

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Quanto scommettiamo? Ecologia letteraria, educazione ambientale e 'Le Cosmicomiche' di Italo Calvino

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/64074> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Quanto scommettiamo? Ecologia letteraria, educazione ambientale e *Le cosmicomiche* di Italo Calvino

La teoria culturale del Novecento si chiude con una nuova disciplina: l'ecologia letteraria. Come suggerisce il termine, l'ecologia letteraria, e con essa l'*ecocriticism*, suo *pendant* interpretativo, esplora i modi in cui le varie forme culturali, e la letteratura in particolare, riproducono la relazione tra umanità e natura. Un interessante ibrido di ermeneutica dei testi, attivismo ambientale e pedagogia ecologica, l'ecologia letteraria è a tutti gli effetti una scommessa culturale sul destino della natura. Alla luce della crisi dell'ambiente, essa scommette che i testi narrativi, se letti in maniera ecologicamente consapevole, possano costituire uno strumento di educazione etico-ambientale. Scommette cioè che modelli culturali «ecologicamente evoluti», riconoscendo i soggetti naturali non umani come possibili soggetti morali, possano aiutarci a rendere «sostenibili» le nostre interazioni con l'ambiente e con tutte le forme non umane che condividono con noi la biosfera.¹

Mente, ecologia, letteratura

Alle radici di questa scommessa vi è un'idea complessa di ecologia. Nata come branca delle scienze naturali da un suggestivo incrocio di *Naturphilosophie* e darwinismo nella

¹ Nonostante sia un campo di ricerca recente, la bibliografia sull'*ecocriticism* e i suoi presupposti teorici è ormai amplissima. Il «canone» degli studi ecocritici è C. GLOTFELTY, H. FROMM (a cura di), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens-London 1996. Ma si vedano i recenti resoconti critici di Greg GARRARD, *Ecocriticism*, London-New York 2004; e Lawrence BUELL, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden 2005. In italiano rimando al mio *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano 2006.

seconda metà dell'Ottocento, l'ecologia si è letteralmente evoluta, fino a diventare la metafora di un modo di vedere, un vero e proprio paradigma culturale. Se infatti la definizione «inaugurale» di Ernst Heinrich Haeckel nel 1866 la voleva come la «scienza comprensiva delle relazioni tra l'organismo e il suo ambiente»², per la cultura ecologica contemporanea «ecologia» è, in generale, il pensiero dell'interconnessione dei fenomeni sullo sfondo di un ambiente. Questi fenomeni possono essere organismi viventi, ma anche contesti sociali, idee, forme dell'immaginario. Lo «sguardo ecologico» non isola questi elementi, ma li vede nel loro continuo rapporto reciproco: una interazione ininterrotta le cui dinamiche si possono spiegare facilmente ricorrendo, ad esempio, al modello cibernetico.

Stando a tale modello, all'origine dell'universo e di ogni fenomeno che in esso si dà, vi è un circuito di *feedback*: una volta iniziato, il processo attiva una catena di retroazioni positive e negative o, detto in altri termini, di azioni e reazioni. Come le dinamiche naturali, anche la nostra cultura, e i nostri stili di vita, rientrano in questo meccanismo. Essi derivano cioè da un ambiente e sull'ambiente ricadono con i loro effetti, mettendo in moto sempre nuove catene causali. Se allora la rappresentazione letteraria può accrescere la nostra consapevolezza intorno al rapporto tra mondo umano e mondo non umano, e acuire la nostra percezione dei valori evocati da questo rapporto, ciò è possibile proprio in virtù di questo complesso di azioni ripetute e reciproche tra natura e cultura.

Gregory Bateson, antropologo ed epistemologo inglese, definisce «ecologia della mente» tale processo di *feedback* culturale. Alla radice dell'ecologia della mente, dice Bateson, «vi è la nozione che le idee sono interdipendenti, interagiscono, che le idee vivono e muoiono. Le idee che muoiono, muoiono perché non si armonizzano con le altre. È una sorta di intrico complicato, vivo, che lotta e che collabora, simile a quello che si trova nei boschi di montagna, composto dagli alberi, dalle varie piante e dagli animali che vivono lì, un'ecologia, appunto».³

L'ecologia batesoniana getta una nuova luce sul modo in cui le idee si sviluppano e si diffondono. Poiché tra i livelli della realtà sussiste una profonda simmetria, la struttura delle relazioni interpersonali o del nostro apprendimento, al pari dell'organizzazione della biosfera, possono essere considerate come un ordine comunicativo ricorsivo, un procedimento di *feedback* che converte informazioni elementari in strutture complesse. È la ricchezza d'informazioni, dunque, non la «semplice energia» a costituire il principio ecologico fondamentale, dal punto di vista biologico quanto cul-

² «Unter Ökologie verstehen wir die gesamte Wissenschaft von der Beziehungen des Organismus zum umgebenden Außenwelt» (Ernst Heinrich HAECKEL, *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlin 1866, I, 236).

