

LETTURA ARCHETIPICA DEL *SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO*
DI ITALO CALVINO

Riccardo Castellana

Università degli Studi di Siena

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-44930520>

ABSTRACT IT

Il saggio espone preliminarmente gli scopi e i metodi della critica archetipica, soffermandosi sulle teorie di Northrop Frye e di Eleazar Meletinskij, per poi verificare nel *Sentiero dei nidi di ragno* (1947), il primo romanzo di Italo Calvino, l'ipotesi della presenza strutturante del motivo archetipico e fiabesco del riscatto del figlio minore: un motivo ben presente anche nelle *Fiabe italiane* (1956), curate dallo stesso Calvino (da cui sono tratti e discussi alcuni esempi), e oggetto di un ampio dibattito tra antropologi e studiosi di letteratura (da J. G. Frazer e Giuseppe Cocchiara fino agli stessi Frye e Meletinskij).

PAROLE CHIAVE

Letteratura italiana contemporanea; Romanzo; Seconda guerra mondiale; Antropologia culturale; Fiaba.

TITLE

Italo Calvino's *The Path to the Spiders' Nest*: an archetypal reading.

ABSTRACT ENG

The essay preliminarily sets out the aims and methods of archetypal criticism, dwelling on the theories of Northrop Frye and Eleazar Meletinsky, and then verifies in *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), Italo Calvino's first novel, the hypothesis of the structuring presence of the archetypal, fairy-tale motif of the redemption of the younger son: a motif that is also well present in *Italian Fairy Tales* (1956), edited by Calvino himself (from which some examples are taken and discussed), and the subject of extensive debate among anthropologists and literary scholars (from J. G. Frazer and Giuseppe Cocchiara to Frye and Meletinsky themselves).

KEYWORDS

Contemporary Italian literature; Novel; World War II; Cultural anthropology; Fairy tale.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Riccardo Castellana è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea nell'Università di Siena. Si occupa soprattutto di narrativa dell'Ottocento e del Novecento (Manzoni, Verga, Pirandello, Tozzi e Svevo), oltre che di questioni di teoria letteraria. I suoi lavori più recenti vertono da un lato sui rapporti tra letteratura e antropologia culturale (*Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pacini, 2014 e *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, 2022) e dall'altro sulle biografie di finzione e più in generale sul concetto di *fiction* in letteratura (*Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, 2019 e la curatela del volume collettaneo *Fiction e non-fiction. Storia, teoria e forme*, Carocci, 2021).

Riccardo Castellana, *Letture archetipica del "Sentiero dei nidi di ragno"*
di Italo Calvino, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 70-91.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22161>

1. COSA FA LA CRITICA ARCHETIPICA

La critica archetipica studia la letteratura in una prospettiva, in senso lato, antropologica, ma a differenza di altre metodologie, riconducibili alla medesima famiglia, volte a individuare (soprattutto sulla scia degli studi di Michail Bachtin)¹ gli elementi di *alterità* della cultura popolare e subalterna rispetto a quella ufficiale e dominante, essa valorizza, al contrario, ciò che, con un apparente paradosso su cui torneremo tra breve, possiamo chiamare *l'identità nel diverso*, e lo fa rintracciando in alcune costanti testuali (temi, motivi, simboli, personaggi, intrecci narrativi) le strutture profonde, sovrastoriche e universali, dell'immaginario.

Impossibile soffermarsi qui sulla visione di Carl Gustav Jung, cui si deve com'è noto l'ipotesi di un inconscio collettivo (situato a un livello ancora più profondo di quello individuale) formato da numero ristretto di simboli originari e universali (e in questo senso archetipici) che costituirebbero il sostrato psichico atemporale comune all'intera umanità,² o su quella di Gilbert Durand, che sviluppando in modo sistematico alcune considerazioni di Gaston Bachelard ha proposto invece di considerare gli archetipi come i fondamenti statici di un simbolismo molto più mobile e aperto.³ Basti dire che, nonostante le differenze di impostazione, gli studi psicanalitici e filosofici tendono di solito a considerare i generi narrativi come la fiaba e il mito alla stregua di semplici *documenti* e testimonianze, non di rado spurie, del sostrato archetipico – cosa che conduce, soprattutto in Jung, alla loro parziale svalutazione a vantaggio di altre e più dirette manifestazioni dell'inconscio collettivo, come ad esempio il sogno.

Diversamente dagli approcci psicologici e filosofici, l'archetipologia letteraria si pone un compito meno ambizioso ma meglio circoscritto, assumendo l'ipotesi archetipica come premessa di una interpretazione di un testo rispettosa della sua dimensione storica

¹ Cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Critica letteraria e antropologia culturale. Un bilancio critico*, in ANNA MARIA BABBI, ALBERTO COMPARINI (a cura di), *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, Carocci, Roma 2021, pp. 89-107 (anche in ID., *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, ivi 2022, pp. 25-42).

² Cfr. CARL GUSTAV JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1997 (ed. or. Walter Verlag, Olten 1976).

³ L'albero, per esempio, può essere simbolo sia del succedersi delle stagioni (e rinviare così all'archetipo della ciclicità, al pari della ruota) sia dell'ascensione verticale (e in tal caso sarà associabile all'immagine della scala o del monte). Mentre i simboli sono polisemici e variabili, gli archetipi manterrebbero una collocazione fissa in quelle «costellazioni» dell'immaginario che il lavoro principale di Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, si propone di descrivere e classificare. Se per Jung gli archetipi erano qualcosa di innato e quasi biologico, le strutture antropologiche dell'immaginario sarebbero, secondo Durand, una forma di conoscenza intuitiva intermedia tra la rappresentazione soggettiva (interamente culturale) e la percezione fisica e sensibile del mondo che ci circonda. Cfr. GILBERT DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. italiana di Ettore Catalano, Dedalo, Bari 2009, pp. 54-63 (ed. or. Allier, Grenoble 1963) e GASTON BACHELARD, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, trad. italiana di Antonio Pellegrino e Giovanna Silvestri, Dedalo, Bari 2010 (ed. or. Gonthier, Paris 1966; Gallimard, Paris 1967).

ed estetica. Ciò significa soprattutto che essa non trascura né la dimensione propriamente *narrativa* degli archetipi né il ruolo della *tradizione*, e non è un caso che i due studiosi più autorevoli in questo campo, Northrop Frye e Eleazar Meletinskij, da un lato abbiano rivolto i loro studi ai *mythoi* e agli *intrecci* archetipici (cioè alla dimensione del *racconto* in quanto tale) non meno che ai simboli o ai personaggi e, dall'altro, si siano interessati ai processi di lunghissima durata della trasmissione culturale e al ruolo di mediazione esercitato da testi canonici come la Bibbia e, soprattutto, dai generi dell'oralità (il mito, l'epos, la leggenda e la fiaba). Seguendo tale impostazione, un archetipo narrativo non è interpretato né nei termini di una derivazione più o meno diretta da una fonte precisa, come vuole la filologia, né, per contro, come un oggetto integralmente sovrastorico e universale, "misteriosamente" prodotto dall'inconscio collettivo, come vorrebbe Jung.

Al Frye dell'*Anatomia della critica* (1957) si deve senza dubbio il primo tentativo sistematico di una teoria letteraria archetipica distinta sia dall'approccio psicologico e filosofico sia dall'interpretazione del mito come retaggio diretto dell'età classica (e da studiare quindi, esclusivamente, nei termini della individuazione puntuale delle fonti e della ricezione dell'antico). La parte più innovativa del libro è quella in cui lo studioso canadese affronta i cosiddetti *mythoi*, cioè quegli schemi narrativi originali, quelle trame generiche e quegli intrecci di base che attraversano l'intero arco della storia della cultura, in parte modificandosi ma in parte restando sostanzialmente riconoscibili, se non identici a sé stessi. Come si sa, i *mythoi* analizzati da Frye sono quattro (commedia, *romance*, tragedia e ironia/satira), non coincidono esattamente con i generi omonimi (che sono prodotti *interamente* storici) e si sarebbero evoluti a partire da un unico mito originario legato al ciclo stagionale e ai riti di fertilità descritti da James G. Frazer nel suo capolavoro, *Il ramo d'oro* (1911-1915). La commedia, per esempio, riproporrebbe, non attraverso i contenuti ma nella sua struttura formale, i riti originari che, nelle società tradizionali arcaiche, accompagnavano la rinascita della vegetazione dopo la "morte" invernale e gli ultimi rigori della cattiva stagione: il conflitto (tipico, per esempio, del teatro plautino) tra l'eroe giovane e il vecchio avido e libidinoso, racconta infatti, nella sua filigrana mitica, l'eterna lotta dell'impulso vitale contro la sterilità e la morte. Affermatosi nella parte conclusiva del *mythos* primaverile, il principio della vita può quindi dominare incontrastato nel *mythos* del *romance*, dove viene celebrata, finalmente, la piena e solare realizzazione del desiderio.⁴

