beniamino Mirisola

Laureanda

Ilaria Durante

Matricola

876290

Anno Accademico

2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
CALVINO CRITICO LETTERARIO	8
I.1 Orizzonti critici	8
I.1.1 Tendenze della critica letteraria nel Novecento: un quadro europeo	8
I.1.2 La critica novecentesca in Italia: questioni e dibattiti	19
I.2 Calvino critico	35
I.2.1 Aspetti della critica calviniana nella produzione saggistica	35
I.2.2 ‘Risvolti’ critici: i paratesti come espressione di critica letteraria	49
CAPITOLO SECONDO	
CALVINO CRITICO DI PAVESE	52
II.1 Calvino incontra Pavese: dal rapporto professionale alle reciproche letture	52
II.2 Una selezione di opere per una critica d’autore	61
II.2.1 <i>Prima che il gallo canti</i>	61
II.2.2 <i>Tra donne sole</i>	65
II.2.3 <i>La luna e i falò</i>	69
II.3 La critica di Calvino sui lasciti di Pavese	75

CAPITOLO TERZO

CONTRO UNA CRITICA 'BIOGRAFICA': IL RUOLO

DEL LETTORE COMPETENTE 81

- III.1 La lezione di Calvino contro l'approccio biografico e le scelte editoriali
nei confronti di Pavese 81
- III.2 Il caso de *Il taccuino segreto* 85
- III.3 Dall'autore al lettore: nuove proposte critiche 88
- III.4 Un'incursione nella narrativa: il lettore come critico 97

CONCLUSIONI 104

BIBLIOGRAFIA 107

RINGRAZIAMENTI 117

INTRODUZIONE

Della personalità istrionica di Italo Calvino e della sua copiosa produzione artistica si è scritto e indagato con una lente ben più potente della presente trattazione, che scorre da oltre mezzo secolo sopra le sue parole; l'attenzione è qui volta a raccontare un incontro, forse casuale, ma non comune, tra due grandi intellettuali protagonisti del loro tempo come risulta dal notevole lascito artistico che ancora affascina gli amanti della letteratura e i lettori meno assidui, e di cui si fregia il mondo accademico italiano: Italo Calvino e Cesare Pavese.

Il percorso selezionato segue un andamento sillogistico dal generale al particolare avendo individuato nella critica letteraria il campo di indagine e un punto di tangenza tra i due autori.

Della critica letteraria si è cercato, non senza difficoltà, di delineare, in una sinossi inevitabilmente non esaustiva, le rivoluzionarie correnti che irrompevano nel primo '900 in Europa e la loro traslazione postuma in Italia dove ancora imperava il pensiero crociano. Lo spaccato brevemente rappresentato è funzionale a fotografare l'ambiente culturale risultante dalle principali tendenze letterarie disponibili e fruibili dalla nuova classe di intellettuali militanti formatasi in Italia attraverso l'impegno politico, partigiano, durante il secondo conflitto mondiale.

Da questa condivisione storica e di pensiero nasce un breve, intenso connubio basato su un affettuoso patrocinio del maestro verso l'allievo, presto tramutato in reciproca stima.

I due autori di nostro interesse perseguono parallelamente, per circa cinque anni, dal 1945, condividendo il punto di partenza della prospettiva neorealista, la costruzione di un ideale modello di intellettuale che costituisce il fondamento di una concezione più ampia della rinascita letteraria. Tale modello risponde innanzitutto alle istanze di rigore etico ed estetico privo di pretese pedagogiche.

Molta parte nell'evoluzione della poetica di Calvino ha avuto quell'incontro giovanile di cui rimangono, quasi ossessivamente, tracce in tutta la sua opera. A scorrere anche solo superficialmente tanta produzione emerge la difficoltà di separare l'attività narrativa da quella di critica letteraria, di nostro interesse, che talvolta sembrano coesistere in un intreccio dinamico e organico che va arricchendosi delle innovazioni e sperimentazioni proposte dal panorama europeo e d'oltreoceano.

Lo stesso Calvino definisce in età matura un *corpus* del suo lavoro critico, quello che lo può rappresentare, e che rappresenta, a sua volta, il bilancio di una esistenza, in due raccolte saggistiche in cui seleziona articoli su riviste letterarie, commenti, recensioni, interviste prodotte nel corso della sua carriera. Gli anni della militanza sono esclusi dalle antologie ma riassunti nel saggio-manifesto *Il midollo del leone* risalente al 1955. La prospettiva delineata nella raccolta descrive un'evoluzione di pensiero critico che lentamente si distacca dalle perentorie posizioni giovanili e approda a una visione più disillusa della realtà. La letteratura, come la cultura, non è in grado di intervenire per modificare il corso storico né l'intricato e caotico fluire degli inaspettati eventi trasformativi della società. Quel «mare dell'oggettività» che dilagando livella e massifica la civiltà occidentale, soffoca l'individuo e la sua coscienza se non è pronto a opporre una resistenza che non si combatte più con le armi ma con un atteggiamento critico vigile e consapevole. Si tratta di una sfida

che l'intellettuale ha l'obbligo morale di accettare per cercare ancora una possibile, forte resilienza contro il labirintico incedere della cultura del consumismo.

Il lavoro teoretico di critica di Calvino si arricchisce e si articola con l'apertura dell'autore ai nuovi temi che giungono dal panorama intellettuale europeo interessate a sperimentare nuove forme comunicative, anche informatiche. Lo Strutturalismo sembra offrire soluzioni attendibili ed esaustive introducendo nella critica quei criteri rigorosi propri delle scienze. Tuttavia anche l'infinita possibilità di combinazioni non è sufficiente a commensurare e definire un'opera letteraria. Se l'autore può essere sostituito da una intelligenza artificiale, è la figura del lettore a ereditare l'onere e l'onore di qualificare il testo.

Scansata ogni forma di rigidità, con ironica provocazione Calvino snocciola una serie di questioni su temi culturali alle quali l'umanità stava andando incontro e che continuano tutt'oggi a fornire materiale e insegnamento nel dibattito culturale.

Nelle intenzioni del presente elaborato si è cercato di osservare un maestro all'opera, autore-critico, nell'esercizio di comporre elaborazioni critiche alle opere degli altri, al fine di approfondire, con eccellenti letture, una conoscenza già accademica della vastissima e complessa disciplina in oggetto.

Passando in rassegna le pubblicazioni di quegli anni di collaborazione tra i due autori, pur trattandosi a volte di brevi scritti paratestuali, e quelle che Calvino ha continuato a dedicare all'amico anche dopo la sua morte, emerge anzitutto una profusa manifestazione di stima che mai tradisce la rigosità intellettuale ma consegna al lettore il piacere di sfogliare suggestive pagine in cui si delinea la concezione critico-letteraria dell'autore nel suo continuo, ponderato, divenire.

Si assiste, non senza una personale ammirazione, al compiersi di un intenso lavoro critico eseguito grazie a un originale estro creativo unito a uno straordinario bagaglio culturale pervenuto all'autore Calvino da un accurato e appassionato lavoro di ricerca e di lettura.

È proprio nell'esercizio della lettura che si configura il complesso pensiero letterario e critico dell'autore. Solo dopo aver indagato e valutato con meticoloso, puntiglioso scrupolo, secondo i criteri propri delle innovative istanze critiche, ciascuna delle parti del testo letterario: autore, opera, lettore, la conclusione attribuisce a quest'ultimo il potere di determinare e definire i contorni del testo. Per definire un valore letterario sarà però necessario pensare a un lettore più attento, un lettore competente.

CAPITOLO PRIMO

CALVINO CRITICO LETTERARIO

I.1 Orizzonti critici

I.1.1 Tendenze della critica letteraria del Novecento: un quadro europeo

La critica letteraria è, nella sua complessa articolazione, una disciplina non meno vasta della letteratura stessa. Nel corso dei secoli è stata molto spesso considerata un suo sostegno e strumento per, a seconda dei casi, comprenderla, normarla, giudicarla o spiegarla. Ma, d'altro canto, la critica ha rivendicato la propria autonomia strutturandosi come disciplina attraverso opportune intersezioni e l'aperto dialogo con metodologie connesse al campo letterario.

La storia della critica rivela la compresenza in essa di opposte polarità che rendono complessa, poiché non univoca, la definizione dei suoi scopi, dei suoi strumenti, nonché del ruolo del critico.

In relazione alle finalità, la critica è stata interpretata, a partire da Aristotele, come elemento regolatore, insieme di norme per la stesura di un testo o per una sua corretta valutazione; attraverso alterne vicende storiche, si è affermata, per contro, una critica di stampo platonico la quale, divinizzando l'ispirazione poetica, ha in parte rinnegato la possibilità del giudizio. Difatti, nonostante il termine "critica" (dal greco κρινειν, discernere,

giudicare) sia etimologicamente connesso al giudizio, anche l'aspetto valutativo è stato gestito con soluzioni assai differenti e peculiari nelle diverse prospettive critiche, che talvolta l'hanno marginalizzato o tralasciato.

Nel Novecento la critica diventa metodo e persegue dichiaratamente lo scopo di interpretare e spiegare il testo. Da questo momento, possiamo iniziare a parlare di veri e propri strumenti scientifici in mano al critico poiché, con grande distacco rispetto agli approcci precedenti, ora la scienza fa il suo ingresso anche nell'ambito strettamente umanistico fornendo, appunto, mezzi e supporti concreti per l'elaborazione del metodo.

Anche il ruolo del critico è cambiato nel corso del tempo e a seconda della prospettiva considerata: da giudice inflessibile e autoritario, come il rigido Aristarco oraziano, diviene "critico militante" – un critico che opera sul campo, attivo nel panorama culturale del proprio tempo e deciso a schierarsi apertamente prendendo posizione anche controcorrente –; da arbitro del gusto diviene attento indagatore del testo e del suo autore, come uno scienziato o un medico; da interprete diviene 'semplice' lettore.

La polarità forse più evidente per la sua contraddittorietà è data dalla connaturata soggettività dell'esperienza critica che si scontra con la sua pretesa di oggettività. La costante ricerca di strumenti in grado di dimostrare l'oggettività della critica è propria delle tendenze novecentesche con il loro rigoroso appoggio alle discipline scientifiche più recenti e il loro indefesso obiettivo di spiegazione, ma questa stessa pretesa è ciò che porterà inevitabilmente tali metodi a una continua battaglia dalla quale scaturirà una profonda riflessione interna determinando la nascita della teoria letteraria.¹

Alla luce delle dicotomie intrinseche alla critica, Francesco Muzzioli, in maniera neutrale, la definisce «riflessione sulla letteratura»:² che sia disciplina o mero compendio,

¹ FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore, 2019 (1994), p. 83.

² Ivi, p. 15.

rimane strettamente legata alla letteratura e ha insita la tendenza e la capacità di riflettere su se stessa. Per questo, non stupisce che la maggior parte dei grandi scrittori che hanno abbracciato la letteratura a spettro completo, con altrettanto impegno si sono occupati di critica letteraria.

Contrariamente a una concezione comune e sommaria del critico come letterato fallito, che insiste nell'interpretazione del testo altrui in quanto incapace di produrre opere proprie, un buon critico è spesso a sua volta un riuscito e sensibile autore e sono innumerevoli i «profili di critici del Novecento»,³ per citare il titolo di un acuto saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, che corrispondono all'identikit dell'"autore-critico".

Il presente elaborato parte da un'osservazione, dapprima generale e in seguito con taglio specifico, dell'attività critica che Italo Calvino ha sviluppato per tutto il corso della sua carriera letteraria nella seconda metà del Novecento senza timore di mettersi in discussione ed evolversi e con il confronto attivo con le principali tendenze critiche novecentesche che man mano si affacciavano nel panorama italiano.

Di qui l'esigenza di una esposizione, necessariamente breve e riduttiva, perlomeno degli elementi essenziali delle più significative metodologie critiche su base scientifica che hanno maggiormente influenzato la formazione e il pensiero dell'autore di riferimento.

Il Novecento, in ambito socio-culturale, inaugura la stagione, forse mai superata, del relativismo. In un contesto di crollo delle certezze, in cui la scienza *in primis* si adopera per scardinare ogni retaggio di inconfutabilità, la critica letteraria sembra seguire un percorso contrario: è alla ricerca di certezze, di dati scientifici, provati. Abbandona l'arbitrarietà e il soggettivismo di cui era stata permeata in epoca romantica per legarsi a discipline che hanno

³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

validità scientifica e si propone di indagare con i nuovi strumenti il testo e gli elementi referenziali a esso connessi, come il contesto storico e l'autore.

Nonostante la sua aspirazione scientifica, la critica novecentesca non condivide con la scienza un percorso evolutivo basato su successive confutazioni. I diversi orientamenti che si sviluppano non vanno interpretati l'uno come superamento del precedente: al contrario, coesistono, si alternano o ritornano con un andamento non poi così diverso da quello di mode e tendenze.⁴ È dunque importante ricordare che, sebbene alcuni approcci si considerino oggi superati, rimangono potenziali strumenti a disposizione di qualsiasi aspirante critico, anche moderno.

Sono tre le principali direttrici secondo cui si è orientata e sviluppata la critica nel Novecento: la critica marxista, che muove dalla dottrina filosofico-economica di Karl Marx e Friedrich Engels; la critica psicoanalitica, che impiega in campo letterario le recenti e destabilizzanti scoperte di Freud e Jung; infine, quella che per sintesi possiamo definire “critica del linguaggio” e che comprende il Formalismo, la Stilistica e lo Strutturalismo, fondate sugli studi di linguistica a partire da Ferdinand De Saussure. A esse si aggiungono almeno due vie alternative: quella antimetodologica promossa dall'ermeneutica – disciplina antica che ritorna, rinnovata e aggiornata, in risposta alla crisi cui andranno progressivamente incontro le metodologie della “spiegazione” – e le proposte originali di alcuni *outsider* che si muovono agilmente tra le principali tendenze attingendo ora dall'una, ora dall'altra, ora mantenendosi radicalmente autonomi.⁵

Ciascuna prospettiva concentra e specializza la propria attenta indagine su uno degli elementi costitutivi dell'atto letterario ed è dunque corretto affermare che «tutti i movimenti

⁴ F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 83.

⁵ Ivi, p. 84.

critici del Novecento si potrebbero classificare osservando il succedersi della preminenza accordata, [...], all'autore, all'opera e al lettore». ⁶

All'appello manca la grande protagonista della critica ottocentesca: la storia. Il rapporto con il contesto storico è fonte di atavico dibattito all'interno della critica ed è anche uno dei pochi elementi che permettono un primo confronto fra le tre grandi metodologie considerate.

La critica formal-strutturalista interpreta il testo come forma o struttura dotata di principi regolatori interni e indipendenti dal contesto storico in cui l'opera viene prodotta: estromettendo la storia dallo studio critico, si colloca agli antipodi della critica marxista.

Tutte le prospettive pertinenti all'analisi del linguaggio si appoggiano agli allora recenti studi di linguistica intrapresi da Ferdinand De Saussure e confluiti nel suo *Corso di linguistica generale* pubblicato postumo nel 1916, e si rifanno, con esiti diversi, a tre preliminari distinzioni operate dallo studioso svizzero: «significante» e «significato», «*langue*» e «*parole*», «sincronia» e «diacronia». L'attenzione è totalmente rivolta agli aspetti formali del testo e vengono apertamente ignorati il contenuto e l'intenzione comunicativa, l'autore come persona biografica e il lettore. Il fatto letterario è osservato dal punto di vista del «significante», la forma, con valutazione della realizzazione linguistica personale («*parole*») rispetto al codice di riferimento («*langue*»), e muovendosi su un piano prettamente sincronico alla ricerca di un impianto fisso, stabile e ricorrente di costruzione del testo.

Questa brevissima ed essenziale sintesi non tiene certamente conto delle significative differenze tra le tre direzioni di critica del linguaggio considerate, cui non si può dedicare

⁶ CESARE SEGRE, *Ermeneutica e strutture storiche*, in *Letteratura e critica. Esperienze e forme del '900: atti del Convegno in onore di Natalino Sapegno, Saint-Vincent-Aosta, 30 settembre-3 ottobre 1991*, a cura di Buno Germano, Mario Ricciardi, Achille Tartaro, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 183.

qui un degno approfondimento. È comunque bene precisare che la scuola formale e la scuola strutturalista – comunemente accorpate con la dicitura di “critica formal-strutturalista” – sono prospettive distinte, sviluppatesi in tempi e luoghi diversi e con esiti differenti, che sono state accostate soprattutto a causa di una mancata comprensione e divulgazione degli studi formalisti nel loro momento di sviluppo con diffusione solo successiva dei relativi risultati.⁷

Propriamente, il Formalismo si sviluppa in Russia nei circoli di Mosca e Pietroburgo a partire dagli anni '10 del Novecento come prima, embrionale, forma di reazione al dominio dell’“autore” e dell’*intentio auctoris*: muove, dunque, da una sentita esigenza di distacco dal biografismo imperante nella critica, in particolare romantica, volta a leggere e rintracciare nell’opera riflessi del pensiero e della biografia del suo artefice. Questo tipo di attacco era stato in realtà già mosso in Italia da Benedetto Croce almeno quindici anni prima, come dimostra Mario Puppo riscontrando la presenza di alcune inattese affinità, meritevoli di approfondimento, tra la prospettiva formalista e la proposta crociana.⁸

Impressionati dalla portata di rottura delle avanguardie russe, gli imprescindibili esponenti del metodo formale – Sklovskij, Jakobson, Tynjanov, Propp, qui accorpate per sintesi – ne hanno prontamente colto l’appello ad affrancarsi dagli automatismi della realtà abitudinaria ricercando un punto di vista inedito e inusuale. Viene così formulata da Sklovskij la nozione di “straniamento”, propriamente uno scarto rispetto alla norma che, applicato all’ambito contingente dell’opera letteraria, coincide con la ricerca della “letterarietà”, ovvero di tutti quegli elementi che, in virtù della loro deviazione rispetto allo standard, rendono un testo letterario, distinguendolo da qualsiasi altra forma comunicativa.

⁷ MARIO PUPPO, *La critica letteraria del Novecento. Orientamenti e problemi*, Roma, Edizioni Studium, 1978, p. 66.

⁸ Ivi, p. 67.

Di qui l'approfondita analisi sulle forme espressive volta ad individuare le specifiche del linguaggio letterario che si differenzia da quello comune in quanto, se nel primo la parola è mezzo, in letteratura trova il fine in se stessa.

Mutuando dalla linguistica il concetto di "sistema" e applicandolo al fatto letterario, i formalisti adottano un approccio tecnico e scientifico teso alla spiegazione di come il testo si struttura e organizza e tentano di rintracciare le "funzioni" costanti – Propp – o mutevoli nel tempo – Tynjanov – nonché i meccanismi di costruzione.

La critica stilistica condivide con il metodo formale il concetto di scarto rispetto alla norma, qui specificamente inteso secondo la distinzione saussuriana tra "*langue*", il sistema lingua, e "*parole*", la realizzazione personale, riconoscibile e peculiare dello specifico autore: in altri termini, il suo stile. Si riaffaccia con forza, dunque, l'autorialità e la critica, da rigorosa indagine scientifica, si apre a una valutazione estetica e psicologica. Leo Spitzer è riconosciuto come suo più influente ideatore e rappresentante ma si avrà modo di osservare l'esistenza di interessanti punti di incontro tra le sue teorie e l'antecedente soluzione crociana da cui si è ipotizzato un rapporto di filiazione.⁹ Spitzer postula l'esistenza di una relazione biunivoca tra lo stato emotivo, psicologico dell'autore e il linguaggio che utilizza; per questo, le scelte linguistiche operate nel testo non sono mai casuali ma vanno interrogate minuziosamente per permettere al critico di comprendere lo stile dell'artista e poter entrare in sintonia con lui. Ciò può avvenire solamente attraverso un'operazione incessante ed estremamente attenta di lettura e rilettura finché non apparirà, proprio come una rivelazione illuminante, una "spia linguistica", il tanto ricercato scarto rispetto alla norma, ovvero un elemento peculiare dell'autore e determinante ai fini dell'interpretazione.

Chiarificatrici risultano le parole dello stesso Spitzer:

⁹ Ivi, p. 45.

A ogni emozione, che devia dal nostro stato normale, corrisponde nel linguaggio una deviazione dal modo di esprimersi consueto; e viceversa da un modo linguistico che devia dall'uso linguistico normale, si inferisce uno stato psichico inconsueto: insomma quella particolare espressione linguistica riflette una particolare espressione dello spirito.¹⁰

Se, da un lato, la critica stilistica si schiude alla prospettiva psicoanalitica, l'attenzione riservata all'autore le vale la radicale opposizione allo Strutturalismo, intenzionato a isolare l'opera, in quanto sistema chiuso e auto-regolato:

È essa, con le sue particolarità costruttive, ad apparire l'unico punto di riferimento sicuro, mentre l'autore, con tutti i suoi sentimenti, può essere trascurato e il lettore non deve impegnarsi che in una decodifica.¹¹

Lo Strutturalismo si è affermato negli anni '60 soprattutto in Francia portando alla ribalta lo studio del testo come "struttura", anche se l'espressione risulta già pienamente attestata nelle "Tesi del '29" del Circolo linguistico di Praga, cui contribuiva anche un giovane Roman Jakobson come pure Jan Mukarovsky, al quale si deve il conio semantico del termine. L'equazione testo-struttura porta a intendere l'opera come un sistema indipendente e organico i cui elementi, funzionalmente combinati, possono essere compresi solamente in relazione all'insieme.

Partendo dalle medesime istanze del Formalismo, lo Strutturalismo irrigidisce la propria posizione di antagonismo rispetto alla critica storicista e si dirige verso la ricerca di strutture fisse e coerenti che ricorrono immutabilmente, tanto nel microcosmo del testo, quanto, a livello macroscopico, in tutto il reale: la società contemporanea è caratterizzata e

¹⁰ M. PUPPO, *La critica letteraria del Novecento*, cit. p. 44.

¹¹ C. SEGRE, *Ermeneutica e strutture storiche*, cit., p. 184.

oppressa dalla confusione e dall'assurdo e può essere pacificata solamente rintracciandone i nascosti principi regolatori. È questa la base ideologica per la formulazione di una delle metodologie critiche più rigorosamente scientifiche del Novecento, che ha saputo trarre dalle più distanti discipline gli strumenti per la propria analisi basata sulla scomposizione del testo. Ha inoltre inaugurato la strada per una proficua cooperazione tra gli ambiti scientifico e umanistico: da essa derivano studi fondamentali come quelli critico-antropologici di Claude Lévi-Strauss e lo studio sulle funzioni della comunicazione realizzato da Roman Jakobson.

Uno degli approcci al testo più longevi nella storia dell'interpretazione letteraria è rappresentato dalla critica psicoanalitica. Essa si fonda sugli studi di Sigmund Freud e conosce un iniziale sviluppo contemporaneamente alle sue scoperte in quanto egli stesso, lettore appassionato, fu il primo ad applicarle all'ambito letterario. Svelata la struttura psichica dell'individuo, organizzata in "conscio", "preconscio" e "inconscio", secondo il maestro del sospetto l'arte – e la letteratura – dà espressione all'inconscio dello scrittore disinibendone le difese della censura.

La prospettiva psicoanalitica riposiziona al centro dell'interesse critico la figura dell'autore del quale ricerca, attraverso la lettura analitica della sua creazione artistica, le pulsioni inconsce e recondite che l'hanno generata. È la vita reale e quotidiana dello scrittore, più che la sua intenzione letteraria, a essere scandagliata e scavata morbosamente dal 'critico-medico' nel tentativo di diagnosticarne disturbi psichici e traumi insuperati.

Nei primi esperimenti critici si intravedeva il rischio di scadere nel mero biografismo e pure la teorizzata equazione di 'scrittore come paziente psichiatrico' faceva presagire i limiti e le possibili derive del metodo. In realtà, la materia che Freud – e i suoi successori, di cui almeno Jung con l'elaborazione della teoria dell'"inconscio collettivo" di ampissima risonanza – lasciava in eredità, così vasta e affascinante, si apriva a orizzonti diversi, tra cui

la “critica tematica” e la “psicocritica”, così come a possibilità di intersezioni con altre prospettive critiche. Tra queste, l’applicazione del metodo psicoanalitico alle strutture del linguaggio operata da Jaques Lacan traccia un percorso alternativo fertile. In ambito italiano, elementi freudiani verranno legati da Francesco Orlando alla critica marxista: il “rimosso” freudiano diviene “ritorno del represso” e la letteratura imbocca la via dell’impegno anti-capitalistico.¹²

Chiudiamo dunque il nostro *excursus* necessariamente essenziale sulle critiche novecentesche con un accenno alla critica di stampo marxista, o “critica dell’ideologia”, che, per ragioni storiche, risulterà determinante nell’Italia del secondo dopoguerra e, di conseguenza, nel giovane Calvino.

La critica marxista muove dalle tesi socio-economiche di Karl Marx e Friedrich Engels, teorizzatori, a metà Ottocento, del “materialismo storico”, una complessa proposta filosofica su base scientifica che individua «il “motore” del processo storico»¹³ nella lotta di classe. Secondo i due pensatori tedeschi, la società è da intendersi organizzata e determinata da logiche puramente economiche – “struttura” – mentre la cultura, comprese l’arte e la letteratura, e tutte le altre espressioni spirituali umane soggiacciono inconsapevolmente a essa, ne sono subalterne e dipendenti – “sovrastuttura”.

Secondo questa prospettiva, la creazione artistica non può mai rappresentare una via d’uscita o un consapevole distacco dalla struttura poiché rimane vincolata a essa pur non avendone coscienza: la cultura tende a illudersi della propria autonomia e libertà e così facendo finisce irrimediabilmente per rappresentare i rapporti di forza economici che regolano la società in maniera distorta. Per questo, Marx esclude la possibilità di un suo

¹² Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994 (1993).