³ Gregory BATESON, *Una sacra unità. Altri passi verso un'ecologia della mente*, Milano 1997, 399-400.

turale. In questa prospettiva l'io e l'ordine naturale costituiscono appunto un sistema di informazioni, ed è proprio tale unità che spiega l'incontro tra vita delle idee e vita dell'ambiente, così come la loro interdipendenza. Il dualismo mente-corpo, spirito-materia, io-natura, che è in fondo la premessa di ogni umanesimo, è qui perciò esplicitamente rifiutato: non vi è nulla di «umanistico» o di spirituale nella vita della mente, e questa espressione va anzi presa essa stessa in senso letterale.⁴

L'ecologia letteraria è una forma di ecologia della mente. Essa rappresenta il tentativo di avvicinarsi ai testi proprio secondo l'idea di una interdipendenza ecologica. In questa luce, sono il testo e il mondo a costituire l'unità complessa di informazioni. Come in un sistema ecologico, tra testo e mondo si crea perciò un rapporto di azione e retroazione che investe più livelli: l'azione del mondo sul testo e, ancor di più, la possibile azione del testo sul mondo. La relazione tra natura e cultura non è solo di contiguità, ma anche e necessariamente di azione reciproca. Nel cuore di questa relazione, la letteratura gioca un ruolo particolare.

Come ha sottolineato lo studioso tedesco Hubert Zapf, infatti, la letteratura, «all'interno del più ampio sistema della cultura, si comporta analogamente a un principio ecologico».⁵ Essa è un «sensorio» e un principio dinamico attraverso cui la cultura può oggettivare, evolvere e regolare le proprie dialettiche e i propri valori. Ciò significa che, da un lato, la letteratura riflette i deficit, gli squilibri, le contraddizioni, «tipici dei sistemi prevalenti di potere civilizzatore».⁶ Dall'altro, però, funge da «istanza compensativa» ed equilibratrice, dirigendo le dinamiche evolutive del discorso culturale verso l'inclusione di soggetti, realtà linguistiche e forme dell'immaginario alternativi rispetto a quelli dominanti. Scrive Zapf:

Nell'economia della cultura la letteratura svolge il compito di sovvertire immagini unilaterali del mondo o dell'io e di aprire all'alterità da essi celata; di trasformare costrutti di realtà unidimensionali in processi di significato pluridimensionali; di articolare ciò che è isolato dal discorso culturale dominante e di

⁴ Essenziali per questo discorso sono anche IDEM, *Verso un'ecologia della mente*, Milano 1977 e *Mind and Nature: A Necessary Unity*, New York 1979. Per un'analisi dell'epistemologia batesoniana, molto istruttivo è Peter HARRIES-JONES, *A Recursive Vision: Ecological Understanding and Gregory Bateson*, Toronto-Buffalo-London 1995.

⁵ «Literatur verhält sich in Analogie zu einem ökologischen Prinzip oder einer ökologischen Kraft innerhalb des größeren Systems ihrer Kultur» (Hubert ZAPF, *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte am Beispiel des Amerikanischen Romans*, Tübingen 2002, 3).

⁶ *Ibidem*, 64.

rendere accessibile in tutta la sua multiformità l'esperienza simbolica, ovvero di attivare la creatività culturale necessaria per il rinnovamento.⁷

Di qui anche la duplice funzione ecologica ed etica della letteratura: reintegrando nella sfera culturale ciò che era stato escluso o rimosso, essa instaura nel territorio della cultura dinamiche evolutive «consapevoli» e contribuisce a ristabilire differenti ordini di priorità, a ricostituire un'osmosi tra soggetti «centrali» e soggetti «marginali», e soprattutto a richiamare l'alterità nella dialettica storico-sociale, come una forma di necessaria biodiversità culturale.⁸

Quale principio ecologico, la letteratura punta dunque a restaurare equilibri, elementi e funzioni dell'ecosistema culturale, concentrando in ciò la sua scommessa etico-evolutiva. Ma per comprendere il senso di questa scommessa è necessario fare un passo indietro, e vedere propriamente come nasce l'idea di una ecologia letteraria. Il termine compare per la prima volta nel 1972 quando Joseph Meeker, ecologo e comparatista americano, si pone un interrogativo solo all'apparenza bizzarro:

Gli esseri umani sono le uniche creature letterarie della terra [...]. Se la creazione della letteratura è un'importante caratteristica della specie umana, allora bisognerebbe esaminarla con attenzione e onestà per scoprire la sua influenza sul comportamento umano e sull'ambiente naturale, per determinare quale ruolo, se ne ha uno, essa gioca nel benessere e nella sopravvivenza del genere umano, e quale sguardo porta nelle relazioni degli esseri umani con le altre specie e con il mondo circostante. È un'attività che ci permette un miglior adattamento al mondo o che ci estranea da esso? Vista nell'ottica impietosa dell'evoluzione e della selezione naturale, la letteratura contribuisce più alla nostra sopravvivenza o alla nostra estinzione?⁹

⁷ «Literatur erfüllt so im Haushalt der Kultur die Aufgabe, eindeutige Welt- und Selbstbilder zu subvertieren und auf das von ihnen ausgeblendete Andere zu öffnen; eindimensionale Realitätsstrukturen in mehrdimensionale Bedeutungsprozesse zu überführen; das von dominanten kulturellen Diskursen Ausgegrenzte zu artikulieren und in seiner ganzen Vielgestaltigkeit der symbolischen Erfahrung zugänglich zu machen, das heißt für die Erneuerung kultureller Kreativität zu aktivieren» (*ibid.*, 6).

⁸ Cfr. IOVINO (2006), *op. cit.*, 38-43. Di evoluzione consapevole parlano Robert ORNSTEIN, Paul EHRLICH, *New World, New Mind: Moving Toward Conscious Evolution*, New York 1990.