Nonostante la considerevole fortuna di cui ha goduto in passato fra i teorici della teoria letteraria, soprattutto in ambito anglofono, l'*Anatomia* appare oggi fortemente da-

⁴ Cfr. NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. italiana di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. Princeton University Press, Princeton 1957).

tata, prigioniera di uno schematismo troppo rigido e astratto, dove tutto sembra ordinato da rigorose simmetrie che però, a un'analisi attenta, si rivelano spesso forzate e, soprattutto, slegate dalla storia letteraria e da quella sociale. Al contrario, la teoria dei *mythoi* trova un punto di equilibrio molto più accettabile in quello che è forse il libro migliore (anche se non il più noto) di Frye: *Il grande codice* (1981), dove l'ipotesi di un sostrato mitico-archetipico dell'intera letteratura occidentale trova conforto storico e filologico nel riconoscimento del ruolo di mediazione e diffusione esercitato dalle Sacre Scritture. Nel *Grande codice* Frye traduce dunque lo schematismo astratto dell'*Anatomia* nella realtà effettiva di una tradizione plurimillennaria, calando l'ipotesi di un inconscio collettivo e primigenio in una catena di mediazioni testuali concrete e verificabili. E anche se l'obiettivo di provare che la Bibbia contiene *in nuce* il codice generativo dell'arte occidentale è ben lontano (per ammissione dello stesso Frye) dell'essere raggiunto in quel libro, il tentativo merita attenzione proprio perché non si riduce a una pedissequa ricognizione intertestuale di temi e personaggi biblici, ma postula una vera e propria capacità di *modellizzazione formale* delle Scritture e dunque una loro influenza molto più profonda e duratura.⁵

Qual è, allora, lo scopo della critica archetipica, almeno secondo Frye? Riprendendo il paradosso enunciato all'inizio di questo paragrafo, si potrebbe dire che esso consiste nel cercare, nell'alterità dell'archetipo (e soprattutto del *mythos* archetipico), ovvero in qualcosa che ci appare lontanissimo nel tempo e molto distante da noi, un'identità profonda ma dimenticata e rimossa dalla coscienza collettiva e dal pensiero razionale moderno: un'essenza nascosta (e un racconto dell'Origine) che la narrativa, strumento privilegiato dell'immaginazione, ha il compito di oggettivare. Va anche detto, tuttavia, che nella visione sostanzialmente antistoricista e religiosa di Frye, che oltre ad aver insegnato a lungo al Victoria College di Toronto era stato anche ministro della Chiesa canadese, le variabili elaborate dalla cultura sotto la spinta del mutamento economico e sociale non sono ignorate, ma restano di gran lunga meno importanti delle grandi costanti mitiche e archetipiche che resistono all'azione corrosiva del tempo garantendo la continuità dell'immaginario occidentale.

Molto meno noto di quello di Frye, ma degno di un'attenzione ben maggiore di quella che gli è stata sinora riservata in Italia, è il nome dello studioso ucraino Eleazar Moiseevič Meletinskij, che della ricerca intorno alle radici antropologiche del letterario

⁵ Senza entrare troppo nel dettaglio della teoria, e rinviando ad altri studi per una trattazione più specifica, basti dire qui che questa potenzialità modellizzante riguarda soprattutto, per Frye, la struttura tipologico-figurale delle Scritture: cfr. NORTHROP FRYE, *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, Presentazione di Piero Boitani, trad. italiana di Giovanni Rizzoni, Vita e pensiero, Milano 2018 (ed. or. Harcourt, New York 1982); per un confronto con il concetto di *figura* in Erich Auerbach: RICCARDO CASTELLANA, *Auerbach e Frye: per una teoria del figurale*, in RAFFAELA COLOMBO *et al.* (a cura di), *Mimesis 1946-2016*, Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach (Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016), Pavia University Press, Pavia 2018, pp. 65-84.

ha fatto, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, il suo campo di studio privilegiato. Anche lui, e in modo ancor più risoluto dello studioso canadese, prende le distanze dallo junghismo, ribadendo (contro Jung) l'importanza del contesto sociale e storico nella modellizzazione dell'inconscio collettivo; e anche lui rivolge la propria attenzione non tanto ai simboli intesi come figure-chiave dell'inconscio collettivo quanto, piuttosto, ai motivi narrativi archetipici (la lotta dell'eroe col drago, il ruolo del *trickster*, il motivo del fratello minore) presenti nella fiaba e nel mito così come nella letteratura "alta".⁶ Rispetto a Frye, tuttavia, la posizione di Meletinskij è decisamente più aperta alla dimensione storico-etnologica e molto meno a rischi di seducenti riduzionismi. Per lo studioso ucraino non solo sarebbe improprio ricondurre meccanicamente l'intreccio archetipico al rituale senza interrogarsi sulla «funzione sociale» (Propp) della fiaba, ma occorre anche ripercorrere con cura genesi e storia degli archetipi narrativi, seguendone gli sviluppi sulla lunghissima durata e osservandone le variazioni nel passaggio cruciale dal Medioevo all'età moderna. I mille intrecci in cui è coinvolto il *trickster*, per esempio, testimoniano da un lato l'origine composita e nebulosa dell'archetipo, che si può ritrovare in forma più o meno "pura" nelle tradizioni folkloriche più disparate e lontane, ma dall'altro possono confluire, trasformandosi e adattandosi, anche nella letteratura moderna, nella quale possono essere riattualizzati i tratti individualisti e l'egoismo antisociale del *trickster* contrapposto alla generosità dell'«eroe culturale», cioè di colui che, come Prometeo, agisce in vista del bene collettivo. Così, questa figura archetipica (e i motivi narrativi ad essa legati) ritornano, mutati, nella novella boccaccesca, nel romanzo picaresco (dove l'eroe perde le caratteristiche demoniache originarie ma mantiene i tratti furbeschi e al contempo anche il carattere da semplicitto) e poi addirittura nei romanzi di Balzac, dove il *trickster* si trasforma nel giovane e rampante eroe di provincia che, per affermarsi in società, non esita ad adottare espedienti truffaldini.⁷

Le narrazioni archetipiche, insomma, possono certo opporsi all'erosione del tempo, ma non cessano affatto di essere interessanti quando la loro identità viene alterata dall'introduzione di nuovi elementi che modificano il *mythos* originario (o la nebulosa che, di fatto, lo compone), rivelando i momenti di frattura con il passato e con la tradizione e mostrando gli adattamenti che gli stessi archetipi subiscono all'affacciarsi di un

⁶ ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Les archetypes littéraires et la théorie des archetypes de Jung (critique de la théorie de Jung)*, «Strumenti critici», n.s., 8, 1993, pp. 297-306 e ID., *Archetipi letterari*, trad. italiana di Laura Sestri, a cura di Massimo Bonafin, eum, Macerata 2016, pp. 12-29 (ed. or. RGGU, Mosca 1994). Per un profilo di Meletinskij si veda l'Introduzione di Massimo Bonafin all'edizione italiana da lui curata di *Poetica storica della novella*, eum, Macerata 2014. A Bonafin si deve il merito di aver riproposto di recente in Italia l'opera del grande studioso ucraino, di cui, nel Novecento, erano stati tradotti pochissimi titoli.

⁷ ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., pp. 52-57.

nuovo contesto socio-culturale.⁸ In questo senso una dialettica vitale tra costanti archetipiche e varianti storiche può essere rinvenuta non solo nelle letterature premoderne (cronologicamente più vicine all'archetipo) ma persino nelle tendenze letterarie più recenti, come per esempio in certa *non-fiction* contemporanea, nella quale non di rado coesistono, con frizioni e contrasti, una struttura profonda mitico-archetipica e l'urgenza superficiale della cronaca giornalistica: è quanto accade in *Elisabeth* (2011) di Paolo Sortino (che riscrive il caso di Josef Fritzl riecheggiando i miti arcaici dell'incesto e del divoramento dei figli, «per risalire sempre più indietro lungo i canali dell'essere» a un mondo pre-umano dove l'etica non esiste ancora)⁹ o in *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati, che nelle cronache giornalistiche del delitto del Circeo scorge temi e situazioni tipiche della fiaba.¹⁰ L'impatto emotivo, estetico e persino ideologico di testi del genere dipende direttamente dal corto-circuito che si viene a creare tra la cronaca del qui e ora e un passato remotissimo e oscuro.

È appena il caso di sottolineare, per chiudere questa introduzione teorica, come la critica archetipica non abbia nulla da spartire con le teorie reazionarie elaborate dalla cultura di destra nel corso del Novecento, per le quali il mito dell'Origine legittimerebbe il richiamo ai valori "eterni" e identitari della Tradizione, della Patria e del Sangue.¹¹ Al contrario, è proprio la cornice antropologica in cui l'archetipologia letteraria si colloca a permetterle, soprattutto nell'impostazione di Meletinskij, di decostruire l'uso politico e ideologico di queste categorie, mostrando invece la loro natura transculturale e storica.