¹³ F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 121.

ruolo sociale come mezzo del popolo per innescare la lotta di classe: essa è, al contrario, coercitivo strumento del consenso e della propaganda delle classi dominanti, è “ideologia”.

Le ideologie, o false coscienze, vanno riconosciute e smascherate per lasciare libero il campo alla “prassi”, unico propulsore, secondo il pensatore tedesco, dello scontro di classe.

Traslando le idee marxiste al piano letterario, le direzioni verso cui poteva muoversi una linea critica che pone al centro la storia in chiave scientifica e demitizza il potere eversivo dell’arte sono quelle, di sapore positivista, della raccolta di dati concreti su tutto ciò che concerne il testo letterario inserito nel suo proprio contesto storico. Diventano così oggetto di studio lo sfondo sociale e culturale dell’autore, il pubblico cui si rivolge, i luoghi di produzione del testo, come le case editrici, e quelli di incontro e confronto tra i letterati, come le riviste: tutti elementi che pertengono alla “sociologia della letteratura”.¹⁴

All’oggettività dell’analisi del contesto socio-storico non corrisponde altrettanta imparzialità nel giudizio dell’opera, da sempre questione spinosa della critica marxista. Spesso, il criterio valutativo è stato quello politico, a scapito di quello estetico: le opere venivano apprezzate sulla base della loro portata “rivoluzionaria”, con implicita contraddizione della critica dell’ideologia stessa. Nell’Italia del secondo dopoguerra, come avremo modo di approfondire, la valutazione politica, espressione di un “partitismo” ideologico, ha particolarmente influenzato il giudizio critico tanto da attribuire valore, per un certo periodo, quasi esclusivamente alla letteratura della Resistenza.

Diverse e originali sono state le proposte filosofico-critiche figlie del pensiero marxista, basti pensare, naturalmente, alla scuola di Francoforte o a Walter Benjamin. Ci limitiamo in questa sede a ripercorrere i punti basilari della proposta di György Lukács poiché avrà maggior risonanza in Italia a partire dalla traduzione negli anni ’50 di alcuni

¹⁴ Ivi, p. 123.

suoi fondanti saggi, quali *Goethe e il suo tempo* (1949), *Saggi sul realismo* (1950), *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), *Breve storia della letteratura tedesca* (1956).¹⁵

La proposta del filosofo ungherese ruota attorno alla nozione di “rispecchiamento”: l’arte, concepita nei termini aristotelici di “mimesi”, ha il compito di rispecchiare la realtà. La grande opera letteraria è quella in grado di cogliere e restituire fedelmente le caratteristiche salienti del proprio tempo, dunque – alla luce delle teorie marxiste – i rapporti di forza, le tensioni e le lotte di classe. Per Lukács, l’arte che riesce a «cogliere la realtà nella sua totalità onnicomprensiva»¹⁶ si definisce realista. Il “rispecchiamento”, che diviene criterio di giudizio, avviene tramite un “particolare” che, con portata esemplare, allude alla totalità e permette di inquadrarne l’epoca.

La critica di Lukács trova calda accoglienza in Italia data la sua componente estetica e classicista vicina alla posizione di Benedetto Croce, imprescindibile punto di riferimento, ma anche all’idea che la letteratura sia al servizio della società, fondamento della proposta gramsciana.

I.1.2 La critica novecentesca in Italia: questioni e dibattiti

La critica italiana del Novecento è debitrice, sul piano metodologico, delle diversificate proposte europee menzionate nel paragrafo precedente cui ha saputo offrire apporti originali di grande valore non senza sviluppare questioni peculiari legate al contesto nazionale.

¹⁵ M. PUPPO, *La critica letteraria del Novecento*, cit., p. 107.

¹⁶ GYÖRGY LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1964 (*Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin 1948), p. 45.

Conviene innanzitutto precisare che le linee critiche su base scientifica hanno iniziato a ricevere una più completa attenzione in Italia solamente a partire dalla seconda metà del secolo, con evidente ritardo rispetto al momento di genesi, dovuta principalmente a due fattori: il dominio totalizzante e persistente della posizione filosofico-critica di Benedetto Croce cui si aggiunge la tradizionale reticenza in Italia ad accogliere le novità culturali originate all'estero. Come sintetizza Mario Puppo, «nella seconda metà del secolo la critica italiana nelle sue varie forme, più che elaborare metodologie originali, ha ripreso e applicato quelle straniere, e spesso con notevole ritardo rispetto ai modelli».¹⁷

La situazione italiana appare nettamente distinta in due fasi il cui spartiacque è proprio la metà del secolo: la prima è rappresentata dall'egemonia culturale di Croce, la seconda, non potendo del tutto prescindere da tale modello, «dall'ignoranza, o dal rifiuto, dell'opera crociana e dall'avvicendamento e dall'intreccio delle più svariate influenze culturali, delle quali nessuna ha acquistato spiccata preponderanza sulle altre».¹⁸ Le grandi linee critiche novecentesche hanno dunque fatto il loro ingresso nel panorama italiano filtrate dalla prospettiva crociana e hanno ricevuto maggiore o minore accoglienza sulla base dell'affinità con essa. Nondimeno, non sono mancate opposizioni al pensiero di Croce, prime fra tutte le proposte “impressioniste” di Renato Serra e Giovanni Boine.

A questo punto, mentre l'influenza culturale esercitata dalla proposta crociana inizia pian piano ad affievolirsi e sgretolarsi, cominciano a emergere gli elementi caratterizzanti questa seconda fase. In primo luogo, il distanziamento da parte dei critici di nuova generazione dall'idealismo filosofico di Croce è una pronta risposta al diffondersi di nuove tendenze letterarie, come il Decadentismo e l'Ermetismo, che hanno stimolato il ritorno a una critica di stampo impressionista. Un secondo elemento è dato dalla tardiva affermazione

¹⁷ M. PUPPO, *La critica letteraria del Novecento*, cit., p. 8.

¹⁸ Ivi, p. 9.

anche nel campo umanistico italiano della mentalità e del metodo scientifico: la progressiva intersezione dei due ambiti, umanistico e scientifico, ha favorito non solo lo sviluppo di approcci critici rigorosi ma anche il ricorso della cultura ai nuovi mezzi tecnici, primo fra tutti il cinema.

La critica italiana organizza e sistematizza la questione del metodo scientifico, aprendosi in maniera propositiva alle citate critiche metodologiche, solamente a partire dagli anni '60, come testimoniano i primi articoli pubblicati nel «Menabò», rivista letteraria fondata da Elio Vittorini e Italo Calvino nel 1959 al fine di «cercare di vedere a che punto ci troviamo nelle varie, troppe questioni non solo letterarie oggi in sospeso, e per cercare di capire come si potrebbe rimetterci in movimento».¹⁹

Si tratta di un tentativo di razionalizzare le esperienze critiche che si erano diffuse in Italia negli anni '50, anni in cui nel Bel Paese vigeva una forte componente politico-ideologica marcatamente orientata che non poteva rimanere estranea all'ambito della critica letteraria e che ha direttamente influenzato il lavoro nonché la ricezione di qualsiasi critico e letterato del tempo. “Impegno” – o “*engagement*” per usare il francese di Sartre – diviene la parola d'ordine del dopoguerra: l'entusiasmo della Resistenza non si attenua e la politica permea ogni cosa. L'esperienza militante può iniziare a dirsi conclusa solamente negli anni '70, spenti i fuochi della contestazione, quando si istituzionalizza, cessa la lotta ideologica con la “critica accademica” e confluisce in essa. Non più egemone, dapprima si affianca a neo-diffusi esperimenti critici come quello psicoanalitico o strutturalista-semiologico; infine, la *verve* bruciante della critica impegnata si spegne nel calviniano «mare dell'oggettività» e subisce il peso coercitivo dell'industria editoriale.

¹⁹ *Editoriale*, in «Il Menabò» n. 1, a cura di Elio Vittorini e Italo Calvino, 1959.

In questo secondo paragrafo introduttivo si tenterà di inquadrare e sintetizzare le linee essenziali della critica novecentesca in Italia nelle sue diversificate proposte che hanno influenzato, anche solo indirettamente, gli sviluppi del lavoro critico di Italo Calvino. Il percorso, che si andrà delineando più agevolmente secondo criterio cronologico, non mancherà di problematizzare le questioni critiche ed evidenziarne intrinseche contraddizioni riflesse nell'operazione critica di Calvino sulle opere del collega e amico Cesare Pavese.

Procedendo con ordine, se è vero che la proposta crociana si è imposta come riferimento e irrinunciabile pietra di paragone per tutta la critica italiana immediatamente successiva, è utile sintetizzarne i concetti principali.

Benedetto Croce è un filosofo-critico: il suo approccio all'analisi letteraria risente chiaramente dell'impostazione filosofica mutuata dall'hegeliana "filosofia dello spirito". Definita come estetica storicista, la proposta di Croce, che inizia a formulare i suoi concetti essenziali a partire dal saggio *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902, determina il decisivo passaggio in Italia dalla critica storicistica, romantica e positivistica a quella moderna. Croce concepisce la creazione artistica come intuizione ordinata e completa, già corredata della sua espressione in quanto contenuto e forma emergono insieme. Dentro l'opera letteraria, egli ricerca e giudica i momenti lirici della "poesia", che si distinguono e oppongono ai raccordi della "non-poesia": il giudizio cui è chiamato il critico è dichiaratamente di tipo estetico, volto a distinguere il bello, la "poesia", dal brutto, la "non-poesia", che può avvicinarsi alla "poesia" nella medesima grande opera, o l'"antipoesia", priva di valore estetico.

Il giudizio origina da un ragionamento logico, ma è totalmente avulso dalla raccolta e analisi di dati esterni tipiche del metodo positivista nonché della linea critica sociologica

che originerà dalle tesi marxiste, per questo la proposta crociana, seppur storicista, non troverà punti di incontro con la critica dell'ideologia, sfavorendone l'ingresso in Italia.

Analogamente, anche la critica psicoanalitica vedrà inizialmente limitato il suo diffondersi a causa della tendenza al biografismo che caratterizzava i suoi primi esperimenti e che si contrapponeva alla concezione crociana dell'opera d'arte come forma assoluta e autonoma, indipendente dagli aspetti biografici del suo autore. Per quanto Croce ricerchi nel testo il "carattere", corrispondente allo "stato d'animo" dello scrittore, esso non rappresenta la figura biografica, ma identifica l'intera opera. Osserva Puppo che per il filosofo abruzzese

Fra opera artistica e individuo autore non esiste alcun rapporto necessario ed è impossibile ridurre l'opera agli antecedenti biografici e storici, in quanto essa parte dalla realtà, ma la trascende, creando un nuovo valore.²⁰

In questo modo Croce presenta la sua netta opposizione tanto alla critica ottocentesca francese plasmata da Sainte-Beuve, rigorosamente improntata al biografismo, quanto alle più recenti proposte di critica psicoanalitica scientifica.

Ben più favorevole si dimostra, invece, nei confronti dei nascenti approcci critici che attingevano avidamente dagli studi di linguistica: Stilistica e Formalismo. La focalizzazione assoluta sul testo che va affermandosi deriva non solo, naturalmente, dal beneplacito di Croce ma anche dalle sue linee oppostive.

L'impressionismo critico, pur giungendo a conclusioni diverse nelle proposte dei suoi principali esponenti, Renato Serra, Giovanni Boine, Attilio Momigliano, e successivamente Giuseppe De Robertis, è concorde nel privilegiare ed esaltare l'esperienza della lettura, un momento di piena identificazione tra il critico e l'opera che prescinde dal

²⁰ M. PUPPO, *La critica letteraria nel Novecento*, cit., p. 20.

giudizio estetico. È in particolare Serra a rifiutare l'approccio giudicante di Croce, promuovendo un abbandono quasi mistico alla lettura, un'esperienza che deve essere vissuta piuttosto che analizzata, come sintetizza la sua icastica espressione: «ci contentiamo di leggere».²¹ Non è però esclusa dalla proposta di Serra un'attenta analisi stilistica e contestuale del testo, che la rende precorritrice della critica formalista nonché della linea sociologica.²²

Ben più dinamico è invece l'approccio al testo proposto da Giovanni Boine che, nel concepire la lettura come “forza d'urto”, processo attivo che permette al critico di accrescere la propria comprensione dell'opera ma anche della realtà, intende favorire un atteggiamento vivo, partecipe, a tratti polemico, chiaro preludio alla critica militante.

L'opposizione a Croce si manifesta anche in critici come Attilio Momigliano, che, pur riconoscendo l'importanza della lettura come esperienza estetica, scivola verso un impressionismo soggettivo, in cui la critica diventa una forma di espressione personale.

La critica stilistica in Italia, dopo un suo primo avvio negli anni '10, giunge a una maggiore concretezza metodologica grazie al lavoro di critici filologi quali Ernesto Giacomo Parodi e soprattutto Alfredo Schiaffini, il primo a intercettare e accogliere gli studi di Vossler e Spitzer. Avendo per di più incontrato il favore di Croce per il carattere intuitivo, originale e asistemático della sua proposta, Spitzer diviene figura di riferimento in Italia a partire dagli anni '30 e poi nuovamente dopo il secondo dopoguerra, contribuendo alla diffusione del metodo stilistico e alla successiva evoluzione della critica formalista.

Nonostante la virata scientifica della critica post-crociana, l'Italia rimarrà tendenzialmente estranea al rigore e alla pretesa di oggettività dei metodi critici europei,

²¹ RENATO SERRA, *Scritti di Renato Serra*, a cura di Giuseppe De Robertis e Alberto Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938, p. 94.

²² Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 74.

mantenendo un atteggiamento quasi religioso nei confronti del testo che privilegia la lettura – e la rilettura, già proprio dello stesso Spitzer – e che testimonia il profondo e insolubile legame tra critica e letteratura.

Gli esiti del formalismo in Italia, che si sviluppa negli anni '30, ne sono una evidente dimostrazione. Giuseppe De Robertis rievoca tanto l'estetismo crociano quanto il senso di misticismo legato da Serra alla lettura e all'opera letteraria estremizzandolo fino a concepire l'ineffabilità della parola poetica. De Robertis finisce così per dare rilievo ad aspetti in gioco nel testo poetico, come la sua musicalità.

Al contrario, Gianfranco Contini elabora una delle prime organiche critiche metodologiche in Italia che si fonda su una visione dinamica dell'opera letteraria: la critica delle varianti. Il metodo promosso da Contini non segna solamente un importante traguardo per la stilistica e la filologia, ma determina anche il definitivo crollo dell'egemonia di Croce, ormai riconosciuto come modello superato e conservatore. Definendo la sua stessa proposta "critica degli scartafacci", ironica ripresa, non priva di tono di sfida, del titolo dell'articolo in cui Croce aveva espresso il proprio dissenso,²³ Contini affondava il nemico e dichiarava il trionfo della "pratica" sulla valutazione.

Irrazionalismo e misticismo poetico caratterizzano anche l'esperienza della critica ermetica, sviluppatasi negli anni '30 in concomitanza alla poesia ermetica italiana. Critica e letteratura si fondono seguendo una tendenza che, rifiutata la rigidità metodologica, concepisce lo studio del testo come un'attività creativa, alla pari della produzione artistica e si configura come un ritorno all'impressionismo ottocentesco di Baudelaire e Wilde. Piero Bigongiari vi rileva la transizione dal "critico lettore", proprio della stilistica, al "critico

²³ L'articolo di Benedetto Croce, dal titolo *Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*, è espressione della paura crociana, ma anche dello sdegno, nei confronti della critica filologica, ritenuta sterile e anti-estetica.

scrittore”,²⁴ capace di riflettere analiticamente e creativamente sul proprio tempo e sulla propria letteratura.

È il 1945, il termine del secondo conflitto mondiale, a inaugurare in Italia la lunga e pervadente parabola della critica militante, trionfo del “critico scrittore”.

L’atavica distinzione tra critica accademica e giornalistica, due opposti modi di intendere e praticare la critica letteraria originariamente individuati dal francese Albert Thibaudet, si colora di una nuova e ben più rilevante sfumatura di significato. La critica dell’accademia, *professionelle*, è orientata al passato, ormai relegata agli statici ambienti universitari dell’élite accademica; quella giornalistica, *parlée*, diviene militante, viva e attuale, tesa a un impegno attivo, deciso e polemico nei confronti della contemporaneità, è «partigiana o tendenziosa, volta a sostenere una determinata poetica contro le altre».²⁵

Non si tratta più di una mera differenza di mezzi e luoghi, l’università e la rivista, ma di una questione politica. L’una non estingue l’altra, ma tra le due si genera un dibattito culturale e letterario che in Italia si intensifica soprattutto dopo la Resistenza, all’alba del secondo dopoguerra. La profonda scossa politica e storica vissuta dall’Italia rende evidente e inderogabile la necessità di un cambiamento: la cultura, l’arte, la letteratura del tempo di guerra, interamente da condannare per la propria deresponsabilizzazione,²⁶ devono essere riformulate e guidate eticamente da autori impegnati.

Ecco che, non appena ristabilita la pace, iniziano a diffondersi con rapidità fulminea riviste e pagine programmatiche piene di risonanti e decise parole di cambiamento. Sono gli

²⁴ M. PUPPO, *La critica letteraria del Novecento*, cit., p. 101.

²⁵ ROMANO LUPERINI, *Tendenze attuali della critica in Italia*, in «Belfagor», gennaio 1991, Vol. 46, p. 366, <https://www.jstor.org/stable/i26143707> (data di ultima consultazione: 22/09/2024).

²⁶ GIUSEPPE LEONELLI, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 14-16. Leonelli riporta l’articolo di Fabrizio Onofri, pubblicato sul n. 4 di «Rinascita» del 1944, che stronca *in toto* l’arte e la letteratura del periodo fascista: «Si dovrà dunque condannare tutt’intera l’arte, la letteratura, la cultura italiana del ventennio fascista? Da un punto di vista storico ampio, la risposta non può essere dubbia. L’arte, la cultura, la letteratura italiana non hanno fatto niente per opporsi al fascismo, per separare le proprie sorti da quelle del fascismo».

anni del «Politecnico», di «Rinascita», di «Società», di «Realismo» e de «Il Contemporaneo».²⁷ Ma ancora si dibatte e ci si arrovela su come, concretamente potesse «la cultura uscire dalle pagine scritte e avere un effettivo ruolo sociale impadronendosi del potere».²⁸

Nel «Politecnico», Elio Vittorini esprimeva il proprio senso di rammarico e impotenza verso una cultura che non aveva avuto i «cannoni, gli aeroplani, i carri armati che avrebbero potuto impedire l'avventura d'Etiopia, l'intervento fascista in Spagna, l'*Anschluss* o il patto di Monaco»,²⁹ ma rassicurava, fiducioso, sulle potenzialità coesive, rinnovatrici e rivoluzionarie della cultura, che era tempo di mettere in atto.

La lungimiranza delle riflessioni gramsciane, appuntate nei *Quaderni del carcere* lungo il corso degli anni '30, aveva rilevato con sensibile anticipo le esigenze politico-culturali del Paese; ora, con la loro pubblicazione postuma, indicava la via da seguire: la costruzione di una “cultura nazional-popolare”.

La proposta di Gramsci viene accolta come la soluzione a una crisi culturale, giunta a colmare un vuoto nel dibattito intellettuale. Se appare chiara la necessità di una “riforma” – quella stessa che secondo Gramsci era mancata nel contesto italiano –, un rinnovamento culturale promosso e guidato con finalità pedagogiche da letterati e critici, meno definita è la forma che la nuova letteratura deve assumere. La questione viene presto sbrogliata e data per risolta accogliendo e accettando, senza indugi né particolari sforzi intellettuali, una teorizzazione straniera, elaborata qualche decennio prima in territorio ungherese: il “realismo” di György Lukács diviene «la parola d'ordine della cultura di sinistra».³⁰

²⁷ Ivi, p. 25.

²⁸ Ivi, p. 18.

²⁹ ELIO VITTORINI, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945.

³⁰ G. LEONELLI, *La critica letteraria in Italia*, cit., p. 25.

A partire dalla loro traduzione dopo gli anni '50, gli scritti di Lukács avviano anche in Italia una critica di stampo marxista. Assieme alla quasi meccanica applicazione del concetto di “rispecchiamento”, l'Italia importa dal modello nord-europeo anche la questione del giudizio, che in alcuni frangenti marxisti si era trasformato in fatto politico. La valutazione dell'aderenza alla realtà storica rivelatrice delle dinamiche sociali in atto, metro del “rispecchiamento” dell'opera artistica, andava sempre più estendendosi alla valutazione del *curriculum* politico – di cui il fattore discriminante era la partecipazione alla lotta partigiana – del suo autore. Ma anche in questo, la relazione simbiotica tra la critica e la letteratura in Italia, come pure i mai del tutto sopiti echi crociani, contribuiscono ad attenuare le condanne letterarie dell'approccio marxista e non poche voci si discostano dalle derive di giudizio.

Lo stesso Gramsci, pur rivendicando sempre il proprio netto schieramento partitico, valuta l'opera nel suo valore artistico complessivo, che rivela e distingue l'“artista” dall'“untorello”, e non si abbandona a un freddo giudizio politico.

A esprimersi contro un uso strumentale della critica sarà in seguito, tra gli altri, Alberto Asor Rosa, sostenendo, nel 1965, che «l'impegno sociale dello scrittore non è condizione sufficiente per la novità sostanziale (letteraria, poetica) della sua opera».³¹ In un altro saggio Asor Rosa rimarca la posizione: «il fatto estetico ha proprie leggi, non confondibili con quelle della politica».³² Ancora, Giuseppe Petronio nega che «la grandezza di un'opera coincida con la coerenza ideologica dell'autore, o, tanto meno, con la positività sociale di quella ideologia».³³

³¹ ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli, 1975 (1965), pp. 269-270.

³² M. PUPPO, *La critica letteraria del Novecento*, cit., p. 114.

³³ *Ibidem*.

La *querelle* tra Vittorini e Togliatti nelle pagine del «Politecnico» è, a questo proposito, emblematica del dibattito intellettuale in atto nonché delle questioni di tipo pratico e concreto lasciate scoperte dagli ideali gramsciani: come si realizza, e con quali limiti, il legame tra politica e cultura?

Vittorini, letterato e critico militante, pubblica Hemingway,³⁴ sgancia il «Politecnico» dal PCI, insomma difende l'autonomia dell'arte dalla politica fino a chiudere la sua rivista più ideologicamente orientata. Lo scrittore siciliano è fiducioso nella pulsione all'impegno intrinsecamente connaturata alla letteratura: «l'arte è un *engagement* naturale»,³⁵ affermerà un paio d'anni più tardi, è mezzo di intervento sulla società ma esige una propria autonoma ricerca e auto-riflessione.

Più radicale, quasi isolata, è la risposta di Franco Fortini, suo collega dapprima nel «Politecnico» e poi in Einaudi. Fortini, di salda posizione marxista, auspica una «organizzazione della cultura»³⁶ che sia collaborante in maniera proficua e organica con la politica e la formazione di «un nucleo di scrittori critici capaci di mediare le opere letterarie fino alle più remote parti del corpo culturale della nazione e di ritrasmettere quegli impulsi che sono la replica creatrice dei pubblici».³⁷

Il comune impegno per l'elaborazione di nuove e aggiornate forme per la cultura, inizialmente unificante, si era di fatto trasformato in un interminabile e inconcludente dibattito, che negli anni '60 non si dipana pacificamente ma, al contrario, si arma di tutti

³⁴ Si fa qui riferimento al disappunto espresso da Mario Alicata, esponente del PCI, per la scelta di pubblicare nel «Politecnico» una traduzione di *Per chi suona la campana* di Ernest Hemingway, autore di posizione anti-comunista, considerato un allontanamento dalle originali direzioni ideologiche della rivista.

³⁵ ELIO VITTORINI, *L'arte è un engagement naturale* (1948), poi in CLAUDIO MILANINI e LUIGIA MASSAGGIA, *Neorealismo: poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 46.

³⁶ G. LEONELLI, *La critica letteraria in Italia*, cit., p. 69-70.

³⁷ *Ibidem*.

quegli strumenti scientifici delle critiche metodologiche, sviluppate e diffuse in sordina nel periodo precedente, e si ripara dietro agli scudi della pretesa oggettività.

Il decennio dei '60, denso di conflittualità intellettuali ancora combattute nelle pagine delle riviste, porta in forma germinale le cause della progressiva atrofizzazione della critica militante.

L'industria editoriale si estende fino a sconfinare in territorio prettamente intellettuale e inizia l'inesorabile processo di fagocitosi della letteratura e il suo asservimento alle logiche di mercato. Non stupisce, anzi rassicura, che proprio quei letterati e intellettuali dell'*engagement*, grazie alla stimolante esperienza della militanza – spesso anche quella concreta della Resistenza – saranno i soli in grado di resistere e opporsi all'assorbimento nell'industria, agendo dall'interno.

Intanto, gli atenei già da qualche anno avevano aperto le porte delle aule di letteratura agli autori impegnati, che si trovavano servita un'offerta prestigiosa e allettante. La fusione della critica militante con quella accademica, simbolicamente sancita dalla fondazione della cattedra di Letteratura italiana moderna e contemporanea, rivela conseguenze ambivalenti: smorza quasi drasticamente il *furor* politico che incendiava gli articoli in rivista, ma allo stesso tempo introduce a livello universitario un attento, indagatore sguardo alla contemporaneità, significativa lacuna nelle lezioni di vecchia scuola, che non tarderà a dare i propri frutti formando una generazione di studenti e studiosi che hanno saputo trarre il meglio dalle esperienze non solo accademiche ma, ora, anche concrete e attive dei propri docenti. Prende forma la figura di un critico bifronte, diviso tra gli impegni del suo ruolo universitario e gli interventi nei principali mezzi di divulgazione culturale, riviste letterarie, programmi televisivi; è, a un tempo, militante e istituzionalizzato.