⁹ «Human beings are the earth's only literary creatures. If the creation of literature is an important characteristic of the human species, it should be examined carefully and honestly to discover its influence upon human behavior and the natural environment – to determine what role, if any, it plays in the welfare and survival of mankind and what insight it offers into human relationships with other species and with the world around us. Is it an activity which adapts us better to the world or one which estranges us from it? From the unforgiving perspective of evolution and

Il punto centrale è qui l'idea che la letteratura sia frutto dell'evoluzione della specie umana. Come l'intelligenza e il linguaggio, anche la letteratura è per l'essere umano uno strumento adattivo nell'incontro con l'ambiente. Estendendo un concetto già messo in luce da Charles Darwin in *The Descent of Man*, Meeker afferma anzi che linguaggio e letteratura sono frutto di un istinto umano analogo, per esempio, all'istinto comunicativo-musicale del canto degli uccelli. Tuttavia la risposta alla questione da lui sollevata è che la letteratura, da sola e in generale, non contribuisce alla nostra sopravvivenza o a salvare l'ambiente. Ci sono generi letterari evolutivamente più «vincenti» di altri. La commedia per esempio è una strategia più vantaggiosa rispetto alla tragedia. A differenza della tragedia, costruita sul conflitto, la commedia si fonda infatti su un modello che prevede orizzontalità, adattamento, co-evolutività.

A questo Meeker accompagna l'elaborazione di un'etica del gioco che combina insieme evolucionismo, etologia (la prefazione alla prima edizione del libro fu scritta da Konrad Lorenz), ecologia umana e implicitamente anche Friedrich Schiller, secondo il quale l'essere umano è davvero se stesso solo quando gioca: nel gioco infatti si conciliano le due tendenze apparentemente opposte di legge e libertà.¹⁰

Fondata sulla collaborazione intra- e interspecifica, la «play ethic» di Meeker è un'etica insieme orizzontale e trasversale. La sorregge la distinzione tra gioco finito (basato sulle regole, sulla competizione e finalizzato a un premio) e gioco infinito (in cui le regole sono fluide e mutevoli, la competizione assente, e il gioco fine a se stesso). Di qui la differenza di approccio ecologico tra la tragedia e la commedia. Dalla *Medea* di Euripide e l'*Edipo Re* di Sofocle al *King Lear* di Shakespeare e la *Phèdre* di Racine, si ripropone infatti una struttura costante: il dramma poggia su uno scontro reciproco tra i personaggi o tra i personaggi e forze a essi esterne. L'esito finale è, per definizione una «catastrofe»: un ribaltamento completo (*katà-strophé*) delle felici condizioni iniziali. Nella commedia al contrario c'è una cospirazione vantaggiosa dei personaggi tra di loro e con l'ambiente o le forze esterne. Meeker evidenzia questo

natural selection, does literature contribute more to our survival than it does to our extinction?» (Joseph MEEKER, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, New York 1972, 3-4).

¹⁰ Sullo *Spieltrieb* come sintesi di *Stofftrieb* e *Formtrieb*, si veda Friedrich SCHILLER, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). L'elaborazione della «play ethic» è essa stessa un ulteriore «momento evolutivo» della teoria di Meeker. Essa infatti compare solo nella terza edizione (Tucson 1997) di *The Comedy of Survival*, che porterà come sottotitolo: *Literary Ecology and a Play Ethic*. La prima edizione (1972) aveva, come si è visto, un sottotitolo diverso: *Studies in Literary Ecology*. Il sottotitolo della seconda edizione pubblicata nel periodo di prima fioritura delle etiche ambientali, metteva inoltre già sensibilmente l'accento sulle implicazioni etico-ecologiche della letteratura (*In Search of an Environmental Ethic*, Los Angeles 1980).

modello attraverso vari esempi, tra cui la *Divina Commedia*, il romanzo picaresco, *The Tempest* di Shakespeare.

Il discorso può essere così schematizzato:

COMMEDIA	TRAGEDIA
Comportamento ecologico: Collaborazione	Comportamento antiecológico: Competizione
Senso di unità intra- e interspecifica, circolarità	Separatezza tra le forme di vita, linearità
Il personaggio si adatta al mondo e si modifica in esso e con esso	Il personaggio si scontra col mondo, fino alla catastrofe finale di uno dei due o di entrambi
Sistema di valori aperto e inclusivo	Sistema di valori rigido e autoreferenziale
Picaro	Eroe tragico
Romanzo picaresco: carambole e ricongiungimenti di umanità e ambiente	Arcadia: pathos della frattura tra umanità e ambiente
Visione orizzontale e democratica	Visione elitaria e gerarchica

Per la cultura ambientale contemporanea, questa interpretazione ecologica dei generi letterari mette in luce due punti decisivi: in primo luogo, la necessità *ecologica* di oggettivare comportamenti creativi non competitivi ma collaborativi tra umanità e ambiente, tra umano e non umano; in secondo luogo, la possibilità di veicolare il contenuto *etico* di questa oggettivazione in una forma narrativa, ricorrendo proprio alla valenza pedagogica della letteratura e alle sue potenzialità di «fluidificare» e «riequilibrare» ecologicamente il discorso culturale. Alla letteratura si attribuisce cioè il compito di rinnovare e riprodurre i dinamismi evolutivi interni alla sfera culturale e di dare a questi stessi dinamismi un orientamento etico. Nelle sue varie forme, la creatività letteraria è dunque una creatività evolutiva di immagini sociali che si traducono nella vita effettiva di una comunità in un dato momento storico. Il genere comico, in particolare, interpreta eticamente lo spirito ludico intrinseco in questa creatività, suggerendo narrative in cui si propongono strategie vincenti di sopravvivenza basate sulla cooperazione e l'orizzontalità.