⁸ «Il mito, l'epos eroico, la leggenda agiografica e la fiaba di magia sono straordinariamente ricchi di contenuti archetipici. Alcuni archetipi nella fiaba e nell'epos si trasformano, ad esempio i mostri sono sostituiti dagli infedeli, la "moglie magica" totemica dalla principessa incantata e in seguito anche dalla moglie calunniata, che ascende la scala sociale con un altro aspetto, ad esempio in abiti maschili. Tuttavia, anche nel caso delle trasformazioni, l'archetipo originale traspare in modo sufficientemente chiaro, poiché si trova, in un certo senso, al livello profondo della narrazione. In un secondo momento, si sviluppa un duplice processo: da un lato, gli intrecci tradizionali, che risalgono in via di principio agli archetipi, si conservano nella letteratura molto a lungo, manifestando periodicamente il proprio carattere archetipico con chiarezza, dall'altro però, le trasformazioni degli intrecci tradizionali o la loro suddivisione in frammenti particolari oscurano sempre più i significati archetipici profondi» (ivi, p. 85).

⁹ WALTER SITI, *Elisabeth, così la cronaca diventa mito greco*, «La Stampa», 10 maggio 2011 <www.lastampa.it/cultura/2011/05/10/news/elisabeth-cosi-la-cronaca-br-diventa-un-mito-greco-1.36960425/> (u.c. 20.10.2023).

¹⁰ «Due ragazze vengono attratte in una casa nel bosco... Una catena di casualità guida il passaggio da uno stadio a quello seguente, quasi uno slittamento. Le sedute di sevizie sessuali sono basate sul principio, tipico, della ripetizione intensificata, come nell'*Acciarino magico* di Andersen [...]; la violenza è graduata in crescendo, per mettere alla prova la capacità di resistenza della vittima [...] Durante il DdC furono lunghi questi intervalli in cui la situazione non si sbloccava. Si era incantata. Come le fiabe» (EDOARDO ALBINATI, *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano 2016, p. 784).

¹¹ FURIO JESI, *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di Andrea Cavalletti, Nottetempo, Milano 2011 (ed. or. Garzanti, Milano 1979), da integrare adesso con MIMMO CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa*, Nottetempo, Milano 2022.

2. IL *MYTHOS* ARCHETIPICO DEL FIGLIO MINORE

È proprio a partire da alcune osservazioni sviluppate in varie sedi da Meletinskij (e in diversa prospettiva anche da Frye) che vorrei tentare nelle prossime pagine una lettura archetipica del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947), il romanzo d'esordio di Italo Calvino, non prima di aver ricordato che, per lo studioso ucraino, gli intrecci fiabeschi sono il frutto, tanto impreveduto quanto decisivo per le sorti della narrativa, di un bisogno di risarcimento e una forma di «compensazione». Il protagonista-tipo delle fiabe, infatti, a differenza dell'eroe del mito e dell'epos, è spesso, almeno inizialmente, un diseredato, un giovane privo di mezzi, un orfano oppure, assai di frequente, *un figlio minore* che, contro ogni aspettativa, supera prove nelle quali, spesso, i fratelli più grandi ed esperti della vita falliscono, riuscendo talvolta in imprese impossibili. La «funzione sociale» originaria di quest'ultimo sottotipo fiabesco – quello che qui ci interessa in particolare – sarebbe stata, secondo Meletinskij, quella di «compensare» simbolicamente il figlio più piccolo per la perdita di un diritto di cui le generazioni precedenti avevano invece goduto da tempo memorabile. Queste storie sarebbero nate, cioè, nel passaggio da una struttura sociale clanica e nomade, dove (già secondo Frazer)¹² vigeva il minorascato, a una forma di società più evoluta, di tipo stanziale e basata sulla proprietà privata, al cui centro non stava più il clan ma il nucleo familiare, e dove l'eredità dei genitori veniva adesso trasmessa al figlio maggiore. L'archetipo narrativo basato sul motivo del riscatto del fratello minore sarebbe nato quindi per compensare simbolicamente l'ultimogenito di quella perdita di potere e costituirebbe la promessa di una ideale rivincita. Col passare del tempo, tuttavia, perdendosi la memoria della ferita che aveva causato la cicatrice, il significato di quel *mythos* sarebbe stato trasposto su un piano morale più alto e comprensivo, risemantizzandosi e diventando il collettore, al pari di altri intrecci analoghi (i cui eroi non erano figli e figlie minori ma sciocchi, emarginati, folli, e così via), di un bisogno universale di giustizia e di risarcimento morale sentito soprattutto dalle classi più umili e dai ceti subalterni. In tal modo, anche dopo l'esaurimento della sua funzione compensativa originaria, il *mythos* del figlio minore poté continuare a diffondersi per via orale incarnando però, adesso, un significato più ampio e offrendo a qualunque fruitore della fiaba la possibilità di identificarsi, per analogia, nella debolezza (e a volte nella menomazione fisica), nella marginalità sociale o nella minorità intellettuale dei suoi eroi.¹³

¹² JAMES GEORGE FRAZER, *Folklore in the Old Testament. Studies in comparative Religion, Legend and Law*, Macmillan, London 1918, vol. I, pp. 429-566.

¹³ Cfr. ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., pp. 17-30 e 82-84, ma osservazioni decisive sul figlio minore nelle fiabe erano contenute già nel primo libro di Meletinskij (sul personaggio delle fiabe di magia) mai tradotto in italiano: se ne veda ora l'intelligente resoconto che ne fa GUY-CHARLES RIVIER, *Dümmling: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura*, «Polythesis», 3, 2021, pp. 67-84.

A questo stesso motivo archetipico anche Frye dedica alcune pagine del *Grande codice*, ma in relazione all'Antico Testamento e non alla fiaba, e dandone un'interpretazione del tutto diversa, che noi qui non seguiremo ma a cui vale la pena accennare. Secondo Frye, che rigetta *in toto* la tesi frazeriana e positivista del *survivor*, lo schema ricorrente (soprattutto nel libro della *Genesis*) del *passing over*, cioè dello "scavalcamento" del primogenito ad opera del figlio minore, esemplificherebbe l'imperscrutabilità del volere divino, che si manifesta al di là delle ragionevoli attese degli uomini, attraverso la patente violazione della legge (umana) del maggiorascato.¹⁴ È, questa, un'interpretazione non priva di interesse, ma che ignora del tutto le origini folkloriche del motivo e la sua «funzione sociale» originaria, sacrificando entrambe alla tesi generale del libro per cui il "grande codice" della narrazione biblica sarebbe (come abbiamo accennato nel primo paragrafo) il suo nucleo generativo *tipologico*, ovvero quel meccanismo in base al quale la ripetizione sistematica di funzioni narrative simili rivelerebbe una teleologia orientata da un disegno divino.

Calvino, o per lo meno il Calvino che nel 1949 recensisce con favore *Le radici storiche dei racconti di fate* di Propp¹⁵ e che nell'*Introduzione* alle *Fiabe italiane*, stampate nel 1956 da Einaudi, ricorda la tesi del grande folklorista russo per cui le fiabe custodirebbero il ricordo degli «oscuri e sanguinosi riti d'iniziazione dei giovanetti delle tribù, uguali nelle foreste di tutto il mondo tra quei padri cacciatori e ancor oggi tra i selvaggi»,¹⁶ sarebbe stato certamente più interessato all'interpretazione materialistica di Meletinskij che non a quella teologica di Frye. Un'interpretazione che, pur storicizzando il dato antropologico, riconosce proprio nelle sue possibilità di attualizzazione e di risemantizzazione la grande vitalità del racconto folklorico. Ed è esattamente questo aspetto della fiaba ad interessare Calvino, che (nelle ultime righe dell'*Introduzione* alla raccolta) la difende a spada tratta dall'accusa di farci semplicemente *evadere* dalla realtà e ne esalta invece la «lezione morale»:

¹⁴ Cfr. NORTHROP FRYE, *Il grande codice*, cit., p. 237: «Il tema del primogenito posto da parte sembra in qualche modo alludere all'insufficienza del desiderio umano di continuità sotteso all'usanza di trasmettere l'eredità al più anziano fra i figli. Tutte le società umane si preoccupano di stabilire una chiara e definita linea di successione [...] La deliberata scelta d'un figlio più giovane rappresenta quindi un intervento divino negli affari umani, una discesa verticale che spezza la linea di continuità, conferendo una nuova dimensione alla vita umana. Un tema molto affine è quello della messa al mondo d'un figlio da parte d'una madre così avanzata negli anni, che questa nascita viene considerata un miracolo, o almeno una grazia speciale».

¹⁵ Se ne veda la recensione di Calvino alla prima edizione italiana (Einaudi) su «l'Unità» del 6 luglio 1949, *Sono solo fantasia i racconti di fate?*, ora in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1541-1543. Nel 1969 Calvino recenserà anche *L'anatomia della critica* di Frye (ivi, vol. I, pp. 241-251).

¹⁶ ITALO CALVINO, *Introduzione a Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1993, p. 9.