Il discorso letterario si fa necessariamente meno politico e più orientato alla letteratura, che diviene il nucleo delle riflessioni del tempo, messe da parte le questioni ideologiche. Ci si interroga su come si possa fare letteratura, a patto che sia ancora possibile, in un mondo dominato dal consumismo capitalistico e dall'industria. Vittorini, Fortini e Calvino intersecano le loro diverse posizioni sulle pagine del «Menabò».

Verso la fine del decennio, gli anni della contestazione colgono l'Italia impreparata da un punto di vista culturale, priva di solidi strumenti e invischiata in continue e irrisolvibili *querelles*. Il '68 riaccende esplosivamente l'atavica contrapposizione politica che ricade, necessaria, sul discorso culturale e letterario. Influenze di vario genere da oltre confine giungono violentemente a dare una scossa di rinnovamento e incontrano una notevole ricettività sul piano artistico-creativo ma anche accademico, stimolando la curiosità, presto trasformata in disciplina, verso studi ancora inesplorati.

La cultura militante perde la propria centralità catalizzatrice travolta dal diffondersi di diversificati interessi. Nell'ambito specifico della critica letteraria, si riscoprono con eccitazione approcci precedentemente trascurati in Italia, come lo Strutturalismo e la psicoanalisi.

Entrata con difficoltà nel panorama italiano, la critica psicoanalitica ha incontrato diverse resistenze. La diffidenza crociana verso la psicologia e in particolare il concetto di "inconscio", così come verso tutto ciò che puntasse a spiegare – e non solo a descrivere – il sentimento ispiratore, si aggiunge alla radicale opposizione morale della cultura cattolica.

Nemici del freudismo furono anche le due fazioni politiche tra loro eterne avversarie: il Fascismo, ossessionato dall'ideale di uniformità sociale e integrità individuale, e il comunismo, che vi vedeva la rappresentazione della decadente cultura borghese.

Nell'ambito letterario, una prima, embrionale applicazione della psicoanalisi si riscontra intorno al '30, con importanti risultati come *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* di Mario Praz nel 1931 e si intensifica dopo il raggiunto successo della *Coscienza di Zeno* di Svevo e del *Canzoniere* di Saba.

La prima concreta proposta di stampo psicoanalitico è elaborata da Giacomo Debenedetti, poliedrico e brillante intellettuale che ha approntato un'analisi freudiana di autori quali Alfieri, Pascoli, Tommaseo. Il suo maggior pregio e contributo alla critica psicoanalitica è quello di aver introdotto, accanto agli studi di Freud, le teorie di Jung. Tuttavia, quelle di Debenedetti rimangono acute intuizioni frammentarie, che non costituiscono un progetto metodologico sistematico di critica.

Sono anni in cui si susseguono sempre più preziose e precise trattazioni critiche che riesumano anche gli intoccabili della storia letteraria italiana. Si possono solamente citare, per non offenderne il lavoro, le analisi su Pascoli di Giorgio Barberi Squarotti (1966), e quelle su Foscolo di Giovanni Amoretti (1975).

In linea generale, la critica psicoanalitica segue in Italia l'approccio 'medico-paziente', volto a rintracciare attraverso le opere ma anche lo studio biografico dell'autore i motori inconsci della sua arte. Muovendosi lungo questa direttrice, Elio Gioanola fornisce uno degli esempi più completi, rigorosi e approfonditi di metodologia psicoanalitica: nell'*Uomo dei topazi*, 1977, incentrato sulla figura di Carlo Emilio Gadda, ogni elemento del testo viene fatto risalire con precisione medica a radici psichiche inconse.³⁸

Una posizione originale e di confine è quella di un maturo Francesco Orlando, abile dosatore dei concetti psicoanalitici sull'ambito marxista fino a formulare un "Freudomarxismo", sintesi proficua delle due teorie. Attento e scrupoloso, ha così potuto

³⁸ Per la sinottica trattazione della critica psicoanalitica in Italia si fa generale riferimento a M. PUPPO, *La critica letteraria del Novecento*, cit., pp. 119-132.

individuare problematiche nell'uno e nell'altro campo, dal biografismo alla distorsione politicizzata del giudizio letterario. Già aveva messo in guardia in guardia dal rischio del biografismo nella critica psicoanalitica osservando che

Un messaggio che dovesse obbligatoriamente venire ricondotto alla biografia o alla psicologia individuale del suo destinatario per essere compreso, non sarebbe un messaggio letterario. E chi tratta così un vero messaggio letterario equipara arbitrariamente il suo linguaggio al linguaggio dell'inconscio umano, non comunicante perché privo di un minimo di autosufficienza.³⁹

Negli stessi anni inizia a definirsi l'analisi strutturalista, che in Italia prende avvio dai risultati della Stilistica e trova in Pasolini uno tra i primi sperimentatori ad applicarne le nozioni alla causa militante.⁴⁰

Dai turbolenti anni '60 lo Strutturalismo si diffonde a livello accademico, nelle vecchie aule di filologia e linguistica che si aprono alle novità della semiologia, e fioriscono i primi studi completi: *Gli orecchini di Montale* di D'Arco Silvio Avalle rappresenta il «primo esempio di analisi funzionale del linguaggio poetico».⁴¹

Il metodo strutturalista in Italia si lega, più che altrove, alla filologia, disciplina che nel contesto italiano godeva di prestigiosa tradizione accademica; parzialmente sovrapponendosi agli studi sulla tradizione manoscritta dei testi e sulle loro varianti – compiuti con sguardo strutturalista da Maria Corti ma anche da Contini e Bettarini ne *L'Opera in Versi* – lo strutturalismo si avvicina alla continiana critica degli “scartafacci”. Lontano dagli estremismi scientifici della più serrata narratologia, questo strutturalismo-

³⁹ FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973 (1965), p. 18.

⁴⁰ Per la sintetica esposizione sulla critica strutturalista-semiologica che segue, si fa riferimento a G. LEONELLI, *La critica letteraria in Italia*, cit., pp. 181-195.

⁴¹ CESARE SEGRE e GIULIO CARLO ARGAN, *Strutturalismo e critica*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 123.

filologico, accademico e moderato, si riunisce in «Strumenti critici» di Maria Corti, Cesare Segre, D'Arco Silvio Avalle, Dante Isella.

Insieme ai saussuriani studi di linguistica, anche i risultati antropologici di Claude Lévi-Strauss forniscono in quegli anni chiavi di sviluppo fondamentali per la critica strutturalista e percorribili punti di contatto con quella psicoanalitica: un *trait-d'union* è servito dalle teorizzazioni di Gustav Jung degli “archetipi” e dell’“inconscio collettivo”.

Intanto si diffondono, con evidente e allarmante ritardo, gli scritti tradotti dei formalisti russi, proprio nel momento in cui, nel resto del mondo, ma in particolare in USA e Francia, quello stesso concetto di “struttura”, nuova e intrigante scoperta in Italia, diveniva bersaglio da abbattere attraverso i colpi del post-strutturalismo o decostruzionismo, la cui vittima più clamorosa fu l’“autore”. Il culto della struttura, declinato in ogni sua possibile forma, sprofonda in un mare di ‘fluidità’, il subentrato idolo culturale.

Si accenna, infine, al lavoro di Umberto Eco, il cui rilevante contributo agli studi semiologici ha saputo confrontarsi con il panorama internazionale, dove è stato favorevolmente accolto.

Ecco rivelarsi e accentuarsi quel già menzionato fenomeno più tipicamente italiano che vede molto spesso coincidere la figura dello scrittore con quella del critico che si fregia di personalità di altissimo profilo, quali Pavese, Calvino, Pasolini, Eco oltre ai già introdotti Vittorini e Fortini, per citare solamente i più attinenti alla presente trattazione. La coesistenza della natura artistica e della competenza tecnica sono la chiave del riconoscimento oltre confine non soltanto del successo personale degli autori quanto della qualità del lavoro critico italiano di quegli anni.

I.2 Calvino critico

I.2.1 Aspetti della critica calviniana nella produzione saggistica

Italo Calvino è una delle personalità del Novecento che incarna con più aderenza e completezza l'etichetta di intellettuale. Nessun aspetto del fatto letterario, cui ha dedicato il suo genio per quarant'anni, è stato tralasciato dall'autore ligure che ha sempre concepito la letteratura come intrinsecamente legata all'attività intellettuale. Il binomio scrittura-critica, più volte ricordato come cifra caratteristica del panorama italiano, si esplica magistralmente nella produzione calviniana: la sua narrativa non esclude mai una preliminare operazione riflessiva e analitica e al contempo gli interventi critici sconfinano spesso, per stile e impostazione, nella letteratura.

Per ammissione dello stesso Calvino, la scrittura non è per lui un fluire lineare e impetuoso, ma è un lavoro intessuto e organizzato con pazienza, frutto di rielaborazione:

Ho molta difficoltà di parola, ma ho altrettanta difficoltà di scrittura. Non scrivo mai di getto. I miei manoscritti sono pieni di cancellature, di rimandi, di inserimenti. Invidio molto chi sa parlare e sa scrivere direttamente. A me il pensiero si presenta sempre molto ingarbugliato, lo devo mettere in ordine, fissando alcuni nuclei. La forma ha le sue imposizioni.⁴²

D'altronde, se il recondito intento dell'autore, che si dispiega tanto nelle pagine critiche quanto, più celatamente, nelle opere narrative, è sempre stato quello di cercare, se non più una soluzione, quantomeno uno spazio d'azione dinanzi agli inspiegabili fenomeni della realtà del suo tempo, le idee non possono che presentarglisi altrettanto disarticolate e caotiche.

⁴² ITALO CALVINO, *Genericità della parola, esattezza della scrittura* (1979), in ID., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2012, p. 287.

La pratica della critica letteraria, pertanto, rappresenta per Calvino una necessità, un supporto su cui organizzare il pensiero, coltivata sin dai suoi esordi artistici parallelamente alle pubblicazioni letterarie che, seppur indipendenti da essa, appaiono spesso come proiezioni in narrativa dei ragionamenti, nonché esperimenti, intellettuali dell'autore.

È bene premettere che la produzione critica calviniana – al pari della complessiva opera narrativa, notoriamente vasta e multiforme – è quanto mai variegata nei tempi, contesti, temi, generi e stili. Questi aspetti apparentemente separativi, lungi dal creare sistematiche categorizzazioni, si intrecciano e fondono secondo uno stile che segue le sole leggi del gusto di una personalità artistica forgiata nel corso di anni di attiva partecipazione al panorama culturale. L'instancabile penna calviniana, per quanto concerne gli scritti di prosa non narrativa, ha riempito nel corso degli anni pagine dalle svariate forme espressive, che si possono riassuntivamente ricondurre ad articoli in rivista, commenti critici, note di costume, recensioni a opere altrui, prefazioni, risvolti editoriali, reportages giornalistici e resoconti di viaggi, nonché saggi in senso proprio e interviste. In queste sedi hanno trovato piena espressione i molteplici interessi di un intellettuale eclettico e mai monolitico, sino a saturare ogni aspetto della cultura del suo tempo, dimostrando un'eccezionale capacità di analisi rivolta attivamente tanto al mondo che lo circonda quanto a se stesso. Risulta perciò arduo se non impossibile definire e delimitare un corpus di testi propriamente critici evitando sovrapposizioni, al punto che «È anche poco possibile, spesso già materialmente, sciogliere l'intreccio tra le pagine critiche, quelle politiche e di costume, quelle di poetica o di analisi della lingua come fatto soprattutto sociale».⁴³

L'imponente mole della critica calviniana segue una parabola che partendo dai primi articoli su rivista approda alle scritture paratestuali di cui Calvino si occupava per Einaudi e

⁴³ P.V. MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 83.

che, da semplice incarico professionale, attraverso il lungo esercizio di lettura e confronto con colleghi letterati, vanno via via configurandosi anch'esse come raffinata attività critica.⁴⁴

Il faticoso compito di raggruppare e organizzare almeno in parte – una minima parte – i numerosissimi scritti critici è stato, per così dire, agevolato dallo stesso Calvino, ma non prima di raggiungere la mezza età, poiché, stando alle sue stesse parole, «Per raccogliere saggi sparsi e disorganici come i miei bisogna aspettare la propria morte o almeno la propria vecchiaia avanzata».⁴⁵

È in questa fase di maturità, tra il 1980 e la morte, sopraggiunta nel 1985, che Calvino sente come impellente l'esigenza di un bilancio della propria attività intellettuale al punto da spingerlo a una rilettura puntigliosa e autocritica dei propri articoli e scritti irrelati. L'esito dell'impegnativo lavoro di vaglio e selezione è il confezionamento delle due sole opere saggistiche antologiche pubblicate in vita, *Una pietra sopra*⁴⁶ (1980) e *Collezione di sabbia* (1984).

Il genere del saggio giunge, in questo modo, a coronare una produzione letteraria già invidiabilmente vasta e vi insinua le caratteristiche di indefinitezza, labilità, tensione all'evoluzione e all'auto-superamento che lo determinano accentuando quell'inclinazione tipicamente calviniana all'amalgama variopinto di stili e contenuti.

Secondo il giudizio di Alfonso Berardinelli,

La forma del saggio, infatti, conserva sempre qualcosa di immaturo, ama dominare senza che il suo dominio appaia tale. Regola i rapporti fra gli altri generi, si insinua fra loro e al loro interno, li alimenta e trae vantaggio dal loro splendore, se ne fa schermo imitandoli o pretende di indicare loro la strada da seguire. E il saggista scrittore di prove e di esperimenti, sempre incerto se preferire per se stesso la riuscita o il

⁴⁴ In proposito ai paratesti calviniani come esempi di critica letteraria, si veda il paragrafo successivo.

⁴⁵ I. CALVINO, *I libri degli altri, Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Milano, Mondadori, 1991, p. 7.

⁴⁶ ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.

fallimento, la forma conclusa e definitiva o il frammento aleatorio, le taglienti e perentorie certezze o i mascheramenti, i paradossi, l'istrionismo. Il saggista perfino indeciso se scegliere fra la scelta e la sospensione delle scelte, fra la decisione e l'incertezza. Come genere letterario, il saggio è forse il più mutevole e inafferrabile dei generi. Esposto alle influenze di ogni altro genere, passivo nel suo orgoglio, impaziente nella sua irrisolutezza.⁴⁷

L'operazione del saggista, così come viene descritta da Berardinelli, traccia un ritratto calzante del *labor limae* calviniano, di quella sua poetica del "levare" ribadita con orgoglio sino al suo ultimo impegno letterario, le *Lezioni americane*,⁴⁸ fino a identificare la propria attività letteraria con una «sottrazione di peso»,⁴⁹ o ancora affermando che in essa «il "levare" ha avuto molta più importanza del "mettere"». ⁵⁰

È, infatti, proprio l'elaborato processo di costruzione del saggio, che prende forma scelta dopo scelta, a rivelare il suo valore di «strumento di autocoscienza»,⁵¹ sintesi di un percorso introspettivo proiettato sulla pagina bianca, che è a sua volta una precisa operazione di critica letteraria.

La considerazione di Berardinelli secondo cui il saggio «fra tutti i generi letterari, è quello in cui tende a esprimersi il massimo di autoriflessione, di consapevolezza storica e tecnica, di volontà polemica e progettuale»⁵² dimostra una sorprendente aderenza al lavoro critico saggistico calviniano.

⁴⁷ ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio, Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 17.

⁴⁸ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), in ID., *Saggi 1945-1985* Vol. 1, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

⁴⁹ Ivi, p. 631.

⁵⁰ ID., *La letteratura italiana mi va benissimo* (1985), in *Sono nato in America*, cit., p. 654.

⁵¹ MANUELA DINI, *Calvino critico. I percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica*, Ancona, Transeuropa, 1999, p. 11.

⁵² *Ibidem*.

Calvino ha sempre amato riflettere e auto-riflettere al punto che spesso si è pensato di poter penetrare nel suo pensiero letterario fino a sviscerarlo e ad afferrarlo rimettendosi direttamente alle sue stesse parole. Tuttavia, un affidamento totale alle dichiarazioni auto-critiche dell'autore, assunte come unica fonte, non può che risultare, come ammonisce Mario Barenghi,⁵³ in una comprensione solo parziale e apparente di un'attività artistica tanto articolata. Al contrario, se l'intenzione, come nella presente trattazione, è quella specifica di delineare, perlomeno tratteggiare, la figura del Calvino critico letterario, risulta tutt'altro che riduttivo seguire il percorso tracciato dallo stesso autore.

Con *Una pietra sopra* Calvino consegna ai lettori un agevole compendio che condensa venticinque anni di attività intellettuale e critica in una quarantina di saggi composti tra il 1955 e il 1978, minuziosamente selezionati in quanto testi-chiave programmatici che ne mostrano l'evoluzione di pensiero con l'intenzione, dichiarata fin dal titolo, di chiudere le questioni, non solo culturali, che lo avevano interessato nel corso degli anni.⁵⁴

È altresì bene non identificare tale tracciato con un'istanza autobiografica in senso stretto – genere verso cui Calvino ha sempre mostrato una certa insofferenza – lasciandosi ingannare dalla forte presenza di un «io», talvolta un «noi», che parrebbe autoriale: si tratta invece di un «personaggio che prende la parola in questo libro»⁵⁵ e Calvino, che ha sempre cercato una soluzione all'ingombrante presenza dell'autore, è ben attento a sottolineare il suo distacco. Più cautamente si può definire *Una pietra sopra* come una «autobiografia intellettuale»⁵⁶ che rappresenta «una delle varie possibili maniere di raccontare

⁵³ MARIO BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 38-39.

⁵⁴ Cfr. I. CALVINO, *Appendice. Sotto quella pietra*, in *Saggi 1945-1985* Vol. 1, cit., p. 477.

⁵⁵ ID., *Presentazione*, in *Una pietra sopra*, cit., p. VIII.

⁵⁶ M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 98.

un'esperienza storica e intellettuale»⁵⁷ restituendo l'immagine-modello di un autore dinamico e libero.

Grande assente nella silloge è la produzione critica giovanile svolta all'insegna della militanza di cui non rimane memoria se non in un unico saggio, *Il midollo del leone*.⁵⁸

L'autore ha ritenuto di concentrare in questo solo scritto, dai chiari connotati di manifesto, tutto il periodo dell'*engagement*, quella militanza critica ma a tratti anche politica da cui nessun intellettuale del tempo sembrava essere esente.

All'indomani della partecipazione attiva alla partigianeria antifascista e con in tasca la tessera del partito comunista, un giovane Calvino esprimeva la propria sentita esigenza di impegno politico e intellettuale a colpi di articoli sul «Politecnico», sull'«Unità», sul «Contemporaneo», mentre riusciva a inserirsi in un contesto di influenti frequentazioni torinesi accolto, anche in virtù dell'attitudine letteraria di cui aveva dato prova nelle riviste, nella grande famiglia Einaudi.

Nel *Midollo del leone*, con la forza di un «noi», che racchiude nella mera scelta di pronomi un sogno d'unione e cooperazione tra intellettuali, Calvino detta – il tono è sentenzioso e lapidario⁵⁹ – le linee programmatiche della 'nuova' letteratura del dopoguerra: autonoma dalla politica quanto basta da non risultare «mimesi pura e semplice delle organizzazioni di partito»⁶⁰ ma legata all'impegno politico e civile come sua intrinseca necessità e non riducibile ad una semplice funzione «esemplificativa e pedagogica»⁶¹ di guida nella storia, che ne oscurerebbe la ben più dignitosa portata di attività insostituibile.

Noi crediamo che l'impegno politico, il parteggiare, il comprometersi sia, ancor

⁵⁷ ID., *Calvino. Profili di storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 129.

⁵⁸ I. CALVINO, *Il midollo del leone* (1955), in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 3-18.

⁵⁹ ID., *Una pietra sopra, il mio libro postumo* (1980), in *Sono nato in America*, cit., p. 366.

⁶⁰ ID., *Il midollo del leone*, cit., p. 13.

⁶¹ Ivi, p. 12.

più che dovere, necessità naturale dello scrittore d'oggi, e prima ancora che dello scrittore, dell'uomo moderno.⁶²

E poco oltre riprende:

Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile. ed è proprio a quel tipo di uomo o di donna che noi pensiamo, a quei protagonisti attivi della storia, alle nuove classi dirigenti che si formano nell'azione, a contatto con la pratica delle cose. La letteratura deve rivolgersi a quegli uomini, deve - mentre impara da loro - insegnar loro, servire a loro, e può servire solo in una cosa: aiutandoli a esser sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti.⁶³

È una lezione di resistenza stoica, di quello stoicismo che Calvino apprende da Pavese⁶⁴ che l'umanità moderna chiede alla letteratura, una corazza morale per difendersi dalla «terribilità delle cose reali».⁶⁵

Ma è anche e soprattutto una lezione di stile quella che Calvino, su un piano prettamente di critica letteraria, offre valutando in maniera imparziale e mai irrispettosa linee letterarie a lui opposte o lontane, quali l'Ermetismo o il romanzo ottocentesco, rintracciandovi i fondamenti della letteratura sua contemporanea e dimostrando un'obiettività notevole, ben diversa dall'atteggiamento di altri impietosi critici militanti del suo tempo pronti alla condanna complessiva di tutta l'arte 'neutrale', sciolta da un chiaro impegno politico.

⁶² *Ibidem*

⁶³ *Ivi*, p. 13.

⁶⁴ *Id.*, *Una pietra sopra, il mio libro postumo* (1980), in *Sono nato in America*, cit., p. 366. In questa intervista, Calvino fa riferimento all'«immagine di un Pavese "stoico" tenacemente difesa contro ogni altra interpretazione».

⁶⁵ *Id.*, *Il midollo del leone*, cit., p. 18.

Il tono infuocato che nel *Midollo* delineava il «progetto di costruzione d'una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione d'una nuova società»⁶⁶ è destinato a spegnersi solo qualche anno più tardi di fronte agli stravolgimenti della realtà. Quando poi Calvino, alla fine degli anni '70, si appresta a pubblicare la raccolta, il contesto culturale è profondamente e irrimediabilmente mutato e anche la letteratura, smarrito da tempo il ruolo di guida insostituibile, emerge saltuariamente a ricordare l'ineluttabilità della catastrofe:

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 vita alla giornata); e la letteratura sopravvive dispersa nelle crepe e nelle sconnesse, come coscienza che nessun crollo sarà tanto definitivo da escludere altri crolli.⁶⁷

Ecco che il personaggio militante, seguendo il filo progressivo della 'finzione autobiografica', cede il passo all'osservatore dei fenomeni sempre più inspiegabili del suo tempo, più moderato quanto più disincantato dinanzi a una letteratura che, già boccheggianti nel «mare dell'oggettività», è ormai a un passo dall'essere inghiottita nel «labirinto» della società moderna consumistica e spersonalizzante. Ma è ben vero che la constatazione della gravità della crisi non si traduce per Calvino in una resa sconsolata, quanto piuttosto in una forma di resistenza.⁶⁸

Accantonato il volontarismo battagliero, a partire dagli anni '60 il critico assume un atteggiamento di «perplexità sistematica»⁶⁹ e una posizione più distaccata, anche

⁶⁶ ID., *Premessa*, in *Una pietra sopra*, cit., p. VII.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ GIORGIO BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 7-8.

⁶⁹ I. CALVINO, *Premessa*, in *Una pietra sopra*, cit., p. VIII.

politicamente,⁷⁰ che ne acquiscono, se possibile, l'attitudine analitica e demistificatoria. Negli anni di collaborazione con il «Menabò», gli interventi con i quali Calvino partecipa ai dibattiti socio-culturali più attuali dimostrano lucidità d'analisi e sensibile lungimiranza.

Il mare dell'oggettività,⁷¹ scritto programmatico del 1960,⁷² è la risposta calviniana al discusso rapporto tra letteratura e industria, che si trasforma, più che altro, nella ricerca di uno spazio ancora concesso alla letteratura nel contesto di una crisi in atto e irreversibile:

Diciamo subito che un mutamento di questo genere non entrava nei nostri piani, nelle nostre profezie, nelle nostre aspirazioni; ma ormai non si tratta più di accettarlo o di rifiutarlo; già ci siamo dentro.⁷³

Sono anni di sfiducia, pessimismo, emergenza: Calvino riconosce le derive della società dei consumi, disumanizzante e alienante, e della cultura di massa che affoga ogni istinto individuale nell'oggettività, nell'indifferenziazione, ma rileva anche i rischi dell'ipertecnizzazione, del trionfo incontrastato di una scienza e tecnologia lasciate prive di una guida cosciente.

Il tono non può che farsi pessimistico fino a rasentare lo stile tragico. Chiaro esempio di intersezione dei registri, *Il mare dell'oggettività* rivela uno stile altamente letterario che ingloba metafore efficaci quanto sconsolanti, tratte dall'ambito della scienza – di cui evoca elementi naturali insidiosi, quali le «sabbie mobili», il «magma», l'«alluvione imprevista»⁷⁴ – ma anche da una quotidianità sinistra – «marmellata gelatinosa».⁷⁵

⁷⁰ Si allude al distacco con il PCI avvenuto nel '56-57.

⁷¹ ID., *Il mare dell'oggettività* (1959), in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 39-45.

⁷² Come esplicitato nella breve nota introduttiva al saggio, esso fu scritto nel 1959 e pubblicato nel «Menabò» n. 2 del 1960.

⁷³ ID., *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 39.

⁷⁴ Le metafore sono tratte da *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 39.

⁷⁵ Ivi, p. 45. Per quanto attiene alle «metafore biologiche» e alle espressioni che pertengono al «campo dell'informe, del continuo, dell'indifferenziato» si vedano le pagine 43 e 46 di M. DINI, *Calvino critico*, cit.