Nel più ampio discorso etico-culturale, questo ci mostra quanto modelli educativi basati sull'orizzontalità tra le forme di vita, sulla collaborazione, sull'interdipendenza (in termini ambientali, come sociali), siano in realtà preferibili a modelli basati sul dualismo e sulla competizione. Ci invita, in altre parole, a superare la prospettiva antropocentrico-strumentalistica, secondo cui l'essere umano (specialmente nelle società occidentali) è nucleo di interesse e di valore, mentre la natura e le altre forme di vita sono semplici mezzi per il suo benessere.¹¹ L'idea che sorregge un'ecologia della mente e quindi della letteratura è che rinnovare i modelli educativi possa aiutare l'individuo umano a ricostituire quel rapporto di reciproca implicazione tra natura e cultura che non è identità, ma un sistema evolutivo di relazioni complesse.

Le Cosmicomiche, un laboratorio ecoletterario

Italo Calvino fa della complessità, del gioco e del capovolgimento delle gerarchie antropocentrico-strumentalistiche le costanti creative della sua idea di letteratura. Lo fa quando, col pretesto di narrare le vicende di un giovane nobile sovversivo arroccato su un olmo, scrive un romanzo che è insieme un'elegia per un paesaggio che scompare e un pamphlet contro una cultura nemica degli alberi (*Il barone rampante*). Quando, alternando realismo, ironia e toni fiabeschi, rappresenta l'assalto urbanistico (*La speculazione edilizia*), l'inquinamento ambientale (*La nuvola di smog*), l'alienazione dell'individuo nella città industriale (*Marcovaldo*); quando dipinge le città stesse come archetipi organici o organismi simbolici (*Le città invisibili*); quando usa l'autobiografia per riflessioni «evolutive» sul proprio rapporto col paesaggio ligure (*La strada di San Giovanni*) o per pensieri «domestico-metafisici» sui rifiuti di casa (*La poubelle agrée*). O infine, quando tratteggia lo smarrimento epistemologico dell'umano e l'insufficienza dei suoi codici linguistico-culturali di fronte al non umano e ai silenzi della natura (*Palomar*).

Le Cosmicomiche sono però un caso particolare dal punto di vista ecoletterario: esse sono «ecologiche» non solo perché sono grande gioco narrativo con tutte le caratteristiche dello schema dei generi di Meeker, ma perché è ecologica la configu-

¹¹ La critica alla prospettiva antropocentrico-strumentalistica è uno dei punti di partenza dell'etica ambientale. Tra i primi contributi sistematici al dibattito si vedano HOLMES ROLSTON III, *Environmental Ethics: Duties and Values in the Natural World*, Philadelphia 1988, e Eugene HARGROVE, *Foundations of Environmental Ethics*, Upper Saddle River 1989. Tra i volumi recenti rimando, tra gli altri, a M. E. ZIMMERMAN et al. (a cura di), *Environmental Philosophy: From Animal Rights to Radical Ecology*, Upper Saddle River 2004; D. JAMIESON (a cura di), *A Companion to Environmental Philosophy*, Malden 2001; Serenella IOVINO, *Filosofie dell'ambiente. Etica, natura, società*, Roma 2004.

razione dello stesso genere comico. La commedia è qui infatti un meta-genere in cui confluiscono, intrecciandosi e interagendo, altri due generi: la *science fiction* e la narrativa per ragazzi. In questa interazione non solo la scienza si colora di tinte fiabesche e ludiche, ma al contempo la prospettiva evoluzionistica, su cui poggia l'impianto narrativo, rafforza i propositi di critica etica e sociale dell'ecologia letteraria, che trova una base scientifica esplicita e un sottofondo ironico per i suoi attacchi all'antropocentrismo.

Ma come funzionano *Le Cosmicomiche*? Nonostante la complessità dei temi trattati, il meccanismo è molto semplice: Calvino parte da un'ipotesi scientifica (messa in corsivo all'inizio di ogni racconto) e vi costruisce sopra una storia, in cui il protagonista è sempre lo stesso: il multiforme e impronunciabile Qfwfq. Qfwfq è tutto: è nebulosa, è semplice aggregato di materia primordiale, è un dinosauro sul punto di estinguersi, è un mammifero appena spuntato dallo stadio evolutivo precedente di pesce polmonato, un mollusco primitivo che per amore inventa la sua conchiglia. Qfwfq è tutto e niente, poiché è inafferrabile e indefinibile. È, possiamo dire, l'universo stesso nelle sue infinite metamorfosi sincroniche e diacroniche, l'intero che si mostra in frammenti di volta in volta diversi. L'assunto di partenza varia: Calvino infatti alterna o combina ipotesi sulla formazione dell'universo e sull'evoluzione dei viventi con ipotesi fisiche via via più complesse. In tutti i casi il sistema di riferimento antropocentrico o antropomorfo è allo stesso tempo presupposto e sfidato.

Per dare un'idea di ciò e del procedimento utilizzato da Calvino voglio riportare alcuni *incipit* dei racconti.