Chi sa quanto è raro nella poesia popolare (e non popolare) costruire un sogno senza rifugiarsi nell'evasione, apprezzerà queste punte estreme d'un'autocoscienza che non rifiuta l'invenzione d'un destino, questa forza di realtà che interamente esplose in fantasia. Miglior lezione, poetica e morale, le fiabe non potrebbero darci.¹⁷

Il valore utopico della fiaba sta nella sua forza creativa, nella sua capacità di rovesciare il reale nel fantastico non per proporre al lettore una fuga consolatoria, ma per esortarlo a inventare a sua volta, come l'eroe della fiaba, il proprio «destino», rifiutando volontaristicamente il determinismo della ragione. Il passo merita attenzione, perché il proposito di «costruire un sogno senza rifugiarsi nell'evasione» è per Calvino non solo lo scopo della fiaba tradizionale ma, almeno fino ai primi anni Sessanta, anche quello della propria poetica, che nei decenni successivi avrebbe invece guardato altrove: prima alla letteratura come «gioco combinatorio», una strada percorsa dall'autore tra la seconda metà degli anni Sessanta e gli anni Settanta, e poi, tra la fine del decennio e i primi anni Ottanta, al postmodernismo internazionale. A metà degli anni Cinquanta, invece, a Calvino interessa quella frizione tipica della fiaba contadina per cui la «situazione "realistica"» iniziale, la condizione di miseria estrema da cui prende avvio il racconto, prelude al «salto nel meraviglioso» e allo slancio utopico, e tra gli esempi di questa «epopea di braccianti che forse mai uscì dall'informe» cita un racconto popolare marchigiano, intitolato *Quattordici*, su cui vale la pena soffermarsi.¹⁸

Ultimo di quattordici fratelli maschi, Quattordici appartiene a una famiglia di braccianti poverissimi, ed essendo il più piccolo e il più gracile è esentato dal lavoro nei campi. Un giorno però rivela una forza e una velocità prodigiose, dissodando da solo il campo nel quale lavoravano gli altri fratelli grazie all'aiuto di un oggetto magico («appena un precario aiuto alla forza delle braccia», direbbe Calvino),¹⁹ ovvero una zappa del peso di 14 libbre esatte. Costretto dai genitori ad allontanarsi da casa per via dell'ostilità dei fratelli e della scarsità di risorse (perché Quattordici lavora con la stessa velocità e la stessa energia di quattordici uomini, ma mangia anche come quattordici di loro), viene ingaggiato da un ricco possidente che però non intendendo pagarlo nella misura concordata e che, per sbarazzarsi di lui, gli affida il compito impossibile di recarsi all'Inferno con sette mule e quattordici bigonce e di ritornare con l'oro del capo dei diavoli, Lucibello. Non solo il giovane eroe supererà brillantemente anche questa prova, strappando la lingua (con una tenaglia dal peso di 14 libbre esatte) ai quattordici diavoli che gli si sono avventati addosso per divorarlo, ma costringerà lo stesso Lucibello a portare con sé all'inferno il padrone sleale, così che, grazie all'oro dei diavoli e alle terre del ricco contadino, potrà mettere fine alla propria miseria. *Quattordici* è interamente costruita, come si vede, sul motivo archetipico del figlio minore che, contro tutte le attese, prima

¹⁷ Ivi, p. 53.

¹⁸ Ivi, pp. 52-53. *Quattordici* è la n. 96 delle citate *Fiabe italiane* e si legge alle pp. 569-571.

¹⁹ ITALO CALVINO, *Introduzione a Fiabe italiane*, cit., p. 52.

supera in bravura e abilità i fratelli più grandi e poi riesce addirittura in un'impresa sovrumana, riscattandosi dalla povertà e da una condizione per più versi subalterna, guadagnandosi infine un innalzamento di status.

L'archetipo narrativo del riscatto del figlio minore può avere altre varianti. La principale è quella che vede i fratelli (o le sorelle) non come rivali (*Quattordici* o in modo ancora più evidente tutte quelle fiabe che ripetono, in sostanza, la vicenda di Giuseppe in *Genesi*, 37-50, come *L'uccello d'oro* dei Grimm o la n. 12 delle *Fiabe italiane*, *La biscia*), ma piuttosto come aiutanti, o addirittura come i beneficiari dell'azione eroica del (o della) giovane protagonista. Ciò avviene ad esempio nella fiaba di *Pulcino* (la n. 130 delle *Fiabe italiane*), variante pugliese del *Pollicino* di Perrault, dove è il più piccolo di sette fratelli, affetto come se non bastasse da una vistosa deformazione fisica (è gobbo) a ritrovare la strada di casa dopo che i genitori poverissimi, non più in grado di mantenerli, hanno abbandonato lui e gli altri figli nel bosco; ed è ancora Pulcino a trovare il modo di sfuggire alle grinfie di Nanni-Orco e a sottrargli con l'astuzia gli stivali delle sette leghe e tutto il suo oro, fino ad ucciderlo, in combutta con i fratelli maggiori (con una nota cruenta in più, quindi, rispetto alla variante addomesticata resa celebre da Perrault).

Si potrebbero fare moltissimi altri esempi, ma la regola è sempre la stessa: ogni volta che una fiaba tematizza i rapporti gerarchici tra fratelli (e sorelle) all'interno dello stesso nucleo familiare, è sempre il più piccolo (o la più piccola) a risultare vincente nella competizione che si viene, più o meno esplicitamente, a creare con gli altri, o perché è più intelligente, più audace, più fortunato o più forte (nonostante le apparenze ingannevoli) dei maggiori; o forse perché – come ipotizza un recente filone della psicanalisi freudiana –, non dovendo, a differenza del più grande, sopportare tutto il peso delle aspettative e delle proiezioni narcisistiche dei genitori, è più libero di sperimentare altre vie, di adottare altri schemi conoscitivi in situazioni eccezionali, quando i vecchi *pattern* non servono a nulla e occorre saper cogliere intuitivamente i segni incerti di una possibilità.²⁰ Questo schema, con le sue varianti, può ben essere definito archetipico perché ricorre con straordinaria regolarità nelle tradizioni popolari europee ed extraeuropee, come si evince consultando il *Motif-Index* di Stith Thompson,²¹ ed è presente, oltre che in una ventina dei *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm, in poco meno di quaranta delle duecento *Fiabe italiane* selezionate da Calvino.²²

²⁰ RENÉ KAËS, *Il complesso fraterno*, Borla, Roma 2009 e LOUIS KANCYPER, *Il complesso fraterno*, ivi, 2008. Per un utilizzo della categoria di complesso fraterno in critica letteraria cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Quello che il dottor S. non sa. Psicanalisi e rivalità mimetica nella "Coscienza di Zeno"*, «Italiistica», L, 3, 2021, pp. 33-52.

²¹ Da vedere almeno i motivi H.1242, H.1462.1, H.1471, H.1557.1, J.551.6, J.99.2, J.1472 in STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Indiana University Press, Bloomington 1966.

²² Ne studio i caratteri in un saggio di prossima pubblicazione sulle *Fiabe italiane* di Calvino e altre fiabe tradizionali e letterarie dove ricorre lo stesso motivo (Basile, Grimm, ecc.).

Sulla matrice principale di questo archetipo narrativo si innesta poi, osserva Meletinskij, lo schema del percorso iniziatico, che gli studiosi del folklore, almeno a partire da Propp,²³ hanno individuato come paradigma rituale sottostante alle fiabe di magia: proprio perché sul giovane eroe nessuno scommetterebbe un soldo, è ancora più necessario che costui dimostri il suo valore superando un certo numero di prove di iniziazione *prima* di sconfiggere l'avversario finale (il Mostro: Strega, Diavolo, Drago o Orco che sia). L'eroe fiabesco, infatti, non possiede nessuno dei contrassegni caratteristici dell'eroe mitico: non è un predestinato, le sue origini non sono divine e la sua posizione in seno alla famiglia è sempre marginale (è orfano, figlio o figlia minore, figliastro o figliastra odiata dalla matrigna, come Cenerentola), cosicché la sua natura eroica deve affermarsi poco per volta ma in modo incontrovertibile, spesso grazie all'astuzia e alla furbizia (che sono come è noto caratteristiche tipiche dell'antieroe e del *trickster* o "briccone divino"), oppure grazie a un coraggio che spesso è scambiato per stupidità (cfr. la n. 4 delle *Fiabe* dei Grimm, *Storia di uno che se ne andò in cerca della paura*), fino al conseguimento del successo finale, normalmente siglato da un'elevazione di status:²⁴ l'oro di Lucibello, il tesoro di Nanni-Orco, il matrimonio con una principessa, o con un principe, se l'ultima nata è una figlia (tipicamente la più bella e la più generosa tra le sorelle). Anche per Meletinskij, che segue naturalmente l'impostazione materialistica di Propp, la fiaba è una creazione sovrastrutturale e mantiene il ricordo (e la chiave esplicativa storica) di quegli antichissimi riti di passaggio che segnalavano simbolicamente la fine della pubertà e l'accesso alla vita adulta. Di questi riti, su cui torneremo più avanti, Calvino avrebbe parlato diffusamente in una recensione del 1981 al classico studio di Arnold Van Gennep (*I riti di passaggio*, 1909),²⁵ ma il significato letterario di questo schema archetipico gli era già chiaro durante la preparazione delle *Fiabe italiane*, come abbiamo già accennato, grazie alla lettura di Propp, un libro fondamentale, credo, per la messa a punto della sua idea di letteratura tra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo, come rivelano gli echi delle *Radici storiche* in uno dei suoi saggi più celebri, *Il midollo del leone* (1955):

I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra

²³ VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

²⁴ ELEAZAR MOISEEVIČ MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 32.