Tuttavia, anche di fronte a una catastrofe inarrestabile ed entropica Calvino non perde la speranza nella possibilità di una riprogettazione positiva del mondo, di uno scacco all'oggettività indistinta a partire proprio da un atto di critica:

Ma da questo sprofondamento dell'autore e del lettore nel ribollire della materia narrata nasce un senso di sgomento: e questo sgomento è il punto di partenza di un giudizio, il lettore può in grazia d'esso fare un passo in là, riacquistare il distacco storico, dichiararsi diverso e distinto dalla materia in ebollizione.⁷⁶

Queste pagine calviniane sono un sensibile tributo al valore salvifico della critica, o meglio di un atteggiamento critico, che, a partire dall'osservazione analitica della realtà, porti allo sviluppo di un ragionamento personale e autonomo, a uno «scatto attivo e cosciente».⁷⁷

Appare chiara, a questo punto, l'opposizione a un tipo di critica letteraria mimetica dell'opera artistica e dunque ridondante, pleonastica, aliena al proprio intrinseco valore di giudizio:

A completare questo quadro non mancava che una critica letteraria che ponesse il suo ideale non in un criterio normativo o in una scala di valori, ma nella descrizione, addirittura nella mimesi dell'opera creativa.⁷⁸

Il Calvino critico, al contrario, non scinde dalla valutazione dell'opera un'approfondita analisi di contesto che rivolge un occhio al passato e l'altro, in prospettiva, al futuro. In *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*,⁷⁹ chiamato a un compito definitorio

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ivi*, p. 43.

⁷⁹ I. CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), in *ID.*, *Una pietra sopra*, cit., pp. 46-57. Si tratta di una conferenza letta in diverse occasioni in prestigiose università statunitensi tra il 1959 e il 1960.

sulle tendenze letterarie italiane contemporanee, riesce a mantenere una visione d'insieme sempre imparziale e di grande rigore etico che non scade in schematismi, pur mantenendo uno stile scarno e classificatorio, ma dimostra una capacità di comprensione del panorama italiano, sia più propriamente letterario che storico, del suo tempo estremamente accurata e razionale.

Autore da sempre avverso alle definizioni,⁸⁰ riconosce, probabilmente con orgoglio, una sostanziale differenza tra il panorama letterario francese, che si presta a 'etichettature' e suddivisioni in specifiche correnti, e il variegato contesto italiano la cui letteratura «oggi non si può dire che abbia delle vere e proprie scuole letterarie, ma solo personalità di scrittori molto complesse e diverse tra loro».⁸¹ Calvino individua, con questa sua analisi, un dato specifico e perlopiù costante: la presenza in Italia di profili letterari originali e indipendenti, che non si lasciano intrappolare in statiche definizioni ma sono propensi, proprio come egli stesso, a una evoluzione di pensiero.⁸²

È questo, infatti, un caposaldo dell'impegno intellettuale e della critica calviniana:

Più che ad una teoria accettata nella sua sistematicità mi sono sempre preoccupato che il mio discorso rispondesse a criteri di verità e di valori definiti volta per volta. Chi come me è convinto che verità e valore sono sempre relativi deve applicare nel riconoscerlo uno scrupolo molto maggiore di chi li crede assoluti e stabiliti una volta per tutte.⁸³

⁸⁰ Nello stesso saggio, Calvino esprime la sua tendenza a sfuggire dalle classificazioni della critica: «Forse potrei far finta che la mia personale idea della letteratura sia una scuola, (di cui io sarei l'unico adepto); ma come fare a definirla se finora la mia prima preoccupazione è stata sempre quella di smentire le definizioni che i critici hanno dato di me?». Ivi, p. 47.

⁸¹ Ivi, p. 46.

⁸² Cfr. ILARIA CROTTI, *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2021, pp. 68-69.

⁸³ I. CALVINO, *Una pietra sopra, il mio libro postumo* (1980), in *Sono nato in America*, cit., p. 365.

A conferire valore atemporale a un'opera, in modo da sfuggire tanto alla marea dell'«oggettività» quanto ai meandri del «labirinto», è la «fondazione di uno stile». ⁸⁴ La riflessione sullo stile accompagna, come un *leitmotiv* implicito ma immanente, tutta la produzione saggistica e meta-narrativa calviniana sino alle postume *Lezioni Americane*. Lo stesso *Midollo del leone*, la linfa necessaria e vitale, che fuor di metafora rappresenta il nucleo perennemente attuale della creazione letteraria, si identifica nello stile, uno stile che porti in sé, secondo le parole di Calvino, «il rigore di linguaggio, il rifiuto d'ogni compiacenza romantica, il senso della realtà scontata e difficile, la non adesione alle appartenenze più vistose, l'avara presenza del bello e del bene». ⁸⁵

Come Calvino dirà a proposito di Pavese, lo stile estrinseca e comunica la visione del mondo di un autore, il suo collocarsi nel mondo, ed è un baluardo di individualità da difendere.

Stile non è sovrapposizione d'una cifra e d'un gusto, ma scelta d'un sistema di coordinate essenziali per esprimere il nostro rapporto col mondo. Costruire uno stile nell'espressione poetica come nella coscienza morale fu il compito che Pavese si prefisse. ⁸⁶

Più avanti, nel 1962, Calvino tornerà sulla medesima questione nel saggio *La sfida al labirinto*:

Il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza più recente mi porti a orientarmi invece sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide

⁸⁴ ID., *La sfida al labirinto* (1962), in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 89.

⁸⁵ M. DINI, *Calvino critico*, cit., p. 34.

⁸⁶ I. CALVINO, *Pavese: essere e fare* (1960), in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 58.

esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*.⁸⁷

Nell'immagine del labirinto Calvino identifica la complessità e l'assurdità della contemporaneità, una complessità insidiosa ma affascinante tanto da offuscare i sensi di molti – il riferimento è alle neo-avanguardie – che smettono di cercarvi una via d'uscita e riconoscono l'insensatezza come condizione esistenziale della vita moderna dichiarando una resa a esso.

Il filo di Arianna che viene in aiuto alla letteratura nella «sfida al labirinto» consiste nell'accogliere e abbracciare la «molteplicità conoscitiva»⁸⁸ che la modernità stessa offre. Già ne *Il mare dell'oggettività* Calvino indicava come via di salvataggio quella esemplificata da Musil, che aveva saputo cogliere e utilizzare «gli strumenti di interpretazione che gli offre la cultura del suo tempo».⁸⁹ Nel saggio del 1962 diviene esplicito il riferimento alla necessità per la letteratura di introiettare e combinare ambiti differenti del sapere traendone gli specifici strumenti e di raggiungere, in tal modo, una completa intersezione tra il campo umanistico e quello scientifico.⁹⁰

La nuova concezione di una letteratura aperta al confronto con le scienze si traduce, per Calvino, nell'interesse verso le teorizzazioni strutturalistico-semiologiche di provenienza francese che si stavano diffondendo anche in Italia verso la metà degli anni '60. Il trasferimento dell'autore a Parigi,⁹¹ dove trascorrerà un periodo più che decennale, gli permette un incontro diretto e attivo con le ricerche semiotiche e con l'ambiente dell'Oulipo

⁸⁷ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, cit., p. 89.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ ID., *Il mare dell'oggettività*, cit., pp. 42-43.

⁹⁰ M. DINI, *Calvino Critico*, cit., p. 49.

⁹¹ Calvino si trasferisce assieme alla famiglia a Parigi nel 1967. L'iniziale progetto di una permanenza di cinque anni si trasformerà in un soggiorno di una decina d'anni, fino al 1980, ma con frequenti rientri in patria.

(Ouvroir de Littérature Potentielle)⁹² in cui si sperimentava l'applicazione del linguaggio matematico alla costruzione dell'opera letteraria. Anche a partire da queste esperienze, sempre filtrate da una rielaborazione personale, Calvino inizia a sviluppare una visione 'strutturale' della letteratura, che può essere decostruita nelle sue minime componenti, ovvero i suoi meccanismi interni, e che, al pari del linguaggio e della mente umana, non è che il risultato della scelta tra diverse e infinite combinazioni possibili a partire da un numero finito e limitato di possibilità. L'elaborazione del "gioco combinatorio" trova esplicitazione programmatica nel saggio *Cibernetica e fantasmi*.⁹³ Qui Calvino rivela il proprio concreto impegno a cogliere la «molteplicità conoscitiva» passando in rassegna una pluralità di interessi scientifici, estremamente variegati, verso cui aveva rivolto la propria curiosità intellettuale in quegli stessi anni, che concorrono tutti, unitamente, all'elaborazione della nuova concezione letteraria. Spaziando dalle scienze dure agli ibridi umanistico-scientifici, Calvino cita, come sua 'bibliografia' di fondamento, la cibernetica, la biologia, la matematica, la linguistica variamente declinata – vengono menzionate le scuole di Chomsky, Greimas, Kolmogorov – l'antropologia di Lévi-Strauss fino alla teoria dell'inconscio di Freud.

Le formulazioni strutturaliste trovano in Calvino un'applicazione nella costruzione dei propri racconti narrativi degli anni '60 e '70, vertice dello sperimentalismo dell'autore che culmina, secondo buona parte della critica, nel postmoderno. Non trovano invece diretto utilizzo nel suo esercizio della critica letteraria, che continua a confermare anche in quegli anni il valore prioritario dello stile poiché, secondo le parole dell'autore, «scrivere presuppone ogni volta la scelta d'un atteggiamento psicologico, d'un rapporto col mondo,

⁹² L'Ou-Li-po fu un gruppo eterogeneo di letterati e matematici fondato da Raymond Queneau e François Le Lionnais nel 1960 a Parigi.

⁹³ I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (1967), in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 164-181.

d'un impostazione di voce, d'un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell'esperienza e di fantasmi dell'immaginazione, insomma di uno stile».⁹⁴

Lo Strutturalismo calviniano si configura come un ulteriore strumento di analisi sul reale, di lente per scandagliare e rintracciare le crepe, i punti di criticità. La scomposizione dell'opera fino ai suoi stessi, indivisibili, atomi, che coincide con lo svelamento dei suoi interni meccanismi di costruzione finisce per rivelare l'inadeguatezza dei linguaggi e delle forme tradizionali a descrivere la complessità del reale contemporaneo.⁹⁵

Stabilita la visione combinatoria dell'opera letteraria, che si monta e scompone e ricostruisce come in un gioco di mattoncini, anche un automa, una macchina, un computer, forniti i comandi, potrebbe elaborare un testo al pari di un romanziere e di un poeta.

Cosa rimane dunque dell'autore? L'autore biografico – si chiarifica, non l'io scrivente, orchestratore della costruzione letteraria – non può che dissolversi tra i «fantasmi» ormai vinti dalle novità dell'informatica e della cibernetica e cedere il testimone a un nuovo protagonista: il lettore.

I.2.2. 'Risvolti' critici: i paratesti come espressione di critica letteraria

«Il massimo tempo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei».⁹⁶ Tale dichiarazione introduce nel secondo macro-ambito dell'attività critica di Italo Calvino, quella che svolse presso la casa editrice Einaudi, costituita dall'eccezionale lavoro di lettura, comprensione, vaglio e promozione di buona parte dell'intera produzione letteraria del suo

⁹⁴ M. DINI, *Calvino critico*, cit., p. 83.

⁹⁵ Ivi, pp. 66-68.

⁹⁶ TOMMASO MUNARI, *Introduzione*, in I. CALVINO, *Il libro dei risvolti: note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di Luca Baranelli e Chiara Ferrero, Milano, Mondadori, 2023, p. VIII. Per quanto attiene all'attività critica calviniana legata ai paratesti prodotti negli anni di impiego presso la casa editrice Einaudi si fa qui breve cenno con riferimento all'introduzione di Tommaso Munari (pp. V-XIII). Ci si riserva di tornare sull'argomento nei capitoli successivi, con esemplificazioni specificamente riferite ai paratesti allestiti per le opere di Cesare Pavese.

tempo. Con l'affettuoso soprannome "la mia università", l'autore riconosce alla casa editrice, oltre alla straordinaria opportunità formativa, il merito di avergli offerto un privilegiato punto di osservazione per commisurarsi in tempo reale con le più variegata sollecitazioni letterarie e culturali italiane e non. D'altro canto, l'originalità del genio creativo dell'autore, unitamente alla zelante ricerca di precisione e perfezione nel proprio lavoro, ha trasformato e qualificato nel tempo quella che doveva essere fondamentalmente un'operazione di *marketing* in preziose pillole di esemplare critica testuale.

Già agli esordi in Einaudi non passò inosservata, agli occhi esperti e creativi di personalità celebri come Vittorini, ma ancor più Pavese, quella vena intuitiva fatta di leggerezza ed estro nel saper trasmettere un'emozione, ritagliare un personaggio secondo la formula peculiare del «minimo di parole per il massimo significato»,⁹⁷ peraltro necessaria trattandosi di piccoli ambiti di manovra: poche righe di un risvolto o di una fascetta editoriali.

L'obiettivo di ideare testi efficaci e accattivanti, seppur non elaborati con l'oggettività severa di un'analisi critica ma con l'indulgente parzialità di una presentazione persuasiva, era spesso raggiunto e corredato da un cameo personale tanto più frequente e atteso col passare degli anni e con l'affermazione letteraria di Calvino. Tale strategia tradiva in parte l'espressione di un giudizio personale. Il caso più emblematico è forse quello rappresentato, tra altri, dalle recensioni alle opere di Pavese.

Dagli anni '60, l'affermazione personale di scrittore riconosciuto e apprezzato e l'avanzamento professionale a curatore delle già più prestigiose collane «Coralli» e «Supercoralli» permettono a Calvino di intavolare, con altrettanto affermati colleghi, un dibattito sullo stato della letteratura e sulle sue prospettive nell'immediato e a lungo termine, trovando nei paratesti, ora più pregnanti, il luogo per discutere di poetica e del ruolo

⁹⁷ Ivi, p. VII.

dell'autore. Si tratta di scritti che a pieno titolo rientrano nella grande produzione critica di Italo Calvino, presi a comparazione e ad esempio per il lavoro critico di colleghi successivi.

Con la firma in calce ai lavori scritti per gli altri si consolida l'orientamento all'analisi dell'opera, la conoscenza dell'autore, il confronto con altre opere anche del passato.

Questa particolarissima, autorevole produzione editoriale assume nel tempo i connotati di un itinerario umanistico che si evolve nutrendosi via via delle istanze neorealiste, di quelle semiologico-strutturaliste, della sperimentazione dell'arte combinatoria fino alle teorie postmoderne secondo criteri che oscillano dall'ambito esegetico e metaletterario a quello più squisitamente critico.

CAPITOLO SECONDO

CALVINO CRITICO DI PAVESE

II.1 Calvino incontra Pavese: tra rapporto professionale e reciproche letture

Calvino riprende spesso nel corso della sua carriera letteraria il discorso su Pavese, quasi si trattasse di una questione personale irrisolta, e in questo processo rielaborativo è possibile intercettare un'evoluzione del suo pensiero critico che origina proprio dalla condivisione professionale con l'autore piemontese. Nel tempo, pur allontanandosi dal modello letterariamente 'datato', poiché contestualizzato, di Pavese, porterà invece con sé, quale perpetuo riferimento, la lezione deontologica del maestro.

La frequentazione tra i due scrittori è stata assidua e intensa seppur breve, compresa in cinque anni, dal 1945 al 1950, che corrispondono però ai più densi e cruciali della storia italiana contemporanea, immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale e perciò intrisi di un ardore politico che pareva inestinguibile.

L'incontro avviene nella redazione di Torino del quotidiano «L'Unità» nell'immediato dopoguerra e si consolida successivamente presso la casa editrice Einaudi dove il ventiquattrenne neolaureato viene assunto nel 1947 come addetto stampa, «con

mansioni redazionali e pubblicitarie»,¹ su indicazione di Cesare Pavese, che ne aveva intuito il genio letterario. Il giovane aveva, infatti, già dato prova della propria arguzia critica fin dai primi interventi in rivista ma a fianco a essa si profilava anche una promettente stoffa letteraria, emersa nei brevi racconti in cui Calvino si era cimentato in quello stesso periodo e non sfuggita a Pavese e Vittorini, che avevano cercato di spronarlo alla stesura di un romanzo.² Nel 1946 Calvino scrive *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), il suo primo romanzo, consegnato alla Einaudi per la pubblicazione, tanto attesa e caldeggiata da Pavese che ne era rimasto entusiasta. Il 26 ottobre 1947 appare su «L'Unità» la recensione di Pavese – quasi un *unicum*, la recensione a un esordiente – che celebra la nascita di uno «scoiattolo della penna»,³ nomignolo affettuoso che l'autore ricorderà anche in seguito. A Pavese non sfuggono i riferimenti bibliografici e le letture cui si ispira il giovane Calvino, scrittori americani che gli erano ben noti, e nemmeno il tono fiabesco che pervade l'opera e che diverrà nel tempo cifra caratteristica del Calvino maturo.

L'attenzione rivolta da Pavese al giovane scrittore alle prime armi sancisce la nascita di un sodalizio professionale, artistico e fors'anche personale, per quanto quindici anni di differenza anagrafica e la conseguente diversa maturità poteva permettere,⁴ che Calvino identificherà come rapporto di “discepolanza”, non rinunciando mai a tributare a Pavese il

¹ I. CALVINO, *I libri degli altri*, cit., p. 5. La lettera editoriale indirizzata da Calvino a Franco Venturi e datata 26 novembre 1947 registra l'assunzione in Einaudi e il gruppo di intellettuali che, di lì in poi, circonda il neo-impiegato: «Einaudi il nostro butta fuori libri a rotta di collo, Pavese scrive un romanzo, Natalia anche, Cicino corregge le bozze del nuovo Gramsci e va in estasi, e della grande famiglia sono venuto a far parte anch'io, con mansioni redazionali e pubblicitarie».

² Nel corso di un'intervista per Gaetano Rando del 1981, *Ho molta diffidenza per la profondità*, Calvino ricorda: «Nella prima parte della mia attività scrivevo molti racconti. [...] Invece a un certo punto Pavese – credo che sia stato proprio lui – mi ha detto “Adesso abbiamo capito che sei capace di scrivere racconti, devi scrivere romanzi”. E così mi son sforzato e ho scritto il mio primo romanzo». L'intervista è riportata in *Sono nato in America*, cit., p. 512.

³ CESARE PAVESE, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 245-247. La recensione appare per la prima volta sul «Bollettino d'informazioni culturali», n. 9, 17 ottobre 1947.

⁴ Cesare Pavese nasce a Santo Stefano Belbo il 9 settembre 1908; Italo Calvino nasce a Santiago de las Vegas (Cuba) il 15 ottobre 1923.

ruolo di proprio maestro e riferimento letterario. Egli, difatti, è frequentemente menzionato e ricordato da Calvino nelle varie occasioni di interviste cui ha partecipato nel corso di tutta la sua carriera. Nel '56, alla domanda sul proprio autore italiano contemporaneo prediletto, cita *in primis* Pavese: «Credo che Pavese sia il più importante, complesso, denso scrittore italiano del nostro tempo. Qualsiasi problema ci si ponga, non si può non rifarsi a lui, come letterato e come narratore». ⁵ Nel corso della medesima intervista tiene a riconoscere il proprio debito artistico nei confronti dell'autore piemontese:

Il mio inserimento nella vita letteraria è avvenuto verso la fine del '45, nell'atmosfera del «Politecnico» di Vittorini, che pubblicò uno dei miei primi racconti. Ma già proprio il mio primo racconto era stato letto da Pavese e da lui presentato alla rivista «Aretusa» di Muscetta che lo pubblicò. All'insegnamento di Pavese, al quale fui quotidianamente vicino negli ultimi anni della sua vita, devo la mia formazione di scrittore. ⁶

Nello stesso anno si trova a rispondere all'inchiesta di Pier Francesco Listri, incentrata sulle direzioni del romanzo contemporaneo e sul realismo, che diviene opportunità per ribadire nuovamente il detto legame: «A Pavese mi legò una sostanziosa, decisiva discepolanza». ⁷

Pavese diviene il primo lettore e critico di Calvino e, dedicandosi alla puntuale disamina dei suoi testi, lo incoraggia nell'esercizio della scrittura. Così Calvino ricorderà in seguito la dedizione del maestro: «Era lui il primo a leggere tutto quello che scrivevo. Finivo

⁵ I. CALVINO, *Autoritratto 1956* (1956), in *Sono Nato in America*, cit., p. 21.

⁶ *Ibidem*.

⁷ ID., *Realismo e gusto dell'inverosimile* (1956), in *Sono nato in America*, cit., p. 24.

un racconto e correvo da lui a farglielo leggere. Quando morì mi pareva che non sarei più stato buono a scrivere, senza il punto di riferimento di quel lettore ideale».⁸

All'impegno del maestro nel guidare, formare e battezzare il talento letterario nascente, Calvino contraccambia per buona parte della sua carriera, anche oltre la morte del collega mai dimenticato, offrendo all'opera pavese la propria acuta capacità critica e analitica precocemente sviluppata. A Pavese, Calvino dedica numerosi scritti – articoli, saggi, recensioni, prefazioni, risvolti – dal '46 agli anni '60 inoltrati. Si tratta di un'evidente eccezione, l'interesse per il singolo autore, da parte di uno scrittore più tipicamente incentrato sulle questioni generali, le visioni d'insieme. Si potrebbe dedurre che l'impronta lasciata dal maestro sia stata tale da spingere Calvino oltre le proprie convenzioni fino a pensare a una raccolta di "Scritti [o Scritto] su Pavese", mai confezionata ma registrata come progetto tra le carte inedite dell'autore.⁹

Stando a tali annotazioni, la silloge doveva accogliere anche uno dei primissimi pezzi rivolti da Calvino all'autore piemontese, risalente al 1946 e pubblicato sul «L'Unità» con il titolo *Pavese in tre libri*,¹⁰ in cui il giovane letterato in piena aderenza alla tendenza della critica militante ne celebra l'antifascismo proponendo le proprie impressioni su un trittico composto da *Paesi tuoi*, *Lavorare stanca* e la raccolta *Feria d'agosto*.¹¹ Sin dalle prime righe è esplicita la connotazione socio-politica del quadro culturale tracciato nell'articolo, così come è chiara la volontà ostinata del Calvino *engagée* di presentare il proprio idolo letterario

⁸ ID., *Pavese, Carlo Levi, Robbe-Grillet, Butor, Vittorini...* (1959), in *Sono nato in America*, cit., pp. 65-66.

⁹ M. BARENGHI, *Introduzione*, in I. CALVINO, *Saggi* vol. 1, cit., p. LIV. Cfr. ID., *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 126.

¹⁰ I. CALVINO, *Pavese in tre libri*, in «Agorà», II, 8 agosto 1946, ora in *Saggi* vol. 1, cit., pp. 1199-1208.

¹¹ Le tre opere di Pavese menzionate vengono pubblicate da Einaudi. *Paesi tuoi* è un romanzo uscito nel 1941; *Lavorare stanca* è una raccolta poetica del 1936; entrambi gli scritti vengono riediti nel 1946. Nello stesso anno viene pubblicata per la prima volta la collezione di racconti *Feria d'Agosto*.

come un intellettuale impegnato e politicamente schierato, a lui affine tanto nella comune passione per le letture americane quanto nella posizione ideologica:

Se l'avventura dell'ultima letteratura italiana fu in quella sua necessità di chiudersi nel soggettivismo più riserbato e scontroso, quasi in uno sciopero bianco di fronte alle non condivise esigenze di una società, la voce di Cesare Pavese, quale un'ampliata edizione di *Lavorare stanca* e una riedizione di *Paesi tuoi* ripropongono alla nostra attenzione, si distinse per un'insolita diffidenza nell'io" e una non meno insolita ansia per gli uomini e per i fatti della vita quotidiana. E non è senza significato che la scelta dei motivi ermetici, metafisici e introspettivi da parte dei molti corrisponda al loro astensionismo politico, mentre la scelta dei motivi realistici e lirico-narrativi di derivazione nord-americana da parte del Pavese corrisponda – oltreché al dato contingente della sua professione di americanista, - al suo lungo e attivo militare in movimenti antifascisti.¹²

È all'attiva partecipazione di Pavese alla causa antifascista, svolta dall'interno dei partiti, che viene ricondotta la sua aderenza al "Realismo", ideologicamente contrapposto all'"Ermetismo", termine che assume, in questi primordi dell'attività critica calviniana, un'evidente connotazione politica che va ben oltre la mera classificazione di una corrente letteraria cronologicamente datata e con le sue specificità, ma racchiude l'essenza del disimpegno, dell'astensionismo, dell'indifferenza rispetto alle necessità di cambiamento della società post-bellica. Seguendo il ragionamento, pienamente *engagée*, di Calvino, l'impegno politico di Pavese fa sì che la scelta di motivi non «oggettivi e sociali»,¹³ direzione imboccata dai più nel pieno dell'atmosfera militante, quanto, al contrario, di temi intimi, quotidiani, dimessi non sia da leggere come una contraddizione, un avvicinamento

¹² Ivi, p. 1199.