Qui, per esempio, lo spunto di partenza è una tesi evoluzionistica:

I DINOSAURI

Misteriose restano le cause della rapida estinzione dei Dinosauri, che si erano evoluti e ingranditi per tutto il Triassico e il Giurassico e per 150 milioni d'anni erano stati incontrastati dominatori dei continenti. Forse furono incapaci di adattarsi ai grandi cambiamenti di clima e di vegetazione che ebbero luogo nel Cretaceo. Alla fine di quell'epoca erano tutti morti.

Tutti tranne me, – precisò Qfwfq – perché anch'io, per un certo periodo, sono stato dinosauro: diciamo per una cinquantina di milioni di anni; e non me ne pento: allora essere dinosauro si aveva la coscienza d'essere nel giusto, e ci si faceva rispettare.¹²

¹² Italo CALVINO, *Le Cosmicomiche*, in: IDEM, *Romanzi e racconti*, a cura di C. Milanini, Milano 2003, II, 165.

LO ZIO ACQUATICO

I primi vertebrati, che nel Carbonifero lasciarono la vita acquatica per quella terrestre, derivavano dai pesci ossei polmonati le cui pinne potevano essere ruotate sotto il corpo e usate come zampe sulla terra.

Ormai era chiaro che i tempi dell'acqua erano finiti, – ricordò il vecchio Qfwfq, – quelli che si decidevano a fare il grande passo erano sempre in maggior numero [...]. Ma proprio in quei tempi s'accentuavano le differenze tra noi: c'era la famiglia che viveva a terra da più generazioni, e i cui giovani ostentavano maniere che non erano nemmeno più da anfibi ma già quasi da rettili; e c'era chi s'attardava ancora a fare il pesce, anzi, diventava più pesce di quanto non si usasse essere pesci una volta.¹³

Qui, invece, si tratta di ipotesi cosmologiche:

SUL FAR DEL GIORNO

I pianeti del sistema solare [...] cominciarono a solidificarsi nelle tenebre per la condensazione d'una fluida e informe nebulosa. Tutto era freddo e buio. Più tardi il Sole prese a concentrarsi fino a che si ridusse quasi alle dimensioni attuali, e in questo sforzo la temperatura salì, salì a migliaia di gradi e prese a emettere radiazioni nello spazio.

Buio pesto, era – confermò il vecchio Qfwfq, – io ero bambino ancora, me ne ricordo appena. Stavamo lì, al solito, col babbo e la mamma, la nonna Bb'b, certi zii venuti in visita, il signor Hnw, quello che poi diventò un cavallo, e noi più piccoli.¹⁴

SENZA COLORI

Prima di formarsi la sua atmosfera e i suoi oceani, la Terra doveva avere l'aspetto di una palla grigia roteante nello spazio. Come ora è la Luna: là dove i raggi ultravioletti irradiati dal Sole arrivano senza schermi, i colori sono distrutti: per questo le rocce della superficie lunare, anziché colorate come quelle terrestri, sono d'un grigio morto e uniforme. Se la Terra mostra un volto multicolore è grazie all'atmosfera, che filtra quella luce micidiale.

¹³ *Ibidem*, 142.

¹⁴ *Ibid.*, 97.

Un po' monotono, – confermò Qfwfq, – però riposante. Andavo per miglia e miglia velocissimo come si va quando non c'è aria di mezzo, e non vedevo che grigio su grigio.¹⁵

Qui, per finire, l'ispirazione è einsteiniana:

LA FORMA DELLO SPAZIO

Le equazioni del campo gravitazionale che mettono in relazione la curvatura dello spazio con la distribuzione della materia stanno già entrando a far parte del senso comune.

Cadere nel vuoto come cadevo io, nessuno di voi sa cosa vuol dire. Per voi cadere è sbattersi giù magari dal ventesimo piano d'un grattacielo [...]: precipitare a testa sotto, annaspate un po' nell'aria, ed ecco che la terra è subito lì, e ci si piglia una gran botta. Io vi parlo invece di quando non c'era sotto nessuna terra, né nient'altro di solido [...]. Si cadeva così, indefinitamente per un tempo indefinito. [...] Ripensandoci, non c'erano prove nemmeno che stessi veramente cadendo: magari ero sempre rimasto immobile nello stesso posto o mi muovevo in senso ascendente; dato che non c'era né un sopra né un sotto, queste erano solo questioni nominali e tanto valeva continuare a pensare che cadessi, come veniva naturale di pensare.¹⁶

GLI ANNI-LUCE

Quanto una galassia è più distante, tanto più velocemente s'allontana da noi. Una galassia che si trovasse a 10 miliardi d'anni luce da noi, avrebbe una velocità di fuga pari a quella della luce, 300 mila chilometri al secondo. [...]

Una notte osservavo come al solito il cielo col mio telescopio. Notai che da una galassia lontana cento milioni d'anni-luce sporgeva un cartello. C'era scritto: TI HO VISTO. Feci rapidamente il calcolo: la luce della galassia aveva impiegato cento milioni d'anni a raggiungermi e siccome di lassù vedevano quello che succedeva qui con cento milioni d'anni di ritardo, il momento in cui mi avevano visto doveva risalire a duecento milioni d'anni fa. Prima ancora di controllare sulla mia agenda, per sapere cosa avevo fatto quel giorno, ero stato preso da un presentimento agghiacciante:

¹⁵ *Ibid.*, 124.