²⁵ Alcune ipotesi sulla lettura del libro di Van Gennep in MICHELE MAIOLANI, *Autobiography as Self-Ethnography in Italo Calvino's 'La poubelle agrée'*, «Italian Studies», 78, 2023, pp. 155-168. L'articolo ha il merito di tornare su una questione affrontata anni fa da Mario Barenghi, ovvero sul rapporto tra Calvino e l'antropologia culturale (cfr. MARIO BARENGHI, «Calvino e i sacrifici umani», in ID., *Le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 229-252); un rapporto che riaffiora in vari momenti dell'attività di Calvino: nella curatela delle *Fiabe italiane*, ma anche in saggi come *Pavese e i sacrifici umani* (1966), nella serie di apologhi narrativi intitolata *La decapitazione dei capi* e nelle pagine messicane degli anni Settanta e Ottanta.

Riccardo Castellana
LETTURA ARCHETIPICA DEL *SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO*
DI ITALO CALVINO

cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate.²⁶

Mentre finiva di scrivere il *Sentiero*, nel dicembre del 1946, questa poetica era ancora, ovviamente, allo stadio di abbozzo. Calvino non conosceva ancora l'opera dei raccoglitori di fine Ottocento e di primo Novecento ai quali avrebbe attinto per le *Fiabe italiane*, non aveva letto né Propp né il Frazer del *Ramo d'oro* (che Cesare Pavese avrebbe fatto ripubblicare da Einaudi, dopo la prima edizione Stock del 1925, solo nel 1950), eppure già da adesso alcune delle tematiche centrali della riflessione antropologica del Novecento si impongono alla sua sensibilità di scrittore: l'intuizione secondo cui il romanzo conterrebbe «lo stampo delle favole più remote», e che queste favole raccontino essenzialmente i tentativi di accesso al mondo egli adulti, era già – come vedremo – alla base del *Sentiero dei nidi di ragno*. E la presenza del *mythos* archetipico del figlio minore è strettamente collegata a questo discorso.

3. PIN E ROSSO MALPELO, FRATELLI MINORI

Pin, il protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno*, è un «bambino» di cui, nel romanzo, si tace l'età esatta, ma che di certo non ha ancora superato la soglia della pubertà: è orfano di madre ed è stato abbandonato dal padre («si diceva che avesse un'altra famiglia in una città di là dal mare»),²⁷ lavora come garzone nella bottega del calzolaio Pietromagro e vive in una città ligure che somiglia molto a San Remo, la città dell'infanzia di Calvino, insieme alla sorella maggiore, Rina, la Nera di Carrugio Lungo, che per mantenersi fa la prostituta. Lo sfondo storico è quello dei mesi successivi all'armistizio dell'8 settembre del 1943, quando l'esercito italiano si è sfasciato ed è in atto la guerra civile tra le truppe d'occupazione tedesche, spalleggiate dai militi salotini e dalle spie fasciste, e i partigiani che si raccolgono in bande sparse tra i monti e i boschi.

Per dimostrare a tutti (e prima di tutto a se stesso) di essere un adulto, il «bambino» Pin raccoglie la sfida di Miscèl il Francese e ruba la pistola di un marinaio tedesco mentre costui fa sesso con la Nera, per poi nascondersela in un luogo segreto, un sentiero del bosco dove i ragni scavano i loro nidi: è questa la prima di varie peripezie che porteranno Pin

²⁶ ITALO CALVINO, *Il midollo del leone*, «Paragone», 66, giugno 1955, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, vol. I, pp. 23-24.

²⁷ ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1991, p. 15. L'espressione «di là dal mare», si noti, è tipicamente verghiana ed è riscontrabile tanto in *Vita dei campi* quanto nei *Malavoglia*.

ad allontanarsi da casa e ad unirsi ai partigiani sulle montagne, per poi tornare circolarmente, nel finale, nel luogo stesso da cui era partito e ritrovare la pistola che credeva perduta.

Ora, benché la critica non vi abbia mai prestato attenzione, la *fabula* del *Sentiero* è interamente strutturata sul motivo archetipico e fiabesco del figlio minore. Lo si vede soprattutto se confrontiamo l'inizio e la fine del romanzo, cioè le uniche pagine in cui la sorella di Pin compare come personaggio attivo: nei Capitoli I e II, infatti, si narra in forma di sommario e per analessi il rapporto tra i due fratelli, insistendo sulla negatività della figura della Nera, che, dopo la morte della madre e la fuga del padre, si occupa svogliatamente del fratello, lasciandolo spesso solo e preferendo giocare con i propri coetanei,²⁸ e che, da adulta, intrattiene relazioni pericolose con i clienti tedeschi. Ma la figura della sorella torna ad essere decisiva, per due diversi motivi, nei Capitoli conclusivi (XII e XIII): prima quando Pin viene a sapere che è stata proprio lei a guidare le SS nel rastrellamento tra i carrugi; poi nel momento in cui, tornato a casa, ritrova la Nera e scopre che lei è venuta in possesso della P. 38 del marinaio tedesco, per sottrargliela a sua volta. Proprio con quella pistola, però, la Nera sarà uccisa nel finale.

Torneremo tra breve sul problema dell'effettiva maturazione del giovanissimo eroe, che costituisce in effetti uno dei nodi interpretativi più difficili da sciogliere del romanzo. Per ora limitiamoci a constatare che Pin, una volta allontanatosi da casa, non solo si trova coinvolto in azioni da adulto (senza esserlo veramente), ma sopravvive ai pericoli e ai rischi che quelle azioni comportano soprattutto per un bimbo della sua età, di circa 10 o 11 anni, mentre, viceversa, la sorella più grande verrà uccisa nella casa dei genitori dalla quale non si era mai mossa: l'azione premia dunque Pin, e il finale celebra il riscatto dell'avventuroso figlio minore, lo «scavalcamiento», direbbe Frye, della sorella maggiore. Si tratta, beninteso, di un *passing over* involontario, come sempre e senza eccezioni accade nelle fiabe, nelle quali i fratelli-rivali (si noti bene) non sono *mai* uccisi dall'eroe (che non nutre alcun odio nei loro confronti), ma o soccombono davanti alla difficoltà oggettiva delle prove (quando tutti i fratelli sono impegnati nella medesima competizione, come accade per esempio nella n. 13 delle *Fiabe italiane*, *La penna di hu*) oppure, più semplicemente, escono di scena in sordina e di loro non si sa più nulla (come in *Quattordici*). La Nera impersona appunto il ruolo della sorella-rivale, della sorella-matri-gna che, per giunta, è passata armi e bagagli dalla parte del Male: Pin non la odia per questo, ma di fatto è diventata una nemica e il suo tradimento ne ha segnato tragicamente il destino. Lo schema-base del *mythos* archetipico del riscatto del figlio minore è dunque rispettato alla lettera.

²⁸ «Pin faceva dei grandi pianti in braccio a lei, da piccolo, con la testa piena di croste, e allora lei lo lasciava sul muretto del lavatoio e andava a saltare con i monelli nei rettangoli tracciati col gesso sui marciapiedi» (*ibidem*).

Ma non è tutto. Come gli eroi delle fiabe, lontani parenti del *trickster* originario, Pin possiede tanto le caratteristiche del sempliciotto (non conosce esattamente né le dinamiche di *eros* né quelle di *thanatos*, non sa nulla né delle «arme» né degli «amori» di quella moderna epica cavalleresca che si sta confusamente svolgendo intorno a lui) quanto quelle dell'antieroe malizioso e scansafatiche, che si vanta di frequentare la malavita e finge di saperla lunga quando conversa coi più grandi. Insofferenti alle sue canzonature e insolenze, i vicini di casa reagiscono al suo canto sguaiato insultandolo e i coetanei lo picchiano, senza che lui possa difendersi, «perché Pin ha due braccine smilze ed è il più debole di tutti». ²⁹ Perfetto capro espiatorio sul quale, sin dall'inizio del romanzo, si accumula la violenza collettiva, Pin ci appare, a guardar bene, un *avatar* novecentesco di Rosso Malpelo, soprattutto se ne consideriamo la giovanissima età (e il fatto che neanche Verga dica mai esattamente quanti anni abbia il protagonista della novella), la bassa estrazione sociale e la posizione marginale nella comunità, l'insieme dei tratti fisiognomici (il viso perennemente sporco e chiazzato di lentiggini rosse, i capelli «spinosi» e ispidi). Con Rosso Malpelo il protagonista del *Sentiero* ha in comune, inoltre, il fatto di essere un *puer senex*, un fanciullo precocemente invecchiato dalla durezza della vita e dalla fatica del lavoro: Pin ha la «voce rauca da bambino vecchio», ³⁰ Malpelo sa esprimere, soprattutto nelle conversazioni con l'amico Ranocchio, una filosofia di vita segnata da un «orgoglio» misto a «disperata rassegnazione», ³¹ una saggezza senile che contrasta con l'aspetto e l'età anagrafica del «ragazzo».