¹³ *Ibidem*.

all'Ermetismo, ma sia segnale evidente dell'«antiopportunismo»¹⁴ di un autore che ha sviluppato uno stile personale e controcorrente. E l'originalità dello scrittore piemontese risiede ancor più nel suo «abbandonare ogni iniziale lirismo»¹⁵ non concedendo immersioni nell'introspezione e nell'intimismo ma focalizzando l'attenzione «alle voci e ai bisogni più elementari di un'umanità di contadini e di vagabondi, di operai e prostitute, per rivivere il mondo come essi lo vivono, per scoprire i motivi comuni che lo legano a essi e scoprire se stesso».¹⁶ D'altronde, se Calvino andrà smussando e rivedendo nel tempo la sua giovanile drastica condanna dell'Ermetismo, non cesserà di biasimare il «lirismo irrazionale»¹⁷ che caratterizza la letteratura contemporanea che tende alla commozione e al trasporto nostalgico in un tentativo di 'escapismo' dalla storia – come denuncerà nel *Midollo del leone* degli anni '50, ancora in pieno clima militante – e che si concentra soprattutto nella descrizione dei luoghi e dei paesaggi.¹⁸ Anche su questo punto Calvino sottolinea la diversità della letteratura pavese, che nel paesaggio ricerca e identifica la costruzione stessa del personaggio. Il paesaggio delle Langhe, terra natia di Pavese, nella sua parvenza scialba e spenta è riflesso della stanchezza morale dei suoi 'grezzi' abitanti, motivo sociale dominante. Sul paesaggio, o meglio sulla contrapposizione tra due paesaggi, si incentrano spesso i romanzi di Pavese, a partire da *Paesi tuoi*. Qui, come in seguito, città e campagna rappresentano due poli antitetici così lontani da non poter giungere a una sintesi sincretica ma rimangono mondi separati così come i loro abitanti. Calvino individua nel contrasto tra la cifra linguistico-stilistica del «gergo urbano» adottato da Pavese e il «torbido dramma

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 1200.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Id.*, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 12, e oltre: «entusiasmo lirico irrazionalista», p. 15.

¹⁸ *Ibidem*.

campagnolo»¹⁹ al centro del racconto, il simbolo dell'inconciliabilità tra i due mondi. Proprio nella scelta del registro e delle inflessioni nella lingua parlata, Calvino riconosce prontamente le note influenze americane su Pavese, in particolare Faulkner e Steinbeck. Di quest'ultimo Pavese aveva tradotto il breve romanzo *Uomini e topi* (*Of Mice and Men*, 1937) solo qualche anno prima, nel 1938, ed evidenti sono gli spunti importati poi nel suo scritto. È inoltre interessante osservare il prendere forma di una strategia argomentativa, che è ancor prima una *forma mentis*, tipica calviniana e che l'autore continuerà ad applicare nel tempo: l'analisi procede secondo una logica binaria²⁰ che ben si accorda alle dicotomie implicite nell'opera pavesiana. Con rigore razionale ma senza eccessivi schematismi ed evitando una prospettiva semplicistica, Calvino individua i nuclei tematici al centro delle tre opere considerate: lavoro-riposo, città-campagna, sesso-solitudine, che cederà il posto, nel tempo, all'onnipresente tema del sentimento di esclusione.

Nel frattempo, nel '47 era stato pubblicato un nuovo romanzo di Cesare Pavese, *Il compagno* e tempestiva giunge la recensione di Calvino al testo, pubblicata il 20 luglio dello stesso anno nella pagina culturale dell'«Unità».²¹ Il titolo eloquente rivela l'ingresso del tema politico, tanto caro alla comunità intellettuale del tempo, prontamente colto dal giovane critico che individua nella scelta di descrivere uomini semplici e con pochi problemi e il loro linguaggio gergale, l'onestà narrativa dell'autore in netta contrapposizione al «travestimento intellettualistico» in voga tra i narratori borghesi dell'epoca. Quello dell'autore «non è un travestimento decadentistico, un fingersi animo elementare, primitivo [...]. Perciò Pavese nel valutare l'importanza delle cose si fida più di loro [*scil.*: degli uomini semplici] che della

¹⁹ ID., *Saggi* Vol 1., cit., p. 1205.

²⁰ E. DINI, *Calvino critico*, cit., p. 49.

²¹ I. CALVINO, *Il compagno*, in «L'Unità», 20 luglio 1947, ora in *Saggi* Vol. 1, cit., pp. 1209-1212.

cultura di cui è carico».²² Aprendosi a una critica di stampo più prettamente marxista, in questa sede Calvino assolve l'autore dall'accusa di rappresentare il «protagonista lirico-intellettuale-autobiografico»,²³ contento di ritrattare quanto già aveva dichiarato in un precedente articolo del '46, che recensiva altro autore, in cui affermava:

Non è mancata in questi ultimi anni voglia da parte degli scrittori italiani di studiare la società, di calarsi in mezzo agli uomini, nel fitto dei loro bisogni; ma c'era sempre un certo gusto intellettualistico nel loro atteggiamento: c'era chi si travestiva da proletario e si metteva a parlare in gergo, a fare un po' il gigolò come in *Paesi tuoi*, chi in mezzo ai proletari si trovava staccato e spaesato, Enne 2 in mezzo ai Gap.²⁴

Vale la pena anticipare che Calvino, ritornando su questo tema evidentemente a lui molto caro, avrà ancora giudizi oscillanti nei confronti del suo mentore. Superando il criterio coattivo di valutazione dettato dalla contingenza storica è invero riconoscere al giovane critico una personale capacità di analisi in grado di cogliere l'essenza tematica del testo attraverso poche note: «L'umanità di Pavese è un'umanità che lavora»,²⁵ ma la sua solidarietà con gli uomini risiede nel riposo. Tale osservazione, già emersa nell'articolo relativo a *Lavorare stanca* analizzato in precedenza, ritrova uno dei temi fondanti della poetica pavesiana: lavoro, come fatica soprattutto morale, contrapposto a un riposo che rimane insoddisfatto. Anche la dicotomica visione della realtà paesaggistica propria dell'autore piemontese è facilmente rintracciata nella contrapposizione delle due città in cui si svolgono i fatti narrati, che assumono la valenza di personaggio. L'opera rappresenta una

²² Ivi, p. 1210.

²³ ID., *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 6.

²⁴ ID., *Adesso viene Micheli l'uomo di massa*, in «L'Unità», 12 maggio 1946, ora con il titolo *Silvio Micheli, Pane duro*, in *Saggi* vol. 1, cit., p. 1171. Cfr. anche la trattazione di G. BERTONE in *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, cit., p. 94.

²⁵ ID., *Il compagno*, in *Saggi* vol. 1, cit., p. 1210.

sintesi delle esperienze che avevano segnato Pavese nel corso di quegli anni, Torino e Roma, l'amore, la politica. Torino è riscoperta con un nuovo sguardo, ormai lontano dall'idillio di Gozzano, più basso e dimesso, che osserva i suoi uomini ordinari senza interessi esistenziali, e di Torino Pavese riscopre anche il linguaggio, il gergo. Roma, al contrario, diviene simbolo di festa, di rinascita. L'antitesi qui non è tra città e campagna, quanto tra città e città, che sono però altrettanto diverse. La prima, Roma, città eterna decantata dai poeti, la seconda, Torino, dimenticata dagli scrittori, impoetica. Altra dualità si trova insita nei due personaggi Amelio e Pablo, comunista il primo, piccolo borghese l'altro. Come due poli opposti che si attraggono i due finiscono convergendo in un unico credo ma solo Pablo si salverà. Il romanzo si configura come *bildung roman*, quasi la presa di coscienza di un inetto, Pablo, che abbracciando il pensiero comunista trova la sua strada di formazione che gli consente un atteggiamento sicuro e positivo nel mondo ed è proprio in questa «necessità morale, d'attaccamento appassionato alla vita»²⁶ che Calvino situa il valore dell'opera. Al contrario, l'amico sarà costretto a rinunciare alla sua grinta vitale rimanendo danneggiato proprio a causa di una vita vissuta senza timore e con poca coscienza, vittima di quell'ineluttabile destino di sacrificio, trasversalmente presente nell'intera opera pavesiana, come, tra gli altri, anche Calvino avrà modo di osservare e analizzare. La parte politica, tema di fondo e non piena protagonista, parrebbe tuttavia sacrificata; a prevalere è la bella storia amorosa. «Che la parte politica del romanzo sia meno viva di quella amorosa, è una cosa che troveranno da dire molti»,²⁷ ma in quel «molti» è malcelata la presa di posizione di Calvino stesso.²⁸ Si può leggere in questa osservazione l'esordio di un cambiamento nella prospettiva calviniana, che, si ribadisce, sembra rinunciare alla celebrazione di un Pavese antifascista per indirizzare

²⁶ Ivi, p. 1212.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ G. BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, cit., p. 95.

il suo giudizio positivo verso altri aspetti: l'attacco di Pavese alla classe borghese, il superamento del regionalismo.

II.2 Una selezione di opere per una critica d'autore

II.2.1 *Prima che il gallo canti*

Nel 1948 Cesare Pavese rispolvera un vecchio testo, scritto dieci anni prima e che aveva con fatica preso forma di romanzo al termine del periodo di confino in Calabria.²⁹

Lo scritto giovanile, intitolato *Il carcere*³⁰ e ispirato proprio all'esperienza personale di 'esilio', pareva legarsi all'ultimo appena completato, *La casa in collina*, storia di un bruciante rimorso di natura anche politica, come a tracciare un percorso di maturazione interiore che sfocia nell'acquisizione di amara consapevolezza. Così Pavese si presenta alle stampe con una coppia di romanzi dalla sostanziosa 'differenza d'età' ma non di temi, con la questione politica nuovamente al centro ma vissuta ora in maniera più introspettiva e in forma di bilancio esistenziale: la trasposizione nelle pagine letterarie di un esame di coscienza sofferto al quale, peraltro, l'autore stesso continuava a essere invitato dalla critica. D'altronde, i tempi si erano fatti stringenti e Pavese sentiva sempre più forte il dovere morale di una pubblica espiazione di quella che, agli occhi degli intellettuali militanti, era stata la sua grande mancanza, l'assenza nella Resistenza. Calvino, che invece la Resistenza l'aveva vissuta sulla propria pelle con il nome partigiano di Santiago, recepisce quella confessione del maestro velata nella fantasia narrativa come un'ammissione di colpa. Ben poco spazio

²⁹ Nel periodo 1935-1936 Pavese, accusato di antifascismo per la corrispondenza con la matematica e attivista Tina Pizzardo, viene condannato al confino a Brancaleone Calabro. Qui inizia l'annotazione di un diario, sul quale continuerà a esprimere i propri pensieri fino alla morte.

³⁰ C. PAVESE, *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 1948. Comprende *Il carcere*, scritto nel 1939 e *La casa in collina* scritto tra il 1947 e il 1948.

rimane, a questo punto, per l'elogio politico: l'autore non può che essere giudicato negli aspetti puramente letterari, dei quali il giudizio rimarrà sempre positivo.³¹

Calvino dedica a *Prima che il gallo canti* un articolo di recensione sull'«Unità» pubblicato il 30 dicembre 1948.³² Proprio come in *Pavese in tre libri*, il critico esordisce con un appunto storico, che è insieme letterario, data l'inscindibilità dei due aspetti, e riguarda l'Ermetismo nella sua connotazione storica e civile, che si conferma, a questa altezza, come forma di non-resistenza, di rinuncia su tutti i fronti, di astensionismo, di fuga. Nulla di nuovo, dunque, rispetto alle precedenti affermazioni, se non che la corrente ermetica, nella mutata prospettiva di Calvino, acquista un nuovo esponente: Cesare Pavese. Celebrato come un militante antifascista, prima, come un autore che rifugge lo snobistico atteggiamento borghese, poi, viene ora ricondotto bruscamente al contesto. «Non si sfugge alla storia, né all'anagrafe»³³ sentenzia Calvino, ed è chiaro che «parlare d'ermetismo a proposito di Pavese» non ha nulla del «paradosso».³⁴ Ma se risulta possibile annoverare l'autore piemontese tra gli «uomini ermetici» è solo in virtù di una tendenza all'apertura e al cambiamento rinnovatore intrapresa da alcuni di loro, Pavese *in primis*, «uno dei più intelligenti poeti della generazione “ermetica”»,³⁵ verso nuove prospettive, tra le quali il Neorealismo.

L'operazione di rovesciamento prospettico di Calvino è chiara ed esplicita: per evitare ogni possibile contraddizione, il critico riprende punto per punto ogni elemento pavesiano prima lodato come cifra letteraria di un impegno politico vissuto e incarnato,

³¹ Su questo aspetto cfr. G. BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, cit., p. 96.

³² I. CALVINO, *Prima che il gallo canti*, in «L'Unità», 30 dicembre 1948, in *Saggi* vol. 1, cit., pp. 1213-1216.

³³ *Ivi*, p. 1214.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

trasformandolo in un apparentemente paradossale spia d'Ermetismo. Per chiarire tale posizione, si riporta il passo calviniano.

Parlare d'ermetismo a proposito di Pavese può sembrare un paradosso. Lui, l'anti-ermetico per eccellenza, il refrattario a ogni «scuola», il poeta di *Lavorare stanca*, il «contadino» testardo e solitario, che studia gli americani come i greci, e in cui greci e americani, millenni di civiltà letteraria, diventano sangue come il vino delle Langhe? Eppure non si sfugge alla storia, né all'anagrafe.³⁶

L'originalità dei temi, la capacità di dirigersi controcorrente, le passioni vive per la letteratura americana, sua immancabile influenza, per la mitologia e la cultura greca e per la sua terra d'origine con i suoi umili abitanti non bastano a schermare Pavese dal peso della storia. A sette anni di distanza, nel *Midollo del leone*, ribadisce l'accusa:

E Pavese che per polemica anti-ermetica scrive poemetti con operai e barcaioli e bevitori, non ci fa mai dimenticare che il protagonista non è l'operaio o il barcaiolo o il bevitore, ma l'uomo che li sta guardando in tralice dal tavolo opposto dell'osteria, e vorrebbe esser come loro e non sa. È il confinato Stefano, è il professor Corrado di Prima che il gallo canti, l'uomo che sa di dover stare in margine a leggere la storia che gli altri vivono, con gli occhi metastorici del poeta intellettuale.³⁷

L'intellettuale che non ha saputo prender parte alla storia e scruta gli uomini 'semplici' travolti dagli eventi, al pari di quella forma di letteratura contemporanea di cui è protagonista, vive nel segno «d'una integrazione mancata: da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico; dall'altra, la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale».³⁸

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Id.*, *Il midollo del leone*, cit., p. 5.

³⁸ *Ivi*, pp. 5-6.

Stefano de *Il Carcere* e Corrado de *La casa in collina* sono due intellettuali che condividono il dramma interiore di una crisi esistenziale, molto più sentita e irrimediabile nel romanzo della maturità. Calvino individua, nel confronto con un altro scritto paveseiano, *Il Compagno*, la possibile soluzione al dissidio di Stefano: la via dell'educazione politica, quella verso cui Amelio riesce a indirizzare l'amico Pablo ma che invece Stefano non seguirà.

Sebbene *Il carcere* sia uno scritto con ampi riferimenti autobiografici, è nel Corrado di *La casa in collina* che avviene la piena identificazione con Pavese nel tema del rimorso per un dovere civico e morale che sente di non aver assolto e che ricolloca l'autore nel novero degli ermetici: «E l'uomo è lo stesso nell'uno e nell'altro protagonista dei romanzi: con la sua debolezza e il suo scontento. Ed è qui che Pavese si palesa un classico "uomo ermetico" secondo la mia definizione di prima; con in più la coscienza (gusto e rimorso insieme) dell'esserlo».³⁹

Successivamente, Calvino andrà attenuando il giudizio così perentorio sull'Ermetismo, qui affibbiato quasi fosse un marchio di ignavia, stemperandolo e adattandolo a tempi mutati, come emerge nei saggi degli anni '55-'58, nei quali la rivalutazione avviene nel modo più incontrovertibile: riconducendo alla corrente ermetica i più grandi letterati italiani del Novecento, tra i quali, oltre a Pavese, Vittorini, Montale, Ungaretti, il cui lascito è quello di aver «insegnato che ciò di cui possiamo esser sicuri è pochissimo e va sofferto fino in fondo dentro di noi: una lezione di stoicismo».⁴⁰

Avvicinandosi agli anni '60, la critica calviniana si fa sempre più scrupolosa e moderata, prese le distanze dal manicheismo militante, e l'autore si dimostra disposto a

³⁹ ID., *Il compagno*, in *Saggi* vol. 1, cit., p. 1214.

⁴⁰ ID., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 49.

riconsiderare la propria posizione. È questo il fortunato destino de *La casa in collina* che, a dieci anni dal giovanile articolo sull'«Unità», trova degna riqualificazione in una nota autoriale apposta al saggio *Pasternak e la rivoluzione*, datato 1958.⁴¹

Quest'angoscia della violenza della guerra civile ci richiama alla memoria *Prima che il gallo canti* di Cesare Pavese. Il secondo racconto (*La casa in collina*), quando il libro uscì, nel '48, ci parve avesse toni quasi di rinuncia, invece oggi rileggendolo pensiamo che lì Pavese andò più avanti di tutti, nella strada di una coscienza morale impegnata nella storia, e proprio in un terreno che è stato quasi sempre dominio degli altri, di concezioni del mondo mistiche e trascendenti.⁴²

La rivalutazione non avviene sul piano letterario, il cui pregio è indiscusso sin dalla prima recensione. È il valore morale di consapevolezza storica a essere ora riconosciuto e, data l'impostazione miratamente biografica di quella prima critica, ciò può avvenire solamente attraverso la riabilitazione dell'autore.

II.2.2 *Tra donne sole*

Il giovane Calvino, appena avviato alla scrittura, doveva aver guadagnato la fiducia e la stima del maestro se nel 1949 Pavese gli consegna il proprio romanzo *Tra donne sole*, l'ultimo della trilogia, *La bella estate*,⁴³ per una prima lettura.

Probabilmente il responso non è quello atteso quando Pavese legge le prime parole della lettera ricevuta in risposta, contenente un commento semiserio ma pungente, che non

⁴¹ ID., *Pasternak e la rivoluzione*, in «Passato e presente», 3 maggio-giugno 1958, ora in *Saggi* vol. 1, cit., pp. 1361-1382.

⁴² Ivi, p. 1374.

⁴³ ID., *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1949. La raccolta si compone di tre brevi romanzi: *La bella estate*, risalente al 1940, *Il diavolo sulle colline*, ultimato nel 1948, *Tra donne sole*, scritto nel 1949.

sembrano lasciare dubbi sul giudizio: «Tra donne sole è un romanzo che ho subito capito che non mi sarebbe piaciuto. Sono ancora di tale opinione sebbene l'abbia letto con grande interesse e divertimento...». ⁴⁴

Pur trattandosi di una corrispondenza privata, e lo si evince dal tono colloquiale e spesso vivace, sono presenti elementi che rendono la lettera assimilabile a un testo critico a tutti gli effetti. Vi si ritrovano suggestioni del tutto personali da parte del critico, «ho deciso che è un viaggio di Gulliver», ⁴⁵ che, benché poco pertinenti, sono tuttavia ricorrenti nella pratica di Calvino e la connotano. Qui il critico non manca di licenze paragonando il romanzo a una sorta di viaggio fantastico di Swift in cui i personaggi assumono sembianze caricaturali e grottesche. Non convince l'interlocutore la costruzione dei personaggi femminili, forse poco approfondita sul piano psicologico. Una in particolare, la protagonista Clelia con la voce cavernosa, facilmente smascherata, viene identificata con lo stesso autore ed è l'unica con personalità. Né sembrano convincere le allusioni al rapporto omosessuale femminile. Il sospetto, per Calvino, è che si voglia insinuare un sottosuolo trasgressivo e dissoluto, molto più vicino alle perversioni di Pasifae piuttosto che al sentimento puro di Saffo, mascherandolo con l'etichetta dell'omosessualità tra donne, che rivela un punto di vista prettamente maschile. L'intero romanzo sembra costruito nel segno del sottinteso, attorno a un non detto, un oscuro segreto inconfessabile cui si può solo girare attorno, che richiama alla memoria il procedimento seguito da Conrad in *Cuore di tenebra*. Altro elemento quasi immancabile della critica calviniana a Pavese è proprio il riferimento ai noti interessi letterari dell'autore, nello specifico la mitologia greca e la letteratura americana, di cui Calvino ama scovare le tracce, come in un gioco erudito.

⁴⁴ ID., *Lettere 1940-1985*, a cura di Claudio Milanini e Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2023 (2000), pp. 155-157.

⁴⁵ *Ibidem*.

Calvino giunge alla conclusione che il nuovo racconto sia sovrapponibile a *Paesi tuoi* individuando corrispondenze dirette sia tra i personaggi più perversi che tra le ambientazioni, che si rivelano distopiche e inhospitali per i rispettivi protagonisti. Il parallelismo tra la campagna selvaggia e crudele e il decadentismo borghese dei salotti torinesi è demistificato da Clelia nel suo ruolo di donna-lavoratrice che con il suo impegno professionale si emancipa dagli ambienti poveri dell'infanzia ma rimane delusa dal mondo signorile che tanto aveva vagheggiato.

Di tutti gli attacchi al limite del parodico, è nell'ultimo affondo del mittente la vera ragione della sua titubanza verso il romanzo. Calvino ritorna ancora una volta su un tema evidentemente molto caro, quello del travestitismo del borghese, che si insinua sotto mentite spoglie nella classe proletaria ma a tradirlo è quel suo piglio intellettualistico assolutamente riconoscibile. Ora, però, avviene il curioso ribaltamento: è Pavese, che l'accusa di travestitismo l'aveva dapprima subita e poi scampata, a tentare l'ingresso in quel mondo borghese decadente ma senza successo.

Calvino, infine, interpreta come messaggio, peraltro ricorrente nell'opera pavesiana nel suo complesso, la volontà di identificare in uno stato di solitudine e isolamento la più confortevole forma di interazione con gli altri. Solo il lavoro, per la sua etica intrinseca e stoica, concede la possibilità di instaurare sani e costruttivi rapporti interpersonali.

La risposta di Pavese, del 29 luglio, è una lapidaria e netta presa di distanza dall'approccio ai testi di Calvino, al quale però il buon maestro non fa mancare un'ultima grande lezione:

Caro Calvino,

non mi dispiace che *Tra donne sole* non ti piaccia. Le ragioni che ne dai sono la

trascrizione fiabesca di un tema letterario; un abbozzo di novella di Italo Calvino. [...] Applichi due schemi, come due occhiali, al libro e ne cavi impressioni discordanti che non ti curi di comporre [...].

Ma tu – scoiattolo della penna – calcifichi l'organismo scomponendolo in fiaba e in *tranche de vie*. Vergogna.⁴⁶

Il monito è quello a non usare come lente il proprio *modus* letterario, poiché un tale protagonismo esulerebbe dal compito del critico. È evidente che Calvino abbia ricondotto il testo pavese a un proprio sentire letterario, eludendo l'intenzione dell'autore per concentrarsi prevalentemente sulle proprie impressioni di lettura. L'approccio risulta sbilanciato dalla parte del lettore ma questa è solo una prima prova della tecnica critica che Calvino andrà perfezionando nel tempo e di cui Pavese, pur cogliendola, non poteva intuire le potenzialità.

Al romanzo Calvino non dedicherà pagine critiche monografiche, ma nemmeno lo dimenticherà in occasione dei suoi frequenti sguardi a volo d'uccello sul panorama letterario del suo tempo. D'altronde, pare che nel corso del tempo Calvino abbia riletto *Tra donne sole* e che da questa rilettura sia emerso un giudizio decisamente meno impietoso e più completo, tanto da nominare l'opera tra le sue predilette del repertorio pavese.⁴⁷ È necessario recuperare il *Midollo del leone* del '55 per riscontrare il deciso cambio di prospettiva. Qui l'attenzione è tutta rivolta a Clelia, il personaggio che era sfuggito alle critiche di Calvino ma che ora assume una portata ancora maggiore divenendo «il personaggio più bello d'uno

⁴⁶ C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1966, pp. 408-409.

⁴⁷ Nel «*Colloquio con Carlo Bo*» del 1960, Calvino si esprimerà in questo modo per trarre un proprio bilancio, a dieci anni dalla morte, sulla produzione letteraria di Pavese: «I nove romanzi di Pavese sono di un'unità stilistica e di motivi compattissima, eppure molto diversi uno dall'altro. Consideravo *La casa in collina* e *Tra donne sole* i più belli, ognuno a suo modo, ma ultimamente ho riletto *Il diavolo sulle colline* che, ricordo, era il romanzo suo che avevo capito di meno, quando Pavese me l'aveva fatto leggere in manoscritto. Ora vedo che è un racconto a molti piani di lettura, il più ricco forse dei suoi, con dentro un dibattito filosofico complesso e molto vivo [...]». L'intervista è riportata in *Sono nato in America*, cit., p. 68.

scrittore che non credeva ai personaggi». ⁴⁸ È Clelia a incarnare l'essenza di Pavese riscoperta da Calvino, dopo la morte, nella poetica del «fare», in un principio laboristico, deontologico e stoico, pienamente riconosciuto come il grande lascito – propriamente il “midollo” – del maestro. E tale rivalutazione calviniana è, ancora una volta, tutta rivolta all'autore, del quale, dopo la morte, non resta che celebrare e riabilitare il volto umano, secondo un modello di critica ancora biografica:

Pavese che, per quella sua triste violenza autolesionista, era uso a dar di se stesso immagini limitative e contraffatte (fino a quelle crudeli del diario), certo mai seppe esprimersi in un personaggio autobiografico così compiuto (Clelia *c'est moi!*) così positivo e così pavesiano come in questa figura di donna. In nessun personaggio tranne che in Clelia Pavese seppe parlarci di quel che era l'elemento fondamentale della sua vita, la sua vera ancora di salvezza: il lavoro, il suo straordinario testardo divorante amore per il lavoro (l'altra faccia del diario), la sua sdegnosa fierezza di lavoratore provetto e instancabile, il suo realizzare se stesso nella creazione individuale come nella partecipazione a un processo produttivo. ⁴⁹

II.2.3 *La luna e i falò*

Nel selezionare *La luna e i falò* ⁵⁰ come caso-studio della critica testuale calviniana su Pavese, si rende necessario spezzare la progressione cronologica finora adottata nella presentazione e introdurre ora il saggio monografico dedicato da Calvino all'ultima prova letteraria del maestro a ben quindici anni dalla sua pubblicazione, avvenuta a pochi mesi dalla morte dell'autore nel 1950. Lo sfasamento temporale si traduce, tuttavia, in propizia

⁴⁸ ID., *Il midollo del leone*, cit., pp. 7-8.