¹⁶ *Ibid.*, 182.

ciante: proprio duecento milioni d'anni prima, né un giorno di più, né un giorno di meno, m'era successo qualcosa che avevo sempre cercato di nascondere.¹⁷

Come emerge chiaramente da questi passi e dal loro sviluppo narrativo, l'intenzione di Calvino è quella di creare un gioco incrociato di scienza e racconto. Partendo da temi apparentemente astratti, e comunque lontanissimi dal campo di esperienza umano, Calvino fa un'opera di ibridazione: cala infatti quelle ipotesi o teorie scientifiche nel linguaggio umano, le antropomorfizza travestendole da momenti e scenari di situazioni comuni e quotidiane. Così facendo, costruisce un mondo che parla di sé in termini umani prima che l'umano sia minimamente contemplato come possibilità. Ciò crea un duplice paradosso: il paradosso di situazioni umanamente inosservabili che però acquistano significato solo se un occhio umano le osserva (per esempio, quella di un universo senza colori); o che diventano definibili solo se un sistema di riferimenti percettivi umani le definisce (per esempio, quella di una caduta nel vuoto, in assenza non solo di forza di gravità, ma anche di coordinate spazio-temporali); e il paradosso di un umano che, in queste situazioni stranianti e incomprensibili, è già sempre «di casa», con tutte le sue dinamiche relazionali (come per esempio nelle varie genealogie di zii acquatici, di dinosauri, di parentele sotto forme di nebulose, di cavalli o di raggi cosmici). Questi paradossi alimentano un meccanismo ludico, ma allo stesso tempo sono il veicolo di una strategia rappresentativa che consente a Calvino di soddisfare appieno i requisiti «ecologici» del genere comico definiti da Meeker:

Collaborazione;

Senso di unità intra- e interspecifica, circolarità;

Il personaggio si adatta al mondo e si modifica in esso e con esso;

Sistema di valori aperto e inclusivo;

Picaro: Qfwfq;

Ricongiungimenti di individui (umani/non umani) e ambiente;

Visione orizzontale e democratica.

Tra le forme di esistenza descritte attraverso le metamorfosi di Qfwfq c'è infatti una profonda collaborazione, anche nei termini di un giocoso antagonismo (ad esempio, negli *Anni-luce*; ma anche in altri racconti: *Quanto scommettiamo?*, *Un segno nello spazio*, *Giochi senza fine*, ecc.). C'è il senso di un'unità intra- e interspecifica (visibile nei *Dinosauri*, dove l'incontro tra l'ultimo dinosauro e «i nuovi» è descritto con una successione rappresentativa che va dallo sconcerto per la scoperta del diverso, di un «altro» comun-

¹⁷ *Ibid.*, 193.

que definito – uno straniero, un nemico, un individuo appartenente a un'altra razza – al conflitto, alla collaborazione, fino alla pacifica accettazione reciproca). E Qfwfq stesso è un Picaro, un personaggio che per definizione si adatta al mondo e si modifica insieme con esso, passando per avventure rocambolesche (*La distanza dalla Luna*), per ricongiungimenti riusciti o mancati (*Senza colori*, *Lo zio acquatico*), per ridefinizioni di valori in termini aperti e non gerarchici (*I dinosauri*, *La spirale*, ecc.).

Narrazione, evoluzione e nuovi modelli educativi

Del resto, già nella sua stessa struttura e nel suo stesso titolo questo libro è una commedia dell'universo, un darwinismo cosmologico; è il racconto evolutivo della vita del mondo e dei suoi abitanti senza soluzione di continuità tra l'uno e gli altri. E, se è vero che «l'alfabetizzazione ecologica presuppone che comprendiamo il nostro posto nella storia dell'evoluzione»¹⁸, Qfwfq è e diventa con naturalezza un'infinità di cose, a sottolineare la permeabilità e la stretta parentela che attraversa ogni possibilità di vita. Il risultato narrativo è un mondo antropomorfo sul piano della rappresentazione, ma non antropocentrico nel suo orizzonte di significati e di valori.

Ciò ha un fortissimo impatto critico. Allargando ironicamente lo spazio della narrazione a soggetti pre-umani dipinti come umani *en travesti*, Calvino rovescia anzi il modello antropocentrico. Il portato rivoluzionario della visione ecologica e darwiniana dimostra invece empiricamente il legame e l'interdipendenza tra tutte le forme naturali, umani compresi. La letteratura diviene qui l'«istanza compensativa» concreta che permette a Calvino di «sovvertire immagini unilaterali del mondo o dell'io», aprendo non solo «all'alterità celata da» queste immagini, ma soprattutto all'alterità celata *in esse*.¹⁹ L'esperienza di Qfwfq, che si articolerà ancora di più in *Ti con zero* e con i vari *sequels* delle *Cosmicomiche*, è infatti quella di un'alterità presente nell'umano e insieme di un umano presente nel suo *altro*. Questa osmosi ironica e dinamica di umano e non umano fa delle *Cosmicomiche* una presa di posizione culturale ed educativa sulla funzione politica della letteratura. Una funzione di cui Calvino è perfettamente consapevole quando dice:

La letteratura è necessaria alla politica prima di tutto quando essa dà voce a ciò che è senza voce, quando dà un nome a ciò che non ha ancora un nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca d'escludere. [...] La

¹⁸ «Ecological literacy presumes that we understand our place in the story of evolution» (David W. ORR, *Ecological Literacy: Education and the Transition to a Postmodern World*, Albany 1992, 92-93).