Soprattutto, come Pin anche Rosso ha una sorella maggiore tutt'altro che affettuosa, che dovrebbe prendersi cura di lui (orfano di padre e abbandonato dalla madre, in modo esattamente speculare e simmetrico rispetto a Pin), ma invece, una volta fidanzata, pensa solo al suo «damo», incurante del fatto che il fratello se ne vada in giro «cencioso e lordo di rena rossa», ³² per poi abbandonarlo a se stesso dopo il matrimonio. Anche *Rosso Malpelo* ricalca dunque l'intreccio fiabesco e archetipico del figlio minore, ma non certo nel finale, dove la traiettoria del protagonista si distacca in modo vistoso dal *mythos*: resosi conto di non avere più nessuno al mondo e di essere rimasto completamente solo, l'eroe verghiano si perde per sempre nei meandri inesplorati della miniera e non ottiene, dunque, né una rivincita personale né un riscatto sociale: anche per questo, dunque, la novella – che rielabora, rovesciandoli, alcuni motivi folklorici (dall'incontro coi morti che dovrebbe rivelare un destino alla ricerca del tesoro sepolto sotto terra) – può essere

²⁹ Ivi, p. 10.

³⁰ Ivi, p. 6.

³¹ Al topos del *puer senex*, a proposito di Pin, accenna MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006, p. 12.

³² GIOVANNI VERGA, *Rosso Malpelo*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Mondadori, Milano 1979, pp. 173-189.

correttamente interpretata come un'«antifiaba», come ha fatto alcuni anni fa l'antropologo Pietro Clemente.³³

Pin, al contrario, nel finale del romanzo, superati tutti gli ostacoli, non solo sarà l'unico superstite di una famiglia decimata da lutti e miseria, ma troverà nel partigiano Cugino il «Grande Amico» che sognava da sempre e, di fatto, un sostituto del padre assente. Né è troppo difficile capire perché la sua strada si separi proprio nell'ultimo tratto da quella di Malpelo: il giovane Calvino, come molti intellettuali che avevano partecipato alla Resistenza, non poteva condividere la «disperata rassegnazione» e il pessimismo conservatore di Verga; il nuovo clima creatosi all'indomani della Seconda guerra mondiale, il sogno di una palingenesi dopo vent'anni di dittatura fascista, gli permetteva al contrario di guardare al futuro con qualche speranza, come ricorderà lui stesso nella *Prefazione* alla terza, e definitiva, edizione del *Sentiero* del 1964: non, cioè, con l'animo del “vinto” (e il richiamo lessicale all'universo verghiano non va, secondo me, sottovalutato), ma con quello del vincitore, dell'intellettuale borghese che, questa volta, si è schierato dalla parte giusta e che non ha mancato l'appuntamento con la Storia.

Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, “bruciati”, ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari esclusivi era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio [...].³⁴

La presa di distanza di Calvino dall'ideologia conservatrice di Verga non significa, però, che il modello di narrazione elaborato dal Verismo non fosse importante per lui così come per tanti scrittori della sua generazione, e anche questo lo si dice a chiare lettere nella *Prefazione*:

Ci eravamo fatti una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio.³⁵

Anzi, proprio Verga, più ancora dei “fratelli maggiori” Vittorini e Pavese (e anche di Hemingway e di Stevenson, menzionati qualche rigo dopo), è il riconoscibile modello stilistico del *Sentiero*, perché l'autore dei *Malavoglia* (e di *Vita dei campi*, di cui *Rosso Malpelo* fa parte), attraverso l'impersonalità, l'abbassamento del punto di vista, l'adesione al

³³ Cfr. PIETRO CLEMENTE, *Lettura folklorica*, nel numero monografico intitolato *Da “Rosso Malpelo” a “Ciàula scopre la luna”: sei letture e un panorama di storia della critica*, «Italianistica», xxx, 3, 2001, pp. 515-534. Il motivo del figlio minore non è però menzionato dallo studioso.

³⁴ ITALO CALVINO, *Prefazione* (1964) a *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1185.

³⁵ Ivi, pp. 1187-1188.

mondo dei personaggi e la mimesi creativa della lingua e dei generi del discorso folklorico (la fiaba e la leggenda soprattutto), aveva aperto la strada a quel realismo dello straniamento che Tozzi, Pirandello e altri modernisti avevano percorso già ad inizio Novecento. Collocandosi sulla loro scia, Calvino non riprende affatto la concezione naturalista della letteratura come sguardo oggettivo e scientifico sul mondo, ma per un verso recupera il significato più attuale della “svolta” antropologica compiuta da Verga (raccontare il mondo popolare secondo una prospettiva rigorosamente “emica” e non “etica”, alternativa tanto al paternalismo di Manzoni quanto al populismo di tanta letteratura del dopoguerra)³⁶ e per l’altro proietta nel sottoproletario Pin quel senso di estraneità, di disagio e di inadeguatezza (di «inferiorità», ammetterà tagliando corto nel 1964)³⁷ provato da lui stesso, intellettuale borghese, quando, dopo l’8 settembre 1943, a soli vent’anni, aveva scelto di imbracciare le armi insieme a operai e contadini.

4. LA FIABA, IL BOSCO E LA PROVA D’INIZIAZIONE

Ad un primo livello, il richiamo insistito al genere della fiaba nel *Sentiero* è funzionale alla regressione della voce narrante al livello di coscienza e di esperienza del personaggio, e genera effetti di straniamento anch’essi in buona parte riconducibili al modello stilistico e narrativo di Verga, opportunamente declinato, qui, in chiave modernista (ovverosia assumendo il punto di vista individuale dell’eroe e non quello collettivo della comunità che lo giudica).³⁸ Le modalità con cui questi effetti regressivi vengono ottenuti sono diverse: si va dalle allusioni esplicite al genere («come nei racconti delle fate», «storie meravigliose») o a singole fiabe come quella di Pollicino («se Pin lascerà una scia di noccioli di ciliegia Lupo Rosso riuscirà a trovarlo, dovunque sia! Basta lasciar cadere un nocciolo ogni venti passi»),³⁹ alle tante occorrenze di aggettivi-spia come “magico” e “fatato” (sempre e senza eccezione riferiti al sentiero dei nidi ragno oppure alla pistola lì sepolta) o “meraviglioso” e “incantato”, fino ad arrivare a forme più complesse di psiconarrazione («È un omino col giubbotto da marinaio e con un cappuccio di pelo di coniglio sul cranio calvo; *Pin pensa che sia uno gnomo che abita in quella casetta in mezzo al bosco*»)⁴⁰ o di percezione indiretta libera che mimano gli schemi interpretativi di cui il bambino Pin si serve per interpretare il mondo («È una scorciatoia sassosa che scende al torrente

³⁶ Anche per questo la “svolta” antropologica impressa da Verga alla storia della letteratura italiana appare decisiva per il giovane Calvino (cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti*, cit., pp. 14-19 e 40-42).

³⁷ «L’inferiorità di Pin come bambino di fronte all’incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione [*scil.*, la lotta partigiana] provavo io, come borghese» (ITALO CALVINO, *Prefazione* (1964) a *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1199).

³⁸ Sui problemi della focalizzazione nelle novelle di Verga, anche in chiave antropologica, cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti*, cit., pp. 71-86.

³⁹ Ivi, p. 51.

⁴⁰ Ivi, p. 57 (corsivo mio).

tra due pareti di terra ed erba. Lì, tra l'erba, i ragni fanno delle tane, dei tunnel tappezzati d'un cemento d'erba secca; ma la cosa meravigliosa è che le tane hanno una porticina, pure di quella poltiglia secca d'erba, una porticina tonda che si può aprire e chiudere»⁴¹

Esempi analoghi di rappresentazione semi-oggettiva e straniante, *pronunciata* dalla voce narrante ma *filtrata* dalla prospettiva del personaggio, non mancano neanche nel seguente brano del settimo capitolo, che tuttavia è necessario analizzare, come vedremo, anche a un secondo e più profondo livello.

Pin è in mezzo a loro come tra gli uomini dell'osteria, ma in un mondo più colorato e più selvatico, con quelle notti passate sul fieno, e quelle barbe cariche d'insetti. C'è in loro qualcosa di nuovo che attrae e impaurisce Pin, oltre quella ridicola smania di donne comune a tutti i grandi: ogni tanto tornano al casolare con qualche uomo sconosciuto e giallo, che si guarda intorno e sembra non riesca a schiudere gli occhi spalancati e sembra non riesca a schiodare le mascelle per chiedere qualcosa che gli sta molto a cuore.