⁴⁹ Ivi, p. 8.

⁵⁰ C. PAVESE, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1971 (1949).

occasione per osservare l'evoluzione del discorso su Pavese che Calvino continua ad aggiornare e ridefinire nel corso della sua carriera.

Il saggio in questione si intitola *Pavese e i sacrifici umani*⁵¹ e la sua stesura risale al 1965 per accompagnare la pubblicazione della traduzione francese della *Luna e i falò*.

Calvino esordisce con una visione d'insieme sulla produzione pavesiana della quale, ora che è irrimediabilmente conclusa, riesce a rintracciare un filo conduttore, un nesso implicito e costante: al centro di ogni suo romanzo risiede un tema recondito, ineffabile ma è proprio questo implicito la vera essenza del testo, che si può esprimere solo attraverso la reticenza. L'esordio ricorda l'analisi dell'impianto narrativo di *Tra donne sole* precedentemente menzionato. È possibile, e pure abbastanza semplice per la sua evidenza, individuare motivi ricorrenti che legano tra loro gli articoli critici di Calvino su Pavese, di cui alcuni passaggi vengono spesso ripresi quasi parola per parola o come spunto iniziale per allargare la trattazione fino a ricentrarla sullo scritto di volta in volta oggetto di recensione, oppure come testimonianza di un pensiero superato che il critico si appresta a riconsiderare. Di entrambe le modalità abbiamo potuto osservare esempi chiarificatori. Con questo saggio rientriamo nella prima casistica. Calvino procede aggiungendo elementi specifici che connotano lo scritto in esame: attorno all'oscuro sottinteso si intesse una trama di «segni emblematici, di motivi autobiografici, di enunciazioni sentenziose».⁵² I rimandi sono a tal punto fitti, in questo romanzo per la prima volta, che Pavese pare abbia deciso di uscire dalla sua proverbiale reticenza ed enigmaticità per esprimere, in una forma compiuta di romanzo, la vera natura e intenzionalità profonda della sua letteratura: l'ossessivo interesse per i

⁵¹ I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, in «Revue des études italiennes», 2, aprile-giugno 1966, ma scritto nel 1965 in occasione della traduzione francese de *La luna e i falò*, non pubblicato. Ora in Saggi, vol. 1, cit., pp. 1230-1233.

⁵² Ivi, p. 1230.

sacrifici umani, che sviluppa immergendosi in numerosi studi etnologici, tra i quali Calvino riconosce il *Ramo d'oro* di Frazer (*The Golden Bough*, 1919), ma il repertorio è ben più ampio. Nel 1948 Pavese riesce a far convergere le proprie passioni etnologiche, antropologiche e psicologiche in lavoro e con la collaborazione di Ernesto de Martino fonda la «Collana Viola»,⁵³ una serie specialistica Einaudi, spazio erudito destinato alle pubblicazioni tradotte di tali argomenti di nicchia, che arricchiscono ulteriormente le conoscenze dell'autore e avranno riflesso nelle sue opere. Calvino, che nel quinquennio di frequentazione con Pavese lo vedeva sempre intento alle sue letture, conosceva bene le influenze etnologiche dell'autore ed è tra i primi a riconoscerne le tracce nei testi. In conclusione all'articolo di recensione a *Prima che il gallo canti* del '48, riconosce in Concia, la giovane montanara di cui si infatua il protagonista de *Il carcere*, un 'archetipo' della ritualità contadina dai tratti stregoneschi qui appena abbozzata ma già rivelatrice dei sempre più pervasivi studi pavesiani e dei successivi sviluppi narrativi.⁵⁴

Ritornando al saggio del '65, Calvino osserva l'analogia tra l'interesse di Pavese ormai disvelato e la ricerca frazeriana, volta a rintracciare «le origini dei sacrifici umani e delle feste del fuoco».⁵⁵ Pavese riscontra una ragione antropologica ed endemica alla base del sacrificio: la Langa è flagellata da periodiche crisi di disperazione e autodistruzione che colgono le famiglie contadine e che sfociano in gesti folli, totalmente incomprensibili e brutali. La spiegazione etnologica dell'ossessione per il sacrificio, precisa Calvino, non è l'unica indagata da Pavese, la cui ricerca si sovrappone a quella del protagonista del romanzo, senza nome e senza radici, alla scoperta di se stesso. A essa si possono aggiungere

⁵³ La «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici Einaudi», nota come «Collana viola», nasce dalla collaborazione tra Cesare Pavese ed Ernesto De Martino, antropologo e, nel suo periodo di attività tra il 1948 e il 1956, ha il merito di introdurre in Italia studi e discipline ancora inesplorati.

⁵⁴ I. CALVINO, *Prima che il gallo canti*, in *Saggi* vol. 1, cit., p. 1216.

⁵⁵ ID., *Pavese e i sacrifici umani*, in *Saggi* vol. 1, cit., p. 1231.

almeno altri due piani di indagine: quello della memoria e quello della storia. Comprensione storica ed etnologica si fondono in un unico personaggio-guida, Nuto, il giovane partigiano dalle poche parole che riassume in sé «la storia rivoluzionaria e l'antistoria mitico-rituale».⁵⁶ La memoria è qui considerata come l'elemento catalizzatore che spinge il protagonista a ritornare, dopo molti anni passati all'estero, sui luoghi dell'infanzia per ritrovare le sue origini, ma, partito da orfanello, preso a servitore di campagna, al suo ritorno continua a non sentirsi parte di quel paesaggio rivelando ancora una volta il tema dell'esclusione. Nuto è l'amico e mentore di un tempo, rappresenta la memoria storica, l'impegno politico, la consapevolezza razionale; ciononostante rimane legato alle credenze contadine, all'influenza della luna. Restio a raccontare i tremendi giorni di guerra civile, Nuto ricalca nel suo silenzio quella che, per il critico, altro non è che la volontà dell'autore di non approfondire il tema politico, come non valesse la pena di aggiungere altro a tutto il già detto. Qui si ritrova una stoccata della vecchia scuola della militanza che stigmatizzava proprio quegli studi etnologici, alcuni dei quali di derivazione tedesca, e che è esplicitata nel confronto tra la concezione del comunismo di Pavese e il recupero di un passato ancestrale. Il titolo del romanzo rivela in parte il tema centrale: i falò rappresentano una metafora dell'esistenza. Dei riti celebrati un tempo sulle colline per fare festa e propiziare l'abbondanza dei raccolti attorno al calore dei fuochi non resta che il letto di un altro tipo di falò, quello che ha bruciato Santina, la più giovane e bella figlia dei padroni, giustiziata dai partigiani. In un clima di terrore e sospetto nessuno può dire se fosse spia fascista o una partigiana. Il sacrificio umano ha qui raggiunto il suo apice manifestandosi palesemente,

⁵⁶ Ivi, p. 1232.

senza mascheramenti, proprio come negli antichi riti agricoli che narrano di morti e feste del fuoco.

Il discorso di Calvino su Pavese e il sacrificio umano non si esaurisce in questo saggio ma prosegue attraverso una via alternativa. Quasi contemporaneo allo scritto calviniano è un saggio prefatorio alla *Bella estate*,⁵⁷ per la sua ripubblicazione del 1966, firmato da Furio Jesi, un giovane mitologo di cui Calvino seguiva il lavoro, che fornisce un'interpretazione ancor più ampia e specialistica del sacrificio pavesiano legandolo al mito e alla morale. Dopo la morte di Pavese, Calvino si prenderà l'onere quasi esclusivo di curare le edizioni delle opere dell'autore per Einaudi. Alla luce di questi dati, Marco Belpoliti suggerisce che la prefazione di Jesi sia stata supervisionata dallo stesso Calvino e la reciproca conoscenza è comprovata dal fatto che tra i materiali relativi a un progetto incompiuto di Calvino, *La decapitazione dei capi*, appare anche uno scritto di Jesi del 1970 dal titolo *La morale del sacrificio umano*.⁵⁸

La curiosità per gli scritti sul sacrificio di Jesi dimostra a sua volta la volontà di Calvino di approfondire un tema desunto da Pavese e che doveva averlo profondamente colpito, dal momento che, come inevitabile, lo aveva ricollegato alla scelta di morte del collega.

La prefazione di Jesi, poi pubblicata come saggio in raccolta, si intitola *Pavese: mito della festa e mito del sacrificio*⁵⁹ e sono questi i due poli, festa e sacrificio, che nei tre romanzi della trilogia *La bella estate* – ma anche oltre, suggerisce Jesi, fino a *La luna e i falò* e lungo un filo conduttore che porta al suicidio dell'autore – si fondono, con il primo che

⁵⁷ FURIO JESI, *Cesare Pavese. Dal mito della festa al mito del sacrificio*, in *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1981 (1968). Il saggio viene pubblicato per la prima volta nel 1966 come introduzione a *La bella estate*.

⁵⁸ MARCO BELPOLITI, *Il sacrificio e la rivolta*, in *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

⁵⁹ F. JESI, *Cesare Pavese. Dal mito della festa al mito del sacrificio*, cit., pp. 161-176.

termina nel secondo, annullato secondo uno schema combinato di pochi elementi simbolici: morte, terra, luna, sangue. Il mito della festa, legato al rituale agricolo della purificazione in cui ci si divertiva con veglie in attesa della festa vera e propria, non si conclude, nei romanzi di Pavese, con l'epifania tanto attesa ma con la sua assenza: l'assenza della festa corrisponde alla perdita dei miti collettivi, inconciliabili con i tempi moderni che non possono essere rigenerati. Se nell'impostazione mitologica l'eroe affronta ambienti ostili per raggiungere e conquistare il tesoro, nei romanzi di Pavese il personaggio, una volta uscito dal suo ambiente di appartenenza, si ritrova in un luogo stravolto dal vizio, poco importa si tratti di città o campagna, rischiando di soccombere alla tentazione della perversione e di perdere se stesso. Il protagonista pavesiano è un giovane ingenuo che cerca di preservare la propria verginale integrità dalle spire dell'immoralità e della dissolutezza nel passaggio all'età adulta. Non ha la possibilità di raggiungere e conservare il 'tesoro' – che potrebbe corrispondere all'accettazione, tanto desiderata, in un determinato ambiente – ma sente la necessità di seguire una legge morale che lo dirige in un percorso ineluttabile terminante nel sacrificio. Si compie in questo modo la parabola di innocenza, peccato, sacrificio, che ha l'aura religiosa di un atto di espiazione. Il percorso, che non necessariamente conduce a una morte effettiva, può essere mitigato solamente con l'impegno. Il discorso allora conduce al compito del narratore, l'unico a poter ancora evocare miti nella società moderna, e ancor più specificamente a quella 'filosofia' del lavoro che Pavese aveva fatto propria. Di fronte all'assenza della 'festa', dunque dell'impossibilità del rinnovamento dei tempi, come unico baluardo rimane l'impegno etico:

Mancando la festa, l'artista avvertiva l'obbligo morale di determinare egli stesso quella trasformazione dell'unico modo ormai lecito, e cioè superando il rimpianto e agendo, creando, narrando le vicende dell'oggi affinché attraverso il suo impegno

morale l'oggi privato di festa tornasse ad essere il luogo e il tempo del mito.⁶⁰

La conclusione della trattazione, che celebra l'impegno, rivela l'impronta calviniana.

II.3 La critica di Calvino sui lasciti di Pavese

Il suicidio di Pavese nel 1950 giunge, inaspettato, almeno per Calvino, a sconvolgere il palpabile clima di entusiasmo ricostruttivo e di impegno attivo che permeava il dopoguerra. Il dolore per la perdita non offusca, anzi rinvigorisce i dubbi politici e la scelta del gesto estremo non poteva che essere condannata come 'tradimento' degli ideali da parte dei compagni di partito poiché, come si interroga Paolo Spriano rievocando l'atmosfera del tempo, «un comunista non si uccide, ci dicevamo. Perché mai lui l'aveva fatto? Esisteva forse una crisi politico-ideologica alla radice del gesto?». ⁶¹ A Valentino Gerratana, che si ostinava nella celebrazione di un Pavese intellettuale impegnato, risponde Calvino in una lettera del 15 settembre 1950, a poche settimane dal dramma, rilanciando l'immagine di un autore che è stato più scrittore che politico:

Marxista non fu mai né si può dire che tentò mai di "fare i conti" col marxismo; considerava il marxismo non in contraddizione con il tipo di ricerche che lui coltivava; ma il suo pensiero si sviluppò per vie proprie e terreni in cui quasi non incontrò il marxismo. Schivo e inadatto alla politica com'era, dimostrava a volte un senso di disciplina rigorosissimo.⁶²

⁶⁰ Ivi, p. 168.

⁶¹ La ricostruzione di Paolo Spriano è riportata da Giorgio Bertone in *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, cit., p. 104.

⁶² Ivi, p. 104. La lettera di Calvino a Gerratana del 15 settembre 1950 è qui proposta nella forma, comunque parziale, riportata in PAOLO SPRIANO, *Le passioni di un decennio 1946-1956*, Milano, Garzanti, 1986, p. 38.

Ma ancor prima che scrittore, Pavese è stato un uomo in lotta con un male insopprimibile che nessuno aveva capito fino in fondo ed è in questa battaglia solitaria e interiore, affrontata attraverso la dedizione al lavoro, che si situa una sua personale forma di ‘resistenza’.

A due anni dalla scomparsa dell’autore, Calvino cura l’edizione del *Mestiere di vivere*, diario che Pavese componeva già dal ’35, di cui, appena saputa l’esistenza, aveva chiesto chiarimenti allo stesso Pavese. In un’intervista a Roberta De Monticelli del 1959 riferirà il personale ricordo del confronto con il collega:

Un giorno, non ricordo come, seppi che teneva un diario. La cosa mi stupì perché mi pareva che il suo ideale letterario e umano, tutto concreto e schifo, fosse agli antipodi di quella preoccupazione per la propria interiorità che occorre per tenere un diario. Corsi subito a dirglielo: «Tieni un diario? Sei matto?». Lui mi rispose: «Se si fa il letterato bisogna farlo fino in fondo, accettare tutte le conseguenze».⁶³

Il risvolto di copertina del *Mestiere di vivere*, di cui si è incaricato Calvino, sintetizza la memoria di Pavese lasciando intendere la ricchezza del contenuto che è assieme un laboratorio di tecnica letteraria e intuizioni poetiche sulla scia dello *Zibaldone*, ma anche un diario nel senso più comunemente inteso, che riporta riflessioni molto personali, «gli sfoghi delle sere tristi».⁶⁴ A coloro che, a distanza di anni, ancora si interrogano sul perché del drammatico gesto, l’autore consente un’incursione tra i suoi pensieri e disagi esistenziali. Negli anni cresce e si sviluppa una strategia poetica di pari passo alla ricerca del faticoso “mestiere di vivere”. La lotta che per anni Pavese ha ingaggiato contro quella sua tragica inclinazione al dolore cede il passo alla disperazione. Il curatore sceglie di riportare l’ultima

⁶³ I. CALVINO, *Pavese, Carlo Levi, Robbe-Grillet, Butor, Vittorini...* (1959), in *Sono nato in America*, cit., p. 40.

⁶⁴ *Ibidem*.

frase dell'autore: «Non parole. Un gesto. Non scriverò più»,⁶⁵ optando per una impostazione non cronologica a cui fa seguito una breve dichiarazione testuale di pochi giorni precedente: «La mia parte pubblica l'ho fatta – ciò che potevo. Ho lavorato, ho dato poesia agli uomini, ho condiviso le pene di molti».⁶⁶ Anche la penna dello scoiattolo sembra ammutolire di fronte a tanta intensità.

Il testo è preceduto da un'avvertenza redatta dallo stesso Calvino in collaborazione con altri colleghi in cui si dichiara che gli amici erano a conoscenza dell'esistenza del diario e anche del desiderio dell'autore che esso venisse pubblicato dopo la sua morte. Le disposizioni riguardo al titolo erano state indicate dallo stesso Pavese all'interno del manoscritto ritrovato. Rimaneva da decidere se il testo, dai tratti così personali, poteva essere pubblicato integralmente. Al termine di un dibattito che aveva coinvolto in prima linea Natalia Ginzburg, si stabilisce che alcuni «tagli si imponevano là dove il contenuto era di carattere troppo intimo e scottante, e dove si trattava di questioni private di persone viventi».⁶⁷

Al decimo anniversario dalla morte si presenta il momento di riparlare dell'autore scomparso e in questa circostanza, con una commemorazione pubblicata su l'*Europa letteraria* e inserita successivamente nella raccolta *Una pietra sopra*, con il titolo *Pavese: essere e fare*,⁶⁸ Calvino sceglie di ritornare a far critica sulle opere che ritiene rappresentino l'essenza del percorso letterario e artistico del collega, seppur inscindibile da quello umano. Con questa doppia lente, esplicita nel titolo del saggio, si rimarca come l'autore Pavese abbia

⁶⁵ ID., *Cesare Pavese. Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, in Risvolto, Einaudi, 1952, ora in ID., *Il libro dei risvolti*, cit., p. 80.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere: 1935-1950. Nuova ed. condotta sull'autografo*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Tornino, Einaudi, 1990. Nella nuova edizione viene riportato uno stralcio dell'*Avvertenza* premessa all'edizione calviniana del 1952.

⁶⁸ I. CALVINO, *Pavese: essere e fare*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 58-63.

condotto la sua ricerca del «modo di essere» al mondo che si raggiunge faticosamente attraverso un grande lavoro di autocostruzione fino ad approdare al «saper fare» in un'operazione tanto poetica quanto morale, poiché: «Forse il vero ideale pavese è chi ha tutta la triste saggezza di chi sa e la sicura autosufficienza di chi fa».⁶⁹ Ecco riassunto, e in parte revisionato, l'impianto critico di Calvino. Sul fronte poetico viene delineato un percorso che via via si allontana da un iniziale abbandono al lirismo e dall'impostazione naturalistica nell'osservazione del mondo, per arrivare a un'espressione poetica che raggiunge il nucleo dell'esperienza e della comunicazione. Il punto di partenza, la materia grezza è rappresentata dall'«impoetica città», «l'impoetico Piemonte» agricolo, dal parlare sbadato e incolto di persone appena abbozzate e viene a poco a poco ridefinita in un sistema di rapporti che si rivelano complementari e organici attraverso la creazione di un linguaggio. In questa operazione di scelta di elementi essenziali, minimali da cui partire per esprimere il rapporto degli uomini con la realtà, Calvino individua lo stile dell'autore. La costruzione dello stile impegnò Pavese nel corso di tutta la sua opera svolgendosi parallelamente su due livelli: quello poetico e quello morale. Abbandonato il lirismo nel rappresentare il sentimento di angoscia, proprio dell'età giovanile, delle prime opere, tutto rivolto introspektivamente, per traslarlo ai suoi personaggi dai tratti informi, Pavese riconsegna la sua immagine della gioventù di quel tempo, povera, disorientata, esclusa. Parallelamente alla deriva tragica egli concede però una via d'uscita indicando come si dovrebbe essere e ammettendo che non sempre ci si riesce o ci si vuol riuscire.: lo fa con i suoi personaggi positivi come Amelio, Nuto, Clelia, Pablo. È evidente, per Calvino, l'influenza delle profonde e vaste letture che Pavese accumulava sui grandi autori d'oltreoceano del Modernismo americano. Il tema di

⁶⁹ Ivi, p. 59.

fondo rimane comunque legato all'esperienza drammatica del dolore per le ferite ricevute; e chi non ha imparato da tali sofferenze ne rimane travolto. A questo punto si può notare un cambio valutativo del critico che ammette: «quel che la letteratura può insegnarci non sono i metodi pratici, i risultati da raggiungere, ma solo gli atteggiamenti. Il resto non è lezione da trarre dalla letteratura: è la vita che deve insegnarlo».⁷⁰

I romanzi che qui Calvino sceglie di mettere in risalto, *La casa in collina*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole*, rappresentano per il critico l'«invenzione di un particolare genere di romanzo»,⁷¹ il più ricco dal punto di vista rappresentativo della società di quegli anni. In essi, non si finisce di trovare nuovi significati grazie all'abilità dell'autore di creare un linguaggio laconico, una comunicazione indiretta che genera tensione narrativa pur rispettando una costruzione testuale oggettiva. Il critico non teme di definire questi romanzi «ideologici», facendo riferimento ai contenuti che si sviluppano nel confronto tra storia e morale. Riguardo a *La luna e i falò*, intenzionalmente posto al termine del ragionamento, Calvino accenna a qualche riserva sull'avvenuta completezza di quell'impianto strutturale narrativo di cui è certo siano dotati i romanzi sopra citati.

Negli anni '60 gli interventi su Pavese si diradano. Al “mito Pavese” che veniva costruito in quegli anni, Calvino preferisce opporre il silenzioso ricordo del collega conosciuto in vita, al ‘personaggio’ la persona. Poche righe consuntive nella *Sfida al labirinto* racchiudono e completano l'evoluzione dell'esperienza critica su Pavese. Calvino riconosce all'autore i contributi letterari e le intuizioni precorritrici, frutto di una visione originale e distinta, di una voce isolata, di una ricerca dell'essenziale anche nella rappresentazione, scarna, sfuggente dei personaggi e del continuo lavoro per la definizione

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ivi*, p. 62.

di uno stile in cui convergono tutti i termini della composizione letteraria, organizzati secondo un linguaggio schivo ma pure sostenuto dagli studi antropologici dell'autore, sui quali termini spicca un persistente tema intimistico e feroce. Ciononostante, a conclusione dell'inciso condanna l'autore al suo tempo, quasi un paradosso per lui che in vita fu sempre accusato di aver eluso il momento storico. Dunque, a distanza di dodici anni è finalmente superato «il contrasto tra mondo interiore e politica, che ormai ci pare rudimentale».⁷²

⁷² I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 91.

CAPITOLO TERZO

CONTRO UNA CRITICA 'BIOGRAFICA': IL RUOLO DEL LETTORE COMPETENTE

III.1 La lezione di Calvino contro l'approccio biografico e le scelte editoriali nei confronti di Pavese

La scelta di Pavese di porre fine alla propria vita apre la via, per almeno un decennio, a una critica di impostazione fortemente biografica che si aggiunge alle speculazioni politiche, che già avevano abbondantemente investito l'autore durante la sua esistenza, e spesso rasenta il pettegolezzo, violando in questo modo l'unica richiesta finale dello scrittore: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi». La produzione pavesiana viene interamente riconsiderata alla luce del gesto estremo e scandagliata alla ricerca di motivi biografici nascosti, sfuggiti, riflessi e rivelatori del malessere celato ai più. All'integrale rilettura viene applicata come lente e chiave interpretativa il *Mestiere di Vivere*, il diario di Pavese di cui già Calvino, assieme a Massimo Mila e Natalia Ginzburg, aveva consumato le pagine nell'affannosa ricerca di spiegazioni e nel tentativo di restituire la migliore forma possibile di un testo che, per sua natura, rischiava di divenire materiale scandalistico. La lunga discussione tra specialisti, terminata nella scelta

di elidere dal diario i riferimenti, spesso coloriti e talvolta decisamente offensivi, a personalità viventi assieme alle annotazioni considerate eccessivamente personali e fuorvianti, operata dai curatori, dimostra una volontà rigorosa di intendere e presentare il testo nel suo valore letterario senza concessioni al *voyeurismo*. Ma quelle lacune avevano contribuito a mantenere vivo l'interesse per la figura dell'autore nella comunità intellettuale coeva, stimolando un gioco di ipotesi e congetture su quali personalità vi fossero celate.¹

Il mistero che sembrava aleggiare intorno alla figura di Pavese e alle sue conoscenze più intime non ha mancato di suscitare un certo compiacimento in chi lo aveva frequentato personalmente. Nel 1960 esce il *Vizio assurdo*, testo attraverso il quale Davide Lajolo, ostentando la propria amicizia con Pavese, ne ricostruisce la biografia «nella convinzione che la conoscenza dell'uomo sia utile tramite alla conoscenza dello scrittore».² Il ritratto fornito, oggi non più ritenuto una fonte sufficientemente attendibile,³ produce l'effetto di innescare una proliferazione di trattazioni biografiche e monografie sull'autore. La biografia, infatti, assume fin da subito valore di modello di interpretazione, quasi imprescindibile, generando una sorta di “tradizione” di testi successivi che utilizzano il dato biografico come parametro di analisi dell'opera pavesiana.⁴

¹ ELISA BORSARI, *Critica ai “miti della critica”*, in «Strumenti critici», fascicolo 3, settembre 2000, pp. 432-433 [doi: 10.1419/12009] (Data di ultima consultazione: 22/09/2024). A sostegno della sua trattazione, Borsari riporta le parole del critico tedesco Johannes Hosle, che ha tracciato un quadro della critica su Pavese negli anni '50: «Chiunque si occupava di Pavese negli anni Cinquanta lo faceva basandosi in primo luogo sul Mestiere di vivere. Era un libro il cui fascino veniva anche dal fatto che certi nomi rimanevano un mistero. Certe lacune sembravano incoraggiare e legittimare le congetture. Così ogni critico contribuì alla mitizzazione della sua personalità».

² MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana. Storia e Antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1976, p. 143.