¹⁹ Le citazioni sono tratte da ZAPP, *op. cit.*, 6. Il corsivo è mio.

letteratura è come un orecchio che può ascoltare al di là di quel linguaggio che la politica intende; è come un occhio che può vedere al di là della scala cromatica che la politica percepisce. Allo scrittore [...] può accadere d'esplorare zone che nessuno ha esplorato prima, dentro di sé o fuori; di fare scoperte che prima o poi risulteranno campi essenziali per la consapevolezza collettiva.²⁰

A questa descrizione della letteratura come voce, «orecchio», o «occhio», la definizione di Zapf che la voleva come «sensorio» degli squilibri e dei punti ciechi di una cultura corrisponde come un perfetto corollario teoretico. Ma la chiave del discorso di Calvino è che la letteratura, come congegno educativo, è politicamente sovversiva, perché essa, continua lo scrittore, «è uno degli strumenti di autoconsapevolezza d'una società», ed è un'autoconsapevolezza che avanza «sfidando l'autorità».²¹

Il punto di partenza (e forse anche di arrivo) di questa sfida all'autorità e di questo esercizio di autoconsapevolezza è la ricostruzione in termini relazionali del concetto di identità, un'operazione a cui Calvino si dedicherà pressoché sistematicamente. In un breve scritto del 1977, intitolato proprio *Identità*, per esempio, egli sostiene che «l'identità più affermata e sicura di sé non è altro che una specie di sacco o tubo in cui vorticano materiali eterogenei», «un fascio di linee divergenti che trovano nell'individuo il punto d'intersezione».²² Ogni identità (individuale o di gruppo) si lascia afferrare solo a partire dal rapporto che intrattiene con tutto «il resto», con il «mondo esterno»: «È il fuori che definisce il dentro, nell'orizzonte dello spazio, così come nella dimensione verticale del tempo».²³ Nel gioco dell'identità, dunque, non c'è salvezza senza umiltà. E non c'è vera identità se non si è disposti ad ascoltare anche «ciò che è senza voce».

Questo mi fa pensare a quanto scrive Neil Evernden, zoologo e filosofo ambientale canadese, in un libro intitolato provocatoriamente *The Natural Alien*:

I mitocondri, le strutture in grado di fornire energia che si trovano all'interno di ogni cellula, si replicano indipendentemente dalla cellula stessa e sono composti da un RNA che è dissimile da quello del resto della cellula. Apparentemente i mitocondri si muovono nelle cellule come colonizzatori e, al loro interno, continuano la loro esistenza separata. Noi non possiamo esistere senza di essi, eppure, in senso stretto, essi non possono essere considerati «noi». Significa

²⁰ Italo CALVINO, «Usi politici giusti e sbagliati della letteratura», in: IDEM, *Una pietra sopra*, in *Saggi* (1945-1985), a cura di M. Barenghi, Milano 1995, I, 357-59.

²¹ *Ibidem*.

²² Italo CALVINO, «Identità», in: IDEM (1995), *op. cit.* II, 2825-26.

²³ *Ibidem*, 2827.

forse che dobbiamo considerare noi stessi come colonie? [...] Dove tracciamo la linea tra una creatura e un'altra? Dove si ferma una e comincia l'altra? Esiste davvero un confine tra te e il mondo inorganico, o gli atomi di questa pagina saranno parte di *te* domani? In breve, com'è possibile dare senso al concetto di uomo come un'entità discreta?²⁴

Qfwfq è esattamente la risposta di Calvino a queste domande. L'unica differenza è che se Evernden inquadra la questione dal punto di vista della cellula, Calvino abbraccia il punto di vista (o i punti di vista) dell'universo. Ci troviamo di fronte a un'identità antisoggettiva, aperta, relazionale; in una parola: ecologica, proprio perché basata sull'interrelazione tra io e ambiente, tra dentro e fuori. È un'identità transitiva (e transitoria), quella di Qfwfq; un'identità che è fatta del vorticare di «materiali eterogenei» che è contemporaneamente «il fuori» e «il dentro», «nell'orizzonte dello spazio così come nella dimensione verticale del tempo». Unito al tono fiabesco, ciò fa sì che, nonostante l'antropomorfismo della narrazione, l'umano ne venga fuori livellato, ma anche ristrutturato nei termini della complessità. Le gerarchie dell'antropocentrismo strumentalistico ne risultano quasi ridicolizzate, come quando in un piccolo scritto occasionale intitolato *Essere pietra*, Calvino afferma: «la nostra natura minerale resta la più forte: è essa che implica e include l'uomo [...]. La pietra resta e l'uomo passa; è l'uomo che serve il disegno delle pietre, non le pietre quello dell'uomo».²⁵

Un'opera come *Le cosmicomiche*, nella sua apparente leggerezza, ci mette allora in condizione di ripensare anche alcuni modelli psicologici di interazione tra individui e ambiente che, come hanno variamente evidenziato pensatori come Bateson, Edgar Morin, Ronald D. Laing o Paul Shepard, stanno alla base del disagio psichico e di forme di alienazione dell'individuo contemporaneo. Chiudersi progressivamente alla relazione che ci lega alle altre forme di vita è una perdita nello sviluppo della personalità. In fondo l'ecologia della mente nasce proprio per mettere a fuoco le dinamiche relazionali con l'ambiente di cui l'individuo contemporaneo ha perso consapevolezza. Lo sguardo che descrive l'identità come osmosi continua di dentro e fuori ci offre

²⁴ «Mitochondria, the energy-providing structures within each cell, replicate independently of the cell and are composed of RNA, which is dissimilar to that of the rest of the cell. Apparently the mitochondria move into the cells like colonists and continue their separate existence within. We cannot exist without them, and yet they may not strictly be "us". Does it mean that we must regard ourselves as colonies? [...] Where do we draw the line between one creature and another? Where does one stop and the other begin? Is there even a boundary between you and the non-living world, or will the atoms of this page be part of *you* tomorrow? In short, how can you make any sense of the concept of man as a discrete entity?» (Neil EVERNDEN, *The Natural Alien*, Toronto 1985, 39-40).