L'uomo va con loro, docile, nei prati secchi e nebbiosi che si stendono alla fine del bosco e nessuno lo vede più tornare e qualche volta, addosso a uno degli altri, si rivede il suo cappello o la sua giacca o le sue scarpe chiodate. Questa è una cosa misteriosa e affascinante e Pin vorrebbe ogni volta accodarsi al piccolo drappello che s'incammina per i prati; ma gli altri lo scacciano con male parole e Pin si mette a fare salti davanti al casolare e a stuzzicare il falchetto con una scopa d'erica, e intanto pensa ai riti segreti che si svolgono sull'erba umida di nebbia.

Una notte, per fargli uno scherzo, il Dritto gli dice che nella terza fascia di prato c'è una sorpresa per lui.

– Dimmi cosa, Dritto, mondoboia, – fa Pin che si strugge dalla curiosità ma prova un sottile timore per quelle radure grigie nel buio.

– Vai avanti per la fascia finché non la trovi, – fa il Dritto e ride tra i denti cattivi.

Allora Pin cammina solo per il buio, con una paura che gli entra nelle ossa come l'umido della nebbia. Segue la striscia di prato per i costoni della montagna, e ormai ha perduto di vista il bagliore del fuoco alla porta del casolare.

Si ferma a tempo: tra poco ci metteva un piede sopra! Sotto di sé vede una grande forma bianca stesa attraverso la fascia: un corpo umano già gonfio a schiena nell'erba. Pin lo guarda incantato: c'è una mano nera che sale dalla terra su quel corpo, scivola sulla carne, s'aggrappa come la mano d'un annegato. Non è una mano: è un rospo; uno di quei rospi che girano la notte per i prati e che ora sale sulla pancia del morto. Pin con i capelli ritti e il cuore in gola corre lontano per i prati.⁴²

Pin si trova nell'accampamento del Dritto, il comandante della più scalagnata e meno eroica di tutte le formazioni combattenti. Deluso dall'incontro coi partigiani (Capitolo V), è però incuriosito dalle strane manovre di alcuni di loro che, di tanto in tanto, portano

⁴¹ Ivi, p. 23. Curiosamente, Silvio Perrella non riconosce in questo brano quello che a qualunque lettore abituato allo stile indiretto libero di Verga apparirebbe subito evidente, e cioè che non è Calvino (o, meglio, il narratore), ma Pin a immaginare che i ragni scavino nidi dotati di porticine che si possono aprire e chiudere. Cfr. SILVIO PERRELLA, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 18.

⁴² ITALO CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 78-79.

con sé uno sconosciuto nel bosco per poi tornare al campo da soli. Non sa che quegli estranei sono spie dei nazifascisti e che i «riti segreti» in cui immagina intenti i compagni sono, in realtà, esecuzioni sommarie e, approfittando della sua ignoranza e della sua ingenuità, una notte, il Dritto gli gioca un brutto scherzo: gli dice che in fondo al prato ai margini del bosco lo attende una sorpresa. Pin va solo nel buio, tremando di paura, verso il luogo che gli è stato indicato e quasi inciampa nel cadavere di uno dei giustiziati. La «mano nera» di una temibile creatura infernale sembra voler ghermire quel corpo già in putrefazione e portarselo sottoterra, ma a guardarla meglio non è affatto una mano: è un rospo che striscia lentamente sul cadavere. Di fronte a tale visione Pin fugge via in preda al terrore.

Anche in questo caso il “fiabesco” è (a un livello superficiale) il filtro percettivo tramite il quale Pin guarda il reale e si difende dal trauma: le incomprensibili esecuzioni delle spie sembrano infatti a Pin dei «riti segreti» officiati da eroici cavalieri, il rospo che cammina sul cadavere è da lui inizialmente percepito, nell’offuscamento dei sensi favorito dall’oscurità, come l’artiglio di una creatura ctonia, forse il mostro di una fiaba dell’orrore. Nel brano, tuttavia, è possibile leggere anche qualcos’altro, qualcosa che oltrepassa il discorso del racconto, cioè gli aspetti di focalizzazione e di stile, e che riguarda invece la *fabula* in quanto tale, la sua nervatura tematica più profonda. Sono infatti presenti, qui, l’archetipo narrativo del bosco e il motivo del suo attraversamento da parte del piccolo eroe – un motivo già in parte annunciato nel Capitolo IV, in associazione esplicita all’intertesto di *Pollicino* che abbiamo citato poco sopra. È un topos fiabesco che riaffiora periodicamente anche nella storia del romanzo moderno, a conferma, appunto, della sua natura archetipica: lo ritroviamo infatti, per fare uno solo tra i molti esempi possibili, nel Capitolo XVII dei *Promessi sposi* e più esattamente in quelle pagine, tra le preferite di Calvino, in cui Renzo cammina di notte verso l’Adda per sfuggire dalla giustizia, si addentra nella boscaglia e alla fine, vincendo lo spavento, riesce ad oltrepassare il confine (il «bellissimo brano dell’inoltrarsi nel bosco, e la paura di Renzo alle forme degli alberi nel buio»).⁴³

Ma soprattutto è nel bosco, ci dicono le fiabe, che i bambini vengono abbandonati dagli adulti o si smarriscono; è nel folto del bosco, o ai suoi margini, che si compiono i sacrifici alle divinità silvane, quei «riti segreti» ai quali il non iniziato non può assistere; ed è negli spazi sacri della foresta, nelle sue radure isolate, al riparo da sguardi profani, che l’eroe della fiaba, secondo Propp, ripercorre il percorso iniziatico intrapreso, in un tempo remotissimo, dai nostri antenati. Come sappiamo bene a partire da Van Gennepe, lo scopo di questi di riti era l’ammissione simbolica dell’iniziato al mondo adulto e le prove di iniziazione sui cui essi erano incentrati, prove predisposte dai più anziani o addirittura dal padre e dai fratelli maggiori, potevano prevedere mutilazioni simboliche più

⁴³ ITALO CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, cit., vol. I, p. 32.

o meno cruento (per sancire l'uccisione del sé bambino e salutare la nascita del sé adulto) e l'adozione di un nuovo nome (ma non è quanto fa proprio Renzo Tramaglino quando, giunto a Bergamo, decide di farsi chiamare Antonio Rivolta?).⁴⁴

Ma torniamo adesso al *Sentiero*, per sottolineare qualcosa di importante, che ci permette finalmente di riannodare i due fili del ragionamento svolto sin qui. Nel *mythos* archetipico del figlio minore la vittoria finale sull'antagonista è spesso preceduta da prove di abilità e di coraggio che il giovanissimo eroe (l'eroe bambino, Pollicino) deve superare per diventare adulto, come ritrovare da solo la strada di casa e sopravvivere alla fame e ai pericoli del bosco. Nel tipo di Pollicino (quello che i folkloristi identificano con la sigla ATU 700) è addirittura il padre (o la matrigna, che ne eredita, secondo Propp, la funzione e i tratti di antipatia) ad abbandonare i figli e dunque ad avviare, di fatto, il processo iniziatico e la preparazione alla lotta finale con l'Orco. Analogamente, la figura paterna del Dritto, pur se animata da una crudeltà gratuita, ha anche qualcosa di assimilabile al gesto del capo o dell'anziano del villaggio che sottopone il giovane ad una serie di test prima del confronto con il nemico: un incontro che per Pin non avverrà nella battaglia epica raccontata di scorcio all'inizio del Capitolo XI, ma sarà differito (e solo per lui, si noti) al capitolo successivo e si giocherà tutto in un registro comico. Il Dritto non è un avversario di Pin: è certo un pessimo capo e un combattente indisciplinato, come mostra la lunga sequenza in cui lui e la Giglia, la moglie del cuoco, fanno l'amore (non senza suscitare qualche inedito turbamento in Pin) mentre gli altri partigiani sono andati a combattere, e per questo sarà punito dal commissario politico Kim. Il Dritto è indubbiamente la versione degradata e sbiadita della figura archetipica del vecchio saggio, ma non c'è dubbio che stia dalla parte giusta, quella del Bene.