³ E. BORSARI, *Critica ai “miti della critica”*, cit., pp. 431-432. Borsari fa riferimento alla trattazione di Attilio Dughera, *Gli inganni di “Ulisse”*, in *Tra le carte di Pavese* (1992) che esamina il materiale epistolare fornito da Lajolo riscontrandone imprecisioni. Borsari riporta alcune delle inesattezze individuate da Dughera.

⁴ E. BORSARI, *Critica ai “miti della critica”*, cit., p. 432.

La tragica fine, la curiosità e lo stupore suscitati dalla pubblicazione del diario e, ancora, il dibattito politico-ideologico, tra detrattori e difensori, tutto ciò unito alla diffusa comparsa di ritratti dell'autore: sono questi gli elementi che ruotano intorno alla figura di Pavese fino alla costruzione «di quell'autentico culto di Pavese, che, dalla sua morte, continuò intatto fino al 1968, quando il suo *poster* veniva venduto fra quelli degli ispiratori della contestazione anticapitalistica e antiborghese»⁵ e che ha continuato ad affascinare generazioni di giovani fino a oggi.

Gli anni di più marcato e invasivo 'biografismo' coincidono con il periodo delle prime sperimentazioni di critica psicoanalitica, che trovano terreno d'azione fertile nell'opera di un autore tormentato e suicida. Particolarmente discussa, al tempo della sua pubblicazione, nel 1967, fu la chiave interpretativa proposta da Dominique Fernandez nell'*Échec de Pavese*, un saggio di critica psicoanalitica meticolosamente applicata per rintracciare nella produzione di Pavese i segni di una nevrosi derivante, secondo l'analisi del critico francese, da traumi infantili insuperati e che costeranno all'autore adulto quella sua 'sconfitta' – questa la traduzione del titolo – che è insieme amorosa e politica.⁶

Le metodologie critiche novecentesche trattate all'inizio del nostro discorso trovano tutte applicazione nel 'caso Pavese', dalla critica marxista degli anni '50 alla psicoanalisi degli anni '60 e '70.⁷ È possibile, tuttavia, osservare che la ricezione critica dell'opera pavesiana concentra a tal punto l'attenzione sull'autore, in virtù degli elementi menzionati, da convogliare anche gli approcci più rigorosi nella deriva biografista.

⁵ M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana. Storia e Antologia della critica*, cit., p. 144.

⁶ Ivi, pp. 146-147.

⁷ Cfr. sulla critica pavesiana le trattazioni di MAURO PONZI, *La critica e Pavese*, Bologna, Cappelli, 1977; MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, Bari, Editori Laterza, 1992.

Per questa ragione, a quasi vent'anni di distanza dalla morte dell'autore, nel 1968 lo scrittore e critico letterario Edoardo Sanguineti sente ancora viva e più impellente che mai l'esigenza di una rilettura complessiva e razionale della produzione pavesiana:

Una lettura integrale di Pavese [...] dovrebbe essere l'occasione propizia, oggi, per superare definitivamente alcune vie interpretative ormai esaurite affatto, e deformanti: per prima, quella psicologista del "vizio assurdo" (o quella psicoanalitica dell'«échec»), che ha coltivato con ostinazione l'immagine più provvisoria e più fragile, la leggenda – documentatissima leggenda, s'intende – del personaggio Pavese, patetico ed impudico, ferito e acerbo, maldestramente impegnato nel mestiere della vita, nello esercizio della morte.⁸

Vessato sul piano politico quanto personale, celebrato fino al mito, pubblicamente psicoanalizzato, Pavese attendeva una rivalutazione della sua opera. Conviene ritornare alla lezione di Calvino che già nella commemorazione del '60, *Pavese: Essere e fare*, esortava a una rifocalizzazione sull'opera:

L'attenzione dei pavesisti si è in questi ultimi anni accentrata più che sulle opere, sulla ricostruzione della figura di Pavese: il diario, gli inediti che egli non aveva voluto pubblicare, le pagine saggistiche, le testimonianze biografiche. Anche questo mio discorso risente di una tale polarizzazione di interessi. È stata una fase necessaria, ma insistere sarebbe squilibrare la ragione stessa dell'interesse per questa figura. Tutta la critica di Pavese gravitava sull'opera, su ciò che dell'esperienza esistenziale e conoscitiva si fa opera compiuta, ed è sulle opere che dobbiamo riportare il fuoco della

⁸ NINO ROMEO, *Parigi legge Pavese*, in «L'Unità», 16 settembre 1969. Nella pagina culturale del quotidiano «L'Unità» in tale data il giornalista Nino Romeo commenta una frase alquanto provocatoria diretta dalla rivista «Le Monde des livres»: "nella stessa Italia, Pavese attende sempre il suo critico". L'interesse francese per l'opera pavesiana si era accresciuto a seguito della pubblicazione del saggio di Fernandez, che, secondo Romeo, per «quanto e come sia valida una riduzione del genere operata sulla biografia di uno scrittore come Pavese [...] può avere il merito di sollecitare attorno alla opera pavesiana quell'auspicata, salutare revisione critica che è nei voti di ogni critico che non sia fermo al "pettegolezzo"». Calzante risulta a questo punto l'intervento riportato di Sanguineti dell'anno precedente in *Libri Nuovi*, Einaudi, n. 3.

nostra lente, soprattutto su quelle che portano il segno di Pavese più completo e maturo.⁹

La dichiarazione d'intenti si traduce in fatto concreto con la decisione di pubblicare, in contrapposizione a troppo clamore sul personaggio, la raccolta dei romanzi dell'autore sulla collana Supercoralli e curarne personalmente l'edizione con un risvolto di copertina che ha tutto lo spessore di un commento critico:

Qui pubblichiamo, in due volumi, i nove romanzi, non nell'ordine in cui Pavese li pubblicò e raggruppò, ma in quello in cui li scrisse [...]: a segnare un itinerario, un seguito d'acquisizioni sia nella meditazione sul mondo sia nella costruzione d'uno stile, itinerario che coincide con la storia dell'uomo, che è questa stessa storia. In questo tempo in cui da più parti ci si affretta a tentare la "biografia di Pavese" vorremmo dire, ordinando la raccolta delle sue opere: la vera biografia di Pavese è questa.¹⁰

III.2 Il caso de *Il taccuino segreto*

Una breve digressione circa una fortuita vicenda editoriale è fornita da Lorenzo Mondo,¹¹ protagonista dell'episodio, che lo racconta non senza un certo compiacimento e con un gusto narrativo. Volendo documentare e approfondire la sua tesi di laurea incentrata su Cesare Pavese che stava preparando per l'università di Torino nel 1961, il giovane studente si convinse ad andare a far visita alla sorella dell'autore presso la quale egli aveva vissuto. Mondo riferisce che, creata una sorta di consuetudine alle visite per acquisire rimasugli di materiale mai sottoposto a vaglio, in una di queste si imbattè per caso in un taccuino che si dimostrò pieno di sorprendenti rivelazioni. Si trattava di appunti scritti in

⁹ I. CALVINO, *Pavese: essere e fare*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 62.

¹⁰ ID., *Romanzi (I e II)*, in *Risvolti*, Einaudi, Supercoralli, 1961, ora in ID., *Il libro dei risvolti*, cit., p. 199.

¹¹ LORENZO MONDO, *Pavese perduto e ritrovato*, in C. PAVESE, *Il taccuino segreto*, a cura di Francesca Belviso, Torino, Nino Aragno Editore, 2020, pp. XXI-XLIII.

forma molto abbreviata che coprivano un arco temporale dall'inizio del 1942 a tutto il 1943 nel pieno della guerra. Il reperto fu sottoposto all'attenzione di Calvino, che allora presiedeva la direzione Einaudi, il quale decise che non fosse da pubblicare e lo conservò al riparo da ogni indiscrezione. Continua Mondo, che, affidatosi all'autorevole disposizione dell'editore, non avendo più ricevuto notizie nemmeno in seguito al trasferimento in Francia di Calvino, lasciò lui stesso cadere la questione pur rimanendo in possesso di una copia del breve manoscritto. Solo alla morte di Calvino e della sorella di Pavese e ricevuto il consenso dalle nipoti di quest'ultimo, si decise a pubblicarlo interamente nel 1990 nelle pagine del quotidiano «La Stampa» presso cui lavorava. Non poche furono le reazioni suscitate nell'ambiente culturale dalla pubblicazione, che tuttavia rimasero moderatamente circoscritte all'ambito degli intellettuali e non ebbero lunga durata, come fosse inversamente proporzionale al tempo trascorso dall'epoca dei fatti.

Nel 2020 il taccuino viene ricomposto e pubblicato in un volume corredato da una prefazione di Lorenzo Mondo, che narra lo svolgimento dei fatti appena accennati, e da un corollario di testimonianze delle reazioni a caldo alla prima pubblicazione sul quotidiano. Tra le altre, si accenna all'articolo *Il mio Pavese. Rispettare i morti* di Natalia Ginzburg¹² la quale ammette di aver provato un certo turbamento dopo la lettura, stigmatizza la decisione di aver proceduto alla pubblicazione, pur legittima trattandosi di fonti autografe, e conclude confermando il sentimento di amicizia verso lo scrittore che non può essere inquisito sulla base di qualche frase, sia pur pesantemente controversa e compromettente, ma piuttosto va considerata la sua opera e, per quanti lo hanno conosciuto, il suo atteggiamento, il più lontano possibile da quello di un uomo del regime. Questa sola testimonianza è utile a riconsiderare

¹² NATALIA GINZBURG, *Il mio Pavese. Rispettare i morti*, in C. PAVESE, *Il taccuino segreto*, cit., pp. 59-63. L'articolo fu pubblicato su «La stampa» il 21 agosto 1990.

la riluttanza di Calvino a dare alle stampe gli appunti incriminati e rimanda a un *déjà vu* editoriale con gli stessi protagonisti alle prese con un altro diario.

Ora, si aprono due ipotesi contrapposte, che potrebbero spiegare la scelta di quel rifiuto a procedere. La prima presuppone che Calvino abbia deciso di preservare l'autore Pavese da un rinnovato, ulteriore processo sommario e mediatico che avrebbe potuto intaccare la sua immagine e la sua opera e, per proprietà transitiva, avrebbe potuto gettare un'ombra offensiva e infamante anche sulla schiera degli amici intellettuali dalla più cristallina integrità politica. Ciò dimostrerebbe che nello scrittore è ancora forte il giudizio di impronta politica come criterio valutativo.

La seconda ipotesi consiste nell'attribuire alla perentoria decisione editoriale la volontà di passare oltre a una vicenda ormai superata da anni durante i quali il clima politico è profondamente cambiato e le contrapposizioni di quei tempi sono state superate da nuove dinamiche sociali. In questo caso si potrebbe intravedere il distacco di Calvino dalla totalizzante ottica di stampo comunista e una apertura a nuove forme di ragionamento critico.

In ogni caso, si impone una questione morale: se sia encomiabile la sensibilità a non esporre al pubblico ciò che non era stato a lui destinato, nel rispetto della volontà dell'autore, o se piuttosto sia da rispondere a un imperativo deontologico che aborrisce ogni forma di censura. Tuttavia rimane il dato oggettivo che Calvino, uno tra pochissimi, per molti anni fu a conoscenza di alcuni tra i più intimi, inconfessabili pensieri del collega.

Del gruppo di intellettuali antifascisti torinesi nell'orbita di Einaudi, i più vicini a Pavese ma rimasti all'oscuro del 'segreto', non tutti si sono dimostrati contrari alla pubblicazione del taccuino. Carlo Dionisotti, che conosceva Pavese dai tempi dell'università, anche dopo aver letto il diario nel 1990 è convinto dell'assoluta legittimità della pubblicazione, poiché

ci mancherebbe altro che negli studi storici e letterari tornasse in vigore la censura [...]. L'editore di un testo rimasto inedito per volontà o per incuria dell'autore, non può sottrarsi alla responsabilità dell'interpretazione, che è il solo modo a lui consentito di sopperire alla mancata responsabilità dell'autore. In questo caso mi pare che l'editore del taccuino di Pavese abbia assolto bene il suo compito: ne ha riconosciuto l'importanza (tardi, ma meglio tardi che mai), e ne ha dato una interpretazione probabile. Tocca ora ai lettori.¹³

III.3 Dall'autore al lettore: nuove proposte critiche

La ricezione critica della produzione letteraria di Pavese, come si è cercato di ricostruire nel corso del nostro discorso, ha lungamente indugiato sul dato biografico e sul contesto storico rischiando di confinare l'opera a un piano subalterno e dipendente. Si potrebbe ipotizzare che una riflessione sul contingente 'caso Pavese' abbia contribuito a orientare il processo di acquisizioni e studi che Calvino intraprende a partire dagli anni '60, interessato a sondare nuovi orizzonti letterari. In un momento storico in cui non solo il livello economico ma anche lo scenario socio-politico e la cultura seguono la via dello sviluppo, rapido e fagocitante, che si traduce nella moltiplicazione dei saperi offerti, si apre per lo scrittore, sempre attento a nuove stimolazioni intellettuali, una stagione di intense letture, approfondimenti, confronti con le moderne correnti critiche che si dirigono verso inedite esplorazioni del testo: si prospettava la possibilità di estraniare dall'opera l'ingombrante figura dell'autore.

¹³ CARLO DIONISOTTI, *Per un taccuino di Pavese*, in «Belfagor», vol. 46, n. 1, 31 gennaio 1991, pp. 1-10, <https://www.jstor.org/stable/26146569> (Data di ultima consultazione: 22/09/2024).

La collocazione dell'“io” autoriale all'interno del testo rappresenta un nodo cruciale della riflessione di Calvino fin dai suoi primi scritti critici,¹⁴ ma è a partire dal periodo di più stretto contatto con gli ambienti strutturalisti che lo scrittore inizierà a far proprie, rielaborandole, le teorie più dirompenti sulla questione dell'autore.

La distanza più evidente si impone tra due saggi già menzionati, – qui assunti a titolo programmatico – il *Midollo del Leone*, 1955, e *Cibernetica e fantasmi*, 1967, che, con uno scarto di dodici anni, mostrano il drastico cambiamento nella concezione dell'autore.¹⁵ La figura dell'autore viene intesa, a partire dal secondo saggio, non più come “io biografico”, entità psicologica e referenziale con il proprio personalissimo bagaglio di esperienze e di intenzioni, ma come “io scrivente”, entità linguistica che si determina, si origina e si estingue, nell'atto dello scrivere.¹⁶ La figura dell'autore è qui concepita nei termini proposti dal gruppo di «Tel Quel» e in particolare da Roland Barthes, di cui, si ricorda, Calvino nel periodo di permanenza in Francia seguiva gli studi e partecipava ai seminari. Il critico francese negli anni Sessanta stava componendo la propria teoria strutturalista di approccio al testo, le cui originali nozioni comparivano, disseminate e riproposte, nei diversi scritti del tempo fino a confluire nel suo saggio più esplosivo *La morte dell'autore* del 1968.¹⁷ In esso, Barthes sostiene che nel momento della scrittura avviene uno sdoppiamento: l'autore biografico si annulla, «entra nella propria morte»¹⁸ e rimane ancorato nel passato dell'opera. A questo punto prende vita l'“io scrivente”, che nasce contestualmente al testo e permane al

¹⁴ In *Saremo come Omero!* (1948) un giovane Calvino comunista e militante già si pone la questione «di come sistemare quell'ingombrantissimo personaggio che per uno scrittore moderno è l'“io” [...], se autobiograficamente, o simbolicamente, o trasfigurandolo in senso eroico, o riuscendo a far finta che non ci sia». L'intervento di trova in *Saggi* Vol. 1, cit., p. 1484.

¹⁵ Cfr. M. DINI, *Calvino critico*, cit., p. 80.

¹⁶ I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 167.

¹⁷ ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua*, trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988 (*Le bruissement de la langue. Essais critiques* IV, Paris 1984).

¹⁸ Ivi, p. 51.

suo interno come figura linguistica e grammaticale, un performativo. Tradizionalmente, secondo Barthes, la critica ha concentrato la propria attenzione sull'autore, inteso come persona psicologica, e ne ha fatto criterio e guida per l'interpretazione dell'opera. Ma se l'autore viene allontanato, allora anche «la pretesa di “decifrare” un testo diventa del tutto inutile. Attribuire un Autore a un testo significa imporgli un punto fisso d'arresto, dargli un significato ultimo, chiudere la scrittura».¹⁹ La concezione di letteratura così delineata svincola il testo dall'obbligo di un senso ultimo, di un'intenzione nascosta da ricercare. L'opera non è mai unitaria ma intessuta di «scritture molteplici»,²⁰ di una rete di riferimenti intertestuali che si riuniscono nella figura del lettore. Capovolgendo la tradizionale prospettiva critica, Barthes giunge a un'icastica conclusione: «prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore».²¹

Alla luce degli sviluppi dello Strutturalismo e tenendo presenti le innovative teorie barthesiane, nel saggio del 1967²² Calvino giunge ad analoghe soluzioni sul piano della narrativa, elaborando una concezione della letteratura come processo combinatorio. Dopo aver registrato il trionfo, nella realtà moderna, della discontinuità e della combinatorietà, che trovano riscontro nella linguistica strutturale, si può postulare la creazione di una macchina intelligente che sappia produrre in completa autonomia un'opera letteraria non statica ma originale e significativa. Ciò implicherebbe, evidentemente, l'inutilità dell'autore, che era stato tanto declamato in ogni tempo e reso ormai facilmente sostituibile.

¹⁹ Ivi, p. 55.

²⁰ Ivi, p. 56.

²¹ *Ibidem*.

²² Ci si riferisce a *Cibernetica e fantasmi*.

Se l'autore si eclissa, l'attenzione si sposta sulle altre figure coinvolte nel fatto letterario e si può iniziare a osservare «il rapporto di chi narra con la materia narrata e con il lettore: entriamo cioè nella più ardua problematica della narrativa contemporanea».²³ È a questo punto del ragionamento che Calvino accoglie e propone la concezione barthesiana dell'autore:

La persona io, esplicita o implicita ' si frammenta in figure diverse, in un io che sta scrivendo e in un io che è scritto, in un io che è empirico che sta alle spalle dell'io che sta scrivendo e un io mitico che fa da modello all'io che è scritto. L'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la cosiddetta "personalità" dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura.²⁴

Tornando all'esempio iniziale della macchina scrivente, appare chiara la sovrapposibilità con il vero scrittore: forniti gli adeguati comandi, la macchina sarebbe in grado di elaborare uno "stile" d'autore peculiare e distintivo.

Se la letteratura è un fatto interno al linguaggio e ogni identità e intenzione dell'autore, fantoccio anacronistico, si disperde nell'atto dello scrivere, «il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura».²⁵

Calvino conclude con un suo personale discorso di congedo al defunto autore celebrando la nascita dalle sue ceneri della figura del lettore:

L'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge; ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono, l'autore come espositore della propria anima alla mostra permanente delle

²³ I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 166.

²⁴ *Ivi*, p. 172.

²⁵ *Ibidem*.

anime, l'autore come utente di organi sensori e interpretativi più ricettivi della media, l'autore questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicitore di conferenze alle società culturali. [...] Scompaia dunque l'autore - questo enfant gaté dell'inconsapevolezza - per lasciare il suo posto a un uomo più cosciente, che saprà che l'autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona.²⁶

Il profilo del lettore delineato in questo epitaffio dai toni vagamente sarcastici è quello di un lettore consapevole e competente, che conosce il funzionamento del processo di scrittura e della finzione romanzesca, è in grado di riconoscerne i meccanismi interni, di scomporli e smascherarli. Ma un lettore competente e vigile ha altresì la capacità di discernere le dimensioni e le contraddizioni della realtà. La letteratura che aveva tradizionalmente risposto a due esigenze contrapposte, celebrare il conformismo, l'accettazione dell'autorità e degli avvenimenti naturali, oppure rifiutare di assecondare una realtà insoddisfacente attraverso un'opposizione critica, si è resa articolata e complessa, labirintica come la realtà moderna. Nel labirinto si può rimanere intrappolati oppure studiare dal di dentro una possibile mappa di orientamento. Passa ora sul piano della lettura la facoltà di trovare nella letteratura la sua funzione critica a prescindere dell'intenzionalità autoriale: «il confine non sempre è chiaramente segnato; dirò che a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore».²⁷

Nello stesso anno di pubblicazione di *Cibernetica e fantasmi*, Calvino scrive un articolo in risposta a un'inchiesta aperta da Gian Carlo Ferretti sulla rivista «Rinascita», in cui il critico si domandava: «Per chi si scrive un romanzo? Per chi si scrive una poesia?». In

²⁶ Ivi, p. 173.

²⁷ Ivi, p. 180.

*Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)*²⁸ Calvino si sofferma con passaggi quasi didascalici a registrare la trasformazione repentina della società moderna in un arco temporale relativamente breve. Il progresso ha rivelato alcune incongruenze della letteratura, sempre più in ritardo rispetto alle aspettative del lettore, che nel frattempo si è reso competente, mutuando informazioni e conoscenze dai nuovi saperi, ed esigente. Per descrivere la questione, usa la calzante immagine dello scaffale ipotetico. Il pubblico cui ci si rivolge quando si scrivono romanzi e poesie è una comunità di lettori che, di norma, ha già accumulato un bagaglio di letture simili a cui le nuove letture si aggiungono, disponendosi in uno “scaffale ipotetico” e ben ordinato, che si aggiorna promuovendo o declassando l’uno o l’altro libro a ogni nuovo ingresso. Come un venditore abile, che è in grado di riconoscere gli interessi letterari del cliente e sulla base di quelli sa proporre il libro più affine al suo gusto, ugualmente dovrebbe procedere lo scrittore che, in maniera immaginativa e inconscia, si rivolge al suo “lettore invisibile”. In questo modo la letteratura tende a riproporsi come immutata, senza rischio di insuccessi, fintanto che rispecchia il canone estetico e i principi morali della società di cui è espressione. Sebbene questa sia la linea percorsa da buona parte della letteratura, e certamente dalla letteratura di consumo, esiste un tipo di letteratura che è interessata a scardinare «la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti».²⁹ Per uno scrittore è più stimolante scrivere per un pubblico di lettori che non leggono solo romanzi e l’accostamento di generi diversi di libri sullo scaffale può creare esiti impensati. Passando agli esempi, Calvino ripercorre le espressioni letterarie e critiche di determinati periodi storici recenti. Negli anni 1945-1950 la produzione letteraria si occupava quasi esclusivamente del tema politico e della storia contemporanea e si rivolgeva a un pubblico

²⁸ ID., *per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)* (1967), in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 159-163.

²⁹ Ivi, p. 159.

di lettori particolarmente accanito sull'argomento, tanto che la pubblicazione di libri sembrava insufficiente, quasi da non colmare la "domanda". Questa operazione era comunque destinata al fallimento dal momento che la politica non è qualcosa di statico su cui la letteratura può adeguare i propri parametri canonici. Al contrario, specialmente in quegli anni, era qualcosa in costruzione, in via di definizione e in aperto dibattito con se stessa e con le istanze della cultura. Era evidente, inoltre, la mancanza di un sostrato culturale istruito e consapevole. Un primo tentativo di intersezione tra scaffali differenti è avvenuto nel decennio successivo, tra il 1950 e il 1960 quando si è tentato di fondere assieme «la problematica del decadentismo letterario europeo tra le due guerre e il senso "morale e civile" dello storicismo italiano».³⁰ Il pubblico rappresentato dal lettore medio poteva recepire questo tipo di letteratura, avendo iniziato a sviluppare un pensiero critico, tuttavia essa risultava ormai superata e non forniva più alcuno strumento per spiegare il mondo contemporaneo, in rapida evoluzione; non era in grado di incrementare la consapevolezza sulla realtà e sulle sue esigenze. Tale situazione non poteva che esplodere, e ciò accadde negli anni '60. Da quel momento, si registra il proliferare delle informazioni, delle pubblicazioni, degli interessi e degli ambiti in cui si sono sviluppati con innumerevoli diramazioni. Si aprono, però, anche inedite problematiche e altrettante sfide. Se nell'Italia post-bellica il nuovo contesto soffriva di un mancato supporto letterario aggiornato, la realtà della «molteplicità conoscitiva» deve fare i conti con un sistema mondiale in cui le discipline analitiche scompongono l'opera nei suoi elementi irriducibili. Per queste ragioni, «la letteratura vive oggi soprattutto della propria negazione».³¹ Dunque, si inizierà a scrivere per un «lettore che avrà finalmente capito che non deve più leggere romanzi».³² Il lettore che lo

³⁰ Ivi, p. 160.

³¹ Ivi, p. 161.