Scappando a gambe levate, Pin sembrerebbe non aver superato la prova di coraggio allestita dal Dritto. Ma è davvero così? Davvero la consuetudine con il mondo dei partigiani, con quel mondo degli adulti governato da eros e thanatos in un modo ancora più estremo di quello conosciuto da Pin prima della sua partenza, non è servito a nulla? Non credo che le cose stiano in questi termini. Questo primo contatto ravvicinato con l'orrore della morte – che secondo Propp è parte integrante del rito d'iniziazione – non è stato inutile; questa pedagogia della paura è servita a qualcosa se, alla fine delle peripezie successive, Pin saprà cavarsela e tornerà a casa vivo, scampando all'incontro potenzialmente mortale (nel Capitolo XII) con la pattuglia tedesca, che riesce a ingannare (con la proverbiale astuzia del figlio minore delle fiabe) spacciandosi per un pastorello in cerca delle pecore smarrite. È lui, questa volta, a ingannare gli altri, così come Quattordici, beffato dal padrone, si beffa dei diavoli di Lucibello e del ricco contadino prendendosi la sua rivincita. A coronare il successo del percorso iniziatico è infine il fortunoso ritrovamento della P.38, che Pin credeva perduta e che invece il fascista Pelle, dopo averla dissepolta

⁴⁴ ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, introduzione di Francesco Remotti, trad. italiana di Maria Luisa Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 2012 (ed. or. Nourry, Paris 1909), pp. 57-99.

dal sentiero dei nidi di ragno, ha regalato a Rina. Per una tragica ironia della sorte sarà proprio Pin, all'oscuro delle intenzioni di Cugino, a offrire a quest'ultimo l'arma che servirà per giustiziare la Nera, ma è proprio stringendo in pugno la pistola riconquistata che il ragazzo potrà sentirsi forte e sicuro di sé nel finale.

Se confrontato con la parabola negativa della sorella, dunque, il percorso iniziatico dell'eroe si rivela alla fine perfettamente riuscito. Non certo sul piano di una raggiunta maturità psicologica, perché non è nel registro realistico che è stato scritto il romanzo: l'esito positivo consiste piuttosto nell'ottenimento del premio che spetta al figlio minore, deriso ed emarginato da tutti per la sua debolezza fisica e per la sua immaturità intellettuale, ma capace, a differenza della sorella maggiore, di compiere le scelte giuste e di riscattarsi di fronte agli altri. Delle scelte, va da sé, assolutamente prepolitiche e in parte anche dettate dal caso: né Pin né Rina sono personaggi ideologici, non possiedono una consapevolezza politica e non simboleggiano in nessun modo, rispettivamente, i valori positivi della Resistenza contrapposti alla negatività del fascismo (a questo confronto è dedicato invece, come si sa, l'intero Capitolo IX, incentrato non a caso su Kim, unico personaggio "politico" del libro). Entrambi incarnano semmai qualcosa di primitivo e di arcaico: Pin l'ansia di libertà, la spregiudicatezza, l'inquietudine e la ribellione tipiche del figlio minore delle fiabe, la Nera invece la ricerca del compromesso e dell'accomodamento, la tendenza remissiva alla conciliazione, la paura istintiva del nuovo e la mancanza di coraggio che contraddistinguono il maggiore.

Sappiamo che Calvino aveva proiettato nella storia di Pin il proprio personale stato di «indigenza», solidarizzando con il suo personaggio nella ricerca di un riscatto dal «senso di nullatenenza assoluta» che, per lo scrittore ventiquattrenne, proveniva dalla certezza che, dopo il 1945, fosse giunto il momento di affrontare i troppi problemi esistenziali sospesi dallo stato d'eccezione della guerra, che fosse ora, insomma, di mettere fine a un'adolescenza troppo prolungata e di diventare adulto.⁴⁵ Sarebbe inutile insistere troppo su questa autointerpretazione autobiografica, che come tutte le esegesi d'autore rischia di limitare l'orizzonte delle interpretazioni possibili; ma certo non è un dettaglio secondario sapere che proprio nella scrittura, oltre che nella politica militante, il «troppo giovane» ex partigiano, da poco tornato alla vita borghese, cercava un riscatto personale. È nella letteratura e nell'impegno intellettuale che Calvino poteva trovare adesso la compensazione a uno stato d'«indigenza» che certo non era quella del proletario, del figlio minore o del reietto delle fiabe, ma che aveva anch'essa bisogno di un risarcimento simbolico. Ecco quindi che il cerchio si chiude: il *mythos* del figlio minore, nato storicamente, secondo Meletinskij, dall'esigenza di compensare il figlio cadetto dalla perdita di capitale simbolico nella fase di transizione verso l'istituto del maggiorascato, si risemantizza per diventare adesso, negli anni dell'immediato dopoguerra, l'intreccio-base sul quale Calvino proietta il bisogno, suo e di una generazione, di un riconoscimento come scrittore

⁴⁵ ITALO CALVINO, *Prefazione* (1964) a *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1200.

LETTURA ARCHETIPICA DEL *SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO*
DI ITALO CALVINO

e come intellettuale nell'Italia da ricostruire dalle fondamenta dopo il ventennio fascista e la guerra.

BIBLIOGRAFIA

- EDOARDO ALBINATI, *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano 2016.
- GASTON BACHELARD, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, trad. italiana di Antonio Pellegrino e Giovanna Silvestri, Dedalo, Bari 2010 (ed. or. Gonthier, Paris 1966; e Gallimard, Paris 1967).
- MARIO BARENGHI, «Calvino e i sacrifici umani», in ID., *Le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 229-252.
- MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006.
- ITALO CALVINO, *Sono solo fantasia i racconti di fate?*, «l'Unità», 6 luglio 1949, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Mondadori, Milano 1995, vol. II, pp. 1541-1543.
- ID., *Il midollo del leone*, «Paragone», 66, giugno 1955, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 9-27.
- ID., *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'«Anatomia della critica» di Northrop Frye)*, «Libri Nuovi», 5, agosto 1969, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 242-251.
- ID., *Natura e storia nel romanzo*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 28-51.
- ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barengi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1991.
- ID., *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1993.
- MIMMO CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa*, Nottetempo, Milano 2022.
- RICCARDO CASTELLANA, *Auerbach e Frye: per una teoria del figurale*, in RAFFAELA COLOMBO *et al.* (a cura di), *Mimesis 1946-2016*, Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach (Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016), Pavia University Press, Pavia 2018, pp. 65-84.
- ID., *Critica letteraria e antropologia culturale. Un bilancio critico*, in ANNA MARIA BABBI, ALBERTO COMPARINI (a cura di), *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, Carocci, Roma 2021, pp. 89-107.
- ID., *Quello che il dottor S. non sa. Psicanalisi e rivalità mimetica nella «Coscienza di Zeno»*, «Italianistica», L, 3, 2021, pp. 33-52.
- ID., *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma 2022.
- PIETRO CLEMENTE, *Letture folklorica*, nel numero monografico intitolato *Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la luna»: sei letture e un panorama di storia della critica*, «Italianistica», xxx, 3, 2001, pp. 515-534.
- GILBERT DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. italiana di Ettore Catalano, Dedalo, Bari 2009 (ed. or. Allier, Grenoble 1963).
- JAMES GEORGE FRAZER, *Folklore in the Old Testament. Studies in comparative Religion, Legend and Law*, Macmillan, London 1918, vol. I.
- NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. italiana di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. Princeton University Press, Princeton 1957).

Riccardo Castellana

LETTURA ARCHETIPICA DEL *SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO*
DI ITALO CALVINO

- ID., *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, Presentazione di Piero Boitani, trad. italiana di Giovanni Rizzoni, Vita e pensiero, Milano 2018 (ed. or. Harcourt, New York 1982).
- FURIO JESI, *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di Andrea Cavalletti, Nottetempo, Milano 2011 (ed. or. Garzanti, Milano 1979).
- CARL GUSTAV JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1997 (ed. or. Walter-Verlag, Olten 1976).
- RENÉ KAËS, *Il complesso fraterno*, Borla, Roma 2009.
- LOUIS KANCYPER, *Il complesso fraterno*, Borla, Roma 2008.
- MICHELE MAIOLANI, *Autobiography as Self-Ethnography in Italo Calvino's 'La poubelle agréée'*, «Italian Studies», 78, 2023, pp. 155-168.
- ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Les archetypes littéraires et la théorie des archetypes de Jung (critique de la théorie de Jung)*, «Strumenti critici», n.s., 8, 1993, pp. 297-306
- ID., *Poetica storica della novella*, a cura di Massimo Bonafin, eum, Macerata 2014.
- ID., *Archetipi letterari*, trad. italiana di Laura Sestri, a cura di Massimo Bonafin, eum, Macerata 2016 (ed. or. RGGU, Mosca 1994).
- SILVIO PERRELLA, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.
- GUY-CHARLES RIVIER, *Dümmling: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura*, «Polythesis», 3, 2021, pp. 67-84.
- WALTER SITI, *Elisabeth, così la cronaca diventa mito greco*, «La Stampa», 10 maggio 2011 <www.lastampa.it/cultura/2011/05/10/news/elisabeth-cosi-la-cronaca-br-diventa-un-mito-greco-1.36960425/> (u.c. 20.10.2023).
- STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Indiana University Press, Bloomington 1966.
- ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, introduzione di Francesco Remotti, trad. italiana di Maria Luisa Remotti, Bollati Boringhieri Torino 2012 (ed. or. Nourry, Paris 1909).
- GIOVANNI VERGA, *Rosso Malpelo*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Mondadori, Milano 1979.



Share alike 4.0 International License