³² *Ibidem*.

scrittore moderno deve presupporre «avrà esigenze epistemologiche, semantiche, metodologico-pratiche che vorrà continuamente confrontare anche sul piano letterario, come esempi di procedimenti simbolici, come costruzione di modelli logici».³³ Si delinea la figura di un lettore colto e competente, che sa riconoscere gli strumenti per l'analisi del testo. La letteratura deve rivolgersi a questo prototipo di lettore e anzi deve presupporlo più preparato, deve superare le sue attese anche se ciò comporta il rischio di dislivelli sociali: altri sono i luoghi deputati alla formazione che si devono occupare di colmare le lacune culturali. Nel sottolineare ancora l'autonomia del lettore in relazione all'opera letteraria, Calvino si serve di un esempio che riprende un tema a lui sempre caro, quello politico. Considerando un mondo segnato da differenze oppostive e dicotomie ideologiche, il letterato deve essere consapevole di scrivere per entrambe le posizioni. Anche se si presuppone un destinatario ideale, una volta scritto, il libro è consegnato a qualsiasi lettore e dunque anche agli 'avversari':

Un «indirizzo» esplicito o implicito è quasi sempre rintracciabile nell'opera; e lo scrittore che si considera in lotta è portato naturalmente a indirizzarsi ai propri compagni di lotta; ma egli deve in primo luogo tener presente il contesto generale in cui l'opera si situa, deve essere consapevole che il fronte passa anche all'interno della sua opera, un fronte in continuo movimento, che sposta continuamente le bandiere che si credevano innalzate più definitivamente. Territori al sicuro non ne esistono; l'opera stessa è e dev'essere terreno di lotta.³⁴

Segue la precisazione che la lotta rivoluzionaria si gioca nell'azione, con le tattiche, le strategie e i rapporti di forza che non sono immutabili. La letteratura rappresenta casomai uno strumento ulteriore per creare un pensiero critico. Che un'opera venga interpretata a

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ivi*, p. 163.

favore o contro la rivoluzione non dipende, o in maniera minima, dalle intenzioni dell'autore: «politicamente rivoluzionaria non è tanto l'opera, quanto l'uso che se ne può fare».³⁵

La riflessione sul valore insostituibile della letteratura, ben più elevato e prezioso di un ruolo pedagogico ed educativo, è di vecchia data, risale almeno al *Midollo del leone*. È significativo osservare che per Calvino l'opera conserva sempre un proprio valore letterario: il critico ha continuato nel tempo a riconoscere lo stile come criterio di giudizio. È per questo che le illazioni millenaristiche in *Cibernetica e fantasmi* nel decretare l'incombente estinzione dell'autore in carne e ossa e "personalità" – anche dietro a questo termine si cela lo stile – possono suonare velatamente sarcastiche. Ciò che è cambiato è la deresponsabilizzazione dello scrittore che, pur avendo una chiara intenzionalità e un "lettore ipotetico" ben tratteggiato, di fatto consegna la sua opera a un ignoto, a coordinate di spazio, tempo, cultura, ideologia non presupponibili. La responsabilità di trarre dall'opera un significato morale, uno slancio di consapevolezza critica – tanto sperato per l'emersione dal «mare dell'oggettività» – è tutta nelle mani del lettore. Proseguendo con continuità e coerenza la riflessione sul ruolo attivo del lettore, Calvino si avvicina sempre più alla conclusione che un 'buon lettore' coincida con la figura di un critico.

L'ostracismo dell'autore doveva evidentemente avere un termine. Serviva rimuoverlo per svelare al lettore i processi di costruzione del testo, ma una volta appresi può essere reintegrato. La 'lotta' tra lo scrittore, artigiano orchestratore del gioco narrativo, e il lettore competente, che del gioco conosce le regole, può trasformarsi in una cooperazione. Il lettore, pur riconoscendo i meccanismi della finzione romanzesca, può scegliere di non evidenziarli ma accettarli per il piacere della lettura: la sua competenza acquisita fa in modo

³⁵ *Ibidem*.

che non possa essere ingannato. Ne *Il romanzo come spettacolo* del 1970, Calvino prova a capovolgere i termini del discorso:

Se ora conosciamo le regole del gioco «romanzesco» potremo costruire romanzi «artificiali», nati in laboratorio, potremo giocare al romanzo come si gioca a scacchi, con assoluta lealtà, ristabilendo una comunicazione tra lo scrittore, pienamente cosciente dei meccanismi che sta usando, e il lettore che sta al gioco perché ne conosce le regole e sa che non può esser preso più a zimbello.³⁶

III.4 Un'incursione nella narrativa: il lettore come critico

Come si è detto in precedenza, una costante di Calvino consiste nel giocare a mescolare i generi e adottare in un testo più propriamente deputato alla riflessione e all'analisi un linguaggio disteso e discorsivo, agevole alla comprensione. Per contro, molte delle sue opere narrative rivelano una componente teoretica a volte complessa. Ne è conferma, tra gli altri, il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* del 1979.³⁷ Questa la ragione per cui il nostro interesse si trasferisce alla produzione narrativa dell'autore per un'ultima e conclusiva osservazione.

In quello che è stato definito dallo stesso Calvino come un prototipo di iper-romanzo,³⁸ è significativo il fatto che la complessa struttura, composta da una serie di *incipit* di romanzi interrotti, viene costruita intorno alla figura del lettore, coinvolgendo anche

³⁶ ID., *Il romanzo come spettacolo* (1970), in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 220.

³⁷ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994 (1979).

³⁸ ID., *Lezioni americane*, in *Saggi* Vol 1, cit., 730. Nella postuma lezione sulla *Molteplicità (Lezioni americane)* si riferirà al romanzo come a un iper-romanzo: «Queste considerazioni sono alla base della mia proposta di quello che chiamo "l'iper-romanzo" e di cui ho cercato di dare un esempio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata».

quello reale. Si profila la strada di una sperimentazione delle teorie della ricezione che negli anni '70 prevalevano nel discorso critico letterario scosso dalle istanze strutturaliste e della decostruzione.

Sin dall'inizio il romanzo si articola in una sovrapposizione ambigua: l'autore esordisce rivolgendosi direttamente al lettore reale, attraverso l'uso del pronome di seconda persona singolare, mentre si accinge a leggere proprio *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. In questo modo, a chi sta materialmente leggendo il romanzo, sembrerà di essere catapultato all'interno delle sue pagine e di diventare il protagonista della lettura a cui si appresta. A questa ambiguità presto se ne aggiunge una seconda, che coinvolge invece l'autore, perché il primo *incipit* presentato è narrato in prima persona, facendo inizialmente presupporre una coincidenza tra il narratore del frammento e l'autore che 'parla' nella cornice. Ma anche questo secondo narratore si rivolge direttamente al lettore. L'ambiguità delle identità e dei livelli di realtà viene via via dipanata con l'esplicito riferimento al Lettore, che diventa un personaggio della narrazione.

Molto sinteticamente, il romanzo costituisce un pretesto insolito ma efficace per rappresentare il rapporto tra scrittura e lettura. Un lettore non riesce a portare a termine la lettura del racconto atteso per una serie di vicende ostative che si interpongono fino a coinvolgerlo in un'avventura alla ricerca del romanzo perduto, che vuole a tutti i costi terminare. L'impresa si complica e ogni tentativo si traduce in un nuovo inizio al quale corrisponde l'*incipit* di un nuovo romanzo ogni volta diverso. La caccia al libro viene presto condivisa con altri lettori che scombinano i livelli della narrazione rivelando l'inesauribilità delle possibilità del racconto. Alla difficoltà dell'autore che non sa più scrivere corrisponde un lettore insoddisfatto e smarrito. L'atto della scrittura è dunque un processo biunivoco: trova la sua compiutezza nella persona che legge. La cornice del romanzo, la struttura che

può tanto chiudere e costringere i personaggi quanto allargare dispersivamente nuovi orizzonti sembra rappresentare i condizionamenti della letteratura tradizionale, che possono essere ignorati, demistificati, criticati a seconda del grado di competenza del lettore.

Il romanzo, incentrato sulla lettura, non può che avere come personaggi dei lettori, che si differenziano per le loro modalità di approccio ai testi. Calvino delinea una panoramica di possibili atteggiamenti nei confronti dei libri derivati dalla sua vasta esperienza personale come lettore per passione, lettore critico e lettore di professione, nel suo lavoro editoriale. In alcune caratteristiche dei personaggi si potrebbero rintracciare corrispondenze con la pluralità delle teorie della critica moderna e affinità con il processo di formazione e successiva evoluzione del pensiero critico dello stesso Calvino. Si fa riferimento a tre personaggi in particolare, il Lettore, Ludmilla e Lotaria.

Ludmilla è la lettrice ideale in quanto legge per piacere personale ma con competenza. Possiede un'ampia conoscenza letteraria, costruita lettura dopo lettura, che la rende consapevole dei processi narrativi ma non è interessata né a scovare e rivelare i meccanismi celati nel testo, né a conoscere l'autore e le sue intenzioni. Per lei, l'autore è «una persona qualsiasi che procede spontaneamente nell'operazione della scrittura, quasi per dettato naturale». ³⁹ Ciò che Ludmilla chiede all'autore è di soddisfare le sue mutevoli esigenze, richieste e aspettative narrative. Il suo sostanzioso bagaglio di letture le ha nel tempo permesso di discernere tra le diverse tendenze letterarie quelle che maggiormente suscitano il suo interesse sviluppando un gusto personale e preciso. I suoi desideri rappresentano prevalentemente una ricerca di determinate sensazioni che un testo deve

³⁹ ROSSANA AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mimesis, 2012, p. 58.

suscitare e già dopo poche pagine di un romanzo può rendersi conto che ciò che sta leggendo non risponde al suo gradimento e non ha difficoltà a bocciare un racconto commentando:

- Un po' troppo sfocato come modo di raccontare, per i miei gusti. A me il senso di smarrimento che dà un romanzo quando si comincia a leggerlo non dispiace affatto, ma se il primo effetto è quello della nebbia, temo che appena la nebbia si dirada anche il mio piacere di leggere si perda.⁴⁰

Tuttavia non si tratta di una preferenza statica e rigida poiché Ludmilla si dimostra alquanto volubile e a più riprese cambia i parametri del suo interesse. Passa dal prediligere i romanzi che «fanno entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata»⁴¹ a optare per un genere di lettura in cui, così dice, «le cose che leggo non fossero tutte lì, massicce da poterle toccare, ma ci si senta intorno la presenza di qualcos'altro che ancora non si sa cos'è, il segno di non so cosa...».⁴²

Di volta in volta, le richieste espresse da Ludmilla con tono vagheggiante vengono prontamente esaudite nella lettura successiva, *incipit* dopo *incipit*, come se da esse si originasse la scrittura. Dietro alle quinte del gioco narrativo pare di scorgere un autore perennemente impegnato a scrivere il testo perfetto che soddisfi la Lettrice.

Non è difficile rivedere dietro questa allusiva immagine un aspetto della modernità che Calvino aveva rilevato già nel suo articolo sullo *Scaffale ipotetico*. Ludmilla incarna il lettore contemporaneo che, travolto da una molteplicità di saperi, ha la possibilità di allargare e specializzare le proprie conoscenze arrivando a competere con lo stesso scrittore, dal quale non può essere ingannato. Un lettore così esperto è di conseguenza esigente e impone

⁴⁰ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 33.

⁴¹ Ivi, p. 34.

⁴² Ivi, pp. 51-52.

all'autore un continuo aggiornamento, uno sforzo costante per adeguarsi al rapido fluire dei propri interessi. Ludmilla potrebbe altresì rappresentare una generazione di lettori che ha superato le scomposizioni degli strutturalisti e l'accanimento decostruttivo e vuole tornare a un rapporto più semplice e genuino con il testo riscoprendo il piacere della lettura fine a se stessa. Per questo, vorrebbe un romanzo che abbia «come forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie, senza pretendere d'importi una visione del mondo, ma solo di farti assistere alla propria crescita».⁴³ In questa scelta si può intravedere il Calvino degli anni '70 che si distacca dagli ambienti strutturalisti, mai d'altronde accolti con estremo rigore.

Lotaria, sorella di Ludmilla, ha un approccio al testo diametralmente opposto. Quando si trova tra le mani un'opera, la inquadra e analizza fino a vivisezionarla alla ricerca di possibili chiavi interpretative. Non si fa scrupoli a scomporre il testo in fascicoli, a leggerne solo alcune parti e a forzarlo nella propria intenzione. Frequentando l'università ha conosciuto le diverse teorie letterarie ed è determinata ad analizzare ogni testo utilizzando i rigidi parametri dell'una o dell'altra, con particolare interesse per le distinte critiche di stampo marxista.

- Un polacco come?

- Mah, a me sembra non male...

No, non hai capito. Lotaria vuol sapere qual è la posizione dell'autore rispetto alle Tendenze del Pensiero Contemporaneo e ai Problemi Che Esigono Una Soluzione. Per facilitarti il compito ti suggerisce una lista di nomi di Grandi Maestri tra i quali dovresti situarlo.

[...]

- Ludmilla legge un romanzo dietro l'altro ma non mette mai in evidenza i

⁴³ Ivi, p. 106.

problemi. A me pare una gran perdita di tempo. Non le fa quest'impressione?⁴⁴

Da questo scambio con il Lettore, si evince che Lotaria valuta l'opera sulla base della posizione ideologica del suo autore. Qualora un'opera non dimostri una presa di posizione sui dibattiti del tempo, viene o reinterpretata o esclusa da quel canone schematico che divide gli autori in specifiche categorie. Svelare l'atteggiamento contemporaneo che si nasconde nel personaggio di Lotaria è ben facile: rappresenta le estremizzazioni delle metodologie critiche del Novecento, volte a ricercare nel testo conferme delle proprie teorizzazioni. L'atteggiamento di Lotaria, però, non è poi così lontano neanche dall'operazione valutativa della critica militante più intransigente degli anni '50.

Volutamente lasciato alla fine, il personaggio del Lettore si insinua ambiguamente e di lui non sono mai rivelati il nome e l'aspetto. Indefinito e potenziale, identifica la porzione di pubblico che verrà, lo spazio tra i due scaffali. La sua non delineazione rappresenta la sfida più ardua per lo scrittore, che dovrebbe essere in grado di produrre uno scarto, una discontinuità inconscia o casuale nel patto narrativo che catturi la sua curiosità come fa Ludmilla con il suo compagno di avventura. Il Lettore è la persona che di volta in volta, attraverso le generazioni, prenderà in mano il libro e leggendolo trarrà, oppure no, piacere, insegnamento, disgusto, fastidio commozione, un sorriso.

Al termine del lavoro di ricerca si propone una sintesi che riconosce nella comune passione per la lettura il legame più essenziale, ridotto al "midollo", tra i due letterati considerati che hanno condiviso la consuetudine di leggere reciprocamente gli inediti dell'uno e dell'altro, avvicinati dalle affinità intellettuali e di sensibilità. In quei confronti si profilavano le grandi sfide programmatiche della classe intellettuale dell'epoca. Se quella di

⁴⁴ Ivi, p. 50.

Pavese era una lettura che si sviluppava in senso diatopico per la curiosità di conoscere oltre i tabù sociali del suo tempo, Calvino ha orientato il suo esercizio di lettura e di studi nella progressione del tempo, con la determinazione e lo stimolo a recepire ogni sollecitazione intellettuale in un continuo aggiornamento, senza temere di mettersi continuamente in discussione.

CONCLUSIONI

Lo sviluppo del presente elaborato nasce da una personale curiosità di approfondimento sulla critica letteraria, una disciplina complessa e articolata che mi ha sempre attratta negli anni scolastici e universitari ma che faticavo a definire per le sue infinite diramazioni e possibilità.

Consapevole del fatto che la vastità dell'argomento non avrebbe mai potuto trovare una soddisfacente disamina in una sola tesi, ho cercato un modo che mi permettesse di avvicinarla e nel contempo di osservarne gli effetti calandola in casi letterari.

Il rapporto allievo-maestro instauratosi negli anni di frequentazione tra Italo Calvino e Cesare Pavese, di cui non ero inizialmente a conoscenza, ha esaudito, anzi superato, la mia speranza di ottenere una guida sul campo, poiché mi ha altresì permesso di osservare la formazione di un giovane e promettente intellettuale, un percorso in evoluzione, o – con un prestito dalla narrativa – un *bildung roman* del critico letterario.

Per Cesare Pavese il mio interesse è quasi affettivo. La lettura delle sue opere, in particolare le poesie e il diario, è una delle ragioni per la scelta del mio percorso di studi. Non mi ha stupito scoprire, attraverso il lavoro di ricerca e approfondimento, che l'autore sia divenuto un idolo, un "mito" – termine forse a lui più caro – di molte generazioni di

giovani compresa la sessantottina, che ne ha colto lo spirito vitale, ardente e passionale, che spesso celano gli artisti dai più tragici destini.

Di Italo Calvino conservavo un ricordo legato alle letture adolescenziali dei suoi racconti e alla sua eccellente penna, e solo negli anni universitari ho avuto modo di osservare gli aspetti più innovativi e sperimentali della sua produzione. Leggendo le sue pagine, saggio dopo saggio in una progressione temporale, mi è quasi sembrato di conoscerlo, di entrare in confidenza con il giovane entusiasta che era e con il saggio e ponderato maestro che è diventato nel tempo.

La focalizzazione sul solo lavoro critico di Calvino si è dimostrata sufficiente per ripercorrere le principali tendenze critiche del panorama italiano novecentesco, essendo state tutte banco di prova di un autore estremamente dinamico e poliedrico, instancabile lettore e modello di curiosità intellettuale.

Seguendo il suo percorso, sono giunta a una piacevole scoperta, che può sembrare tautologica ma è estremamente preziosa: la partenza di una 'buona' critica risiede in una 'buona' lettura. Ecco che quell'immensa, complessa e sfuggente matassa della critica letteraria inizia a sembrarmi un processo per gradi, avvicinabile.

Sintetizzando il mio lavoro di tesi, mi è capitato di scrivere che Calvino ha dedicato la propria vita alla scrittura; cosa verissima, ma è altrettanto corretto affermare che Calvino ha dedicato la propria vita in primo luogo alla lettura. La lettura per Calvino è stata un'attività centrale che si è declinata in modalità diverse, proprio come nei suoi personaggi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: è stata una lettura per passione, una lettura critica, una lettura di professione.

Spero di aver appreso l'insegnamento che Pavese suggeriva e su cui Calvino sempre insisteva: leggere in atteggiamento critico. È ciò che ho cercato di fare anche durante il presente studio.

Mi rendo conto che tante letture, riflessioni, confronti, arrovellamenti non sono confluiti tra le pagine del mio lavoro. Mi auguro che quanto ho saputo tradurre in parole e concetti possa, con piccolo sforzo da parte del lettore competente, essere percepito nella completezza dell'intento originario. Viceversa, secondo l'insegnamento di Calvino, mi rimetto all'indulgenza del lettore critico.

Essere tragicamente.

(Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*)

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Editoriale, in «Il Menabò» n. 1, a cura di Elio Vittorini e Italo Calvino, 1959.

ASOR ROSA, ALBERTO, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli, 1975 (1965).

BARTHES, ROLAND, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua*, trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988 (*Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984).

BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio, Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.

LEONELLI, GIUSEPPE, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994.

LUKÁCS, GYÖRGY, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1964 (*Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin 1948).

LUPERINI, ROMANO, *Tendenze attuali della critica in Italia*, in «Belfagor», gennaio 1991, Vol. 46, <https://www.jstor.org/stable/i26143707> (data di ultima consultazione: 22/09/2024).

MUZZIOLI, FRANCESCO, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore, 2019 (1994).

ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973 (1965).

—, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994 (1993).

PUPPO, MARIO, *La critica letteraria del Novecento. Orientamenti e problemi*, Roma, Edizioni Studium, 1978.

SEGRE, CESARE – ARGAN, GIULIO CARLO, *Strutturalismo e critica*, Milano, Il Saggiatore, 1985.

—, *Ermeneutica e strutture storiche*, in *Letteratura e critica. Esperienze e forme del '900: atti del Convegno in onore di Natalino Sapegno, Saint-Vincent-Aosta, 30 settembre-3 ottobre 1991*, a cura di Buno Germano, Mario Ricciardi, Achille Tartaro, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

SERRA, RENATO, *Scritti di Renato Serra* Vol. 1, a cura di Giuseppe De Robertis e Alberto Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938.

VITTORINI, ELIO, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945.

—, *L'arte è un engagement naturale* (1948), in CLAUDIO MILANINI e LUIGIA MASSAGGIA, *Neorealismo: poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ITALO CALVINO E CESARE PAVESE

AVANZI, ROSSANA, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mimesis, 2012.

BARENGHI, MARIO, *Introduzione*, in *Saggi 1945-1985* Vol. 1, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

—, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.

—, *Calvino. Profili di storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009.

BELPOLITI, MARCO, *Il sacrificio e la rivolta*, in *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

BERTONE, GIORGIO, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

BORSARI, ELISA, *Cesare Pavese: critica ai "miti della critica"*, in «Strumenti Critici», 2000, n. 3, [doi: 10.1419/12009] (Data di ultima consultazione: 22/09/2024).

CROTTI, ILARIA, *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021.

DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, MARIA, *Introduzione a Pavese*, Bari, Editori Laterza, 1992.

DINI, MANUELA, *Calvino critico. I percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica*, Ancona, Transeuropa, 1999.

DIONISOTTI, CARLO, *Per un taccuino di Pavese*, in «Belfagor», vol. 46, n. 1, 31 gennaio 1991, <https://www.jstor.org/stable/26146569> (data di ultima consultazione: 22/09/2024).

GINZBURG, NATALIA, *Il mio Pavese. Rispettare i morti* (1990), in CESARE PAVESE, *Il taccuino segreto*, a cura di Francesca Belviso, Torino, Nino Aragno Editore, 2020.

GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana. Storia e Antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1976.

JESI, FURIO, *Cesare Pavese. Dal mito della festa al mito del sacrificio*, in ID., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1981 (1968).

MENGALDO, PIER VINCENZO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

MONDO, LORENZO, *Pavese perduto e ritrovato*, in C. PAVESE, *Il taccuino segreto*, a cura di Francesca Belviso, Torino, Nino Aragno Editore, 2020.

MUNARI, TOMMASO, *Introduzione*, in ITALO CALVINO, *Il libro dei risvolti: note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di Luca Baranelli e Chiara Ferrero, Milano, Mondadori, 2023.

PONZI, MAURO, *La critica e Pavese*, Bologna, Cappelli, 1977

ROMEO, NINO, *Parigi legge Pavese*, in «L'Unità», 16 settembre 1969.

SPRIANO, PAOLO, *Le passioni di un decennio 1946-1956*, Milano, Garzanti, 1986.

OPERE PRESE IN ESAME

CALVINO, ITALO

Se una notte d'inverno un viaggiatore, Milano, Mondadori, 1994 (1979).

Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, Torino, Einaudi, 1980.

— *Il midollo del leone* (1955), in *Una pietra sopra*.

— *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), in *Una pietra sopra*.

— *Il mare dell'oggettività* (1959), in *Una pietra sopra*.

— *Pavese: essere e fare* (1960), in *Una pietra sopra*.

— *La sfida al labirinto* (1962), in *Una pietra sopra*.

— *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)* (1967), in *Una pietra sopra*.

— *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (1967), in *Una pietra sopra*.

— *Il romanzo come spettacolo* (1970), in *Una pietra sopra*.

— *Presentazione* (1980), in *Una pietra sopra*.

I libri degli altri, Lettere 1947-1981, a cura di Giovanni Tesio, Milano, Mondadori, 1991.

Saggi 1945-1985 Vol. 1, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

— *Adesso viene Micheli l'uomo di massa*, in «L'Unità», 12 maggio 1946, ora con il titolo *Silvio Micheli, Pane duro*, in *Saggi*.

— *Pavese in tre libri*, in «Agorà», II, 8 agosto 1946, in *Saggi*.

— *Il compagno*, in «L'Unità», 20 luglio 1947, in *Saggi*.

— *Prima che il gallo canti*, in «L'Unità», 30 dicembre 1948, in *Saggi*.

— *Saremo come Omero!* (1948), in *Saggi*.

— *Pasternak e la rivoluzione*, in «Passato e presente», 3 maggio-giugno 1958, in *Saggi*.

— *Pavese e i sacrifici umani*, in «Revue des études italiennes», 2, aprile-giugno 1966, in *Saggi*.

— *Appendice. Sotto quella pietra* (1980), in *Saggi*.

— *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), in *Saggi*.

Lettere 1940-1985, a cura di Claudio Milanini e Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2023 (2000).

Sono nato in America. Interviste 1951-1985, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2012.

Cesare Pavese. Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950), in *Risvolto*, Einaudi, 1952, in ID., *Il libro dei risvolti: note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di Luca Baranelli e Chiara Ferrero, Milano, Mondadori, 2023.

Cesare Pavese. Romanzi (I e II), in *Risvolti*, Einaudi, Supercoralli, 1961, in ID., *Il libro dei risvolti: note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di Luca Baranelli e Chiara Ferrero, Milano, Mondadori, 2023.

PAVESE, CESARE

Prima che il gallo canti, Torino, Einaudi, 1948.

La bella estate, Torino, Einaudi, 1949.

La luna e i falò, Torino, Einaudi, 1971 (1949).

Lettere 1945-1950, a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1966.

Calvino. Il sentiero dei nidi di ragno (1947), in ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968.

Il mestiere di vivere: 1935-1950. Nuova ed. condotta sull'autografo, a cura di Marziano Guglielminetti, Laura Nay, Cristiano Grottanelli, Torino, Einaudi, 1990.

Il taccuino segreto, a cura di Francesca Belviso, Torino, Nino Aragno Editore, 2020.

RINGRAZIAMENTI

Al termine del mio percorso vorrei dedicare un doveroso e sentito ringraziamento all'egregio professor Alberto Zava per avermi seguita e incoraggiata con pazienza nel mio progetto di tesi oltre ad aver offerto con le sue lezioni preziosi spunti per il mio elaborato.

Un ringraziamento dal profondo del cuore va a mia madre, Chiara, che è per me un modello di Donna e di persona cui aspiro ad avvicinarmi. In questi mesi di intenso lavoro ha saputo tradurre la sua profondità in leggerezza – una leggerezza della pensosità, non della frivolezza, come direbbe Calvino – per supportarmi, e pure sopportarmi, risolvendo il morale a me che invece tendo all'«essere tragicamente» pavesiano.

Un ringraziamento altrettanto speciale a mio padre, Lorenzo, per aver cercato – la strada è ahimè ancora lunga – di insegnarmi la concretezza, la praticità, la precisione, lezioni tornatemi molto utili per razionalizzare il presente lavoro.

Un ultimo ringraziamento, un po' sfumato e indiretto, a tutti gli incontri che ho fatto nel mio percorso di vita fin qui dai quali ho potuto imparare anche un solo piccolo aspetto, un piccolo particolare, e che mi hanno mostrato che «alle volte uno si sente incompleto ed è soltanto giovane» (Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*).