²⁵ Italo CALVINO, «Essere pietra», in: IDEM (1995), *op. cit.* III, 420.

una consapevolezza diversa del mondo che ci circonda. Questo sguardo ci fa riconoscere le altre forme di esistenza come qualcosa di non nostro, eppure di affine a noi in maniera profonda ed essenziale. Ci spossessa del mondo, per riconsegnarcelo in un'ottica non utilitaristica o gerarchica. Un'educazione complessiva deve perciò valorizzare quanto più possibile quella che il biologo Edward O. Wilson chiama la naturale «biofilia» dell'essere umano: ovvero, la sua affinità per il mondo vivente, «il contatto che gli esseri umani, a livello inconscio, cercano con le altre forme di vita».²⁶ La mente stessa qui, come voleva Bateson, non è tanto funzione dell'individuo umano, spiritualmente e quindi ontologicamente divergente dal mondo naturale. «Mente» è piuttosto la sintassi cibernetica e creativa del complesso sistemico umano-natura. Come scrive Bateson:

Se mettete Dio all'esterno e lo ponete di fronte alla sua creazione, e avete l'idea di essere stati creati a sua immagine, voi vi vedrete logicamente e naturalmente come fuori e contro le cose che vi circondano. E nel momento in cui vi arrogate tutta la mente, tutto il mondo circostante vi apparirà senza mente e quindi senza diritto a considerazione morale o etica. L'ambiente vi sembrerà da sfruttare a vostro vantaggio. [...] Se questa è l'opinione che avete sul vostro rapporto con la natura e se possedete una tecnica progredita, la probabilità che avete di sopravvivere sarà quella di una palla di neve all'inferno.²⁷

È da questa consapevolezza che può scaturire un atteggiamento etico inclusivo e anti-ideologico, per ciò stesso più realistico e aperto al futuro. (Superfluo notare quanto l'immagine di una palla di neve all'inferno sarebbe piaciuta a Calvino!)

L'ecologia della mente è di per sé anti-ideologica poiché, al di là di ogni dualismo strumentalistico, segna la dipendenza reciproca di umano e natura non solo dal punto di vista biologico, ma anche da quello culturale. Se vedere le cose nella loro interezza e nella loro complessità può essere una minaccia politica, opere come *Le Cosmicomiche* vogliono invece distribuire la mente, presentarla come possibilità di connessione tra le cose. I risvolti etico-educativi di tutto ciò sono fondamentali, perché siamo spinti a soffermarci sulle parentele più che sulle differenze, a valutare gli effetti dinamici delle nostre azioni secondo una responsabilità non solo intraspecifica ma anche interspecifica; e non solo intragenerazionale ma anche intergenerazionale. Una responsabilità, insomma, estesa nello spazio e nel tempo. Nei confronti delle altre forme di vita na-

²⁶ «[T]he connections that human beings subconsciously seek with the rest of life» (Edward O. WILSON, *The Diversity of Life*, Cambridge/Mass. 1992, 350).

²⁷ BATESON (1977), 181.

turali, questa responsabilità sta nel riconoscimento del loro valore intrinseco; nei confronti dell'umano, è un progetto di futuro. E un'educazione ecologica, un'educazione a vivere nel mondo, è la chiave per immaginare scenari auspicabili come possibilità evolutivo-culturali dell'umano.

Qual è allora la funzione della letteratura, in tutto ciò? E, soprattutto, qual è la funzione di un genere letterario «composito» ed «ecologico» come questo delle *Cosmicomiche*? Funzione della letteratura è infrangere e dilatare le categorie del possibile. Nelle *Cosmicomiche* la letteratura è fiaba, scienza, racconto che, attraverso il meccanismo ludico, ci offre il modo di esercitarci a conoscere il mondo. A patto, però, che questa conoscenza sia considerata qualcosa di diverso rispetto a una costruzione dell'io: «ho sempre cercato di raggiungere con l'immaginazione una conoscenza extraindividuale, extrasoggettiva», scrive Calvino nelle *Lezioni americane*.²⁸

La fiaba, in particolare, è il gioco continuo del *come se*. È il mondo *come se* al fondo di ogni vicenda ci fosse realmente una morale; è far parlare esseri non umani *come se* avessero un linguaggio accessibile all'umano; è una ricostruzione dell'universo *come se* ci fosse una continuità tra le forme del passato e quelle del futuro, dell'umano e del non umano, del reale e dell'immaginario. *Come se* tutto fosse un gioco, o *come se* non lo fosse. Il che forse, dal punto di vista dell'universo, è esattamente la stessa cosa. È per questo che Calvino, nell'*Introduzione* alla sua raccolta di *Fiabe italiane* può dire che «le fiabe sono vere». La giustizia poetica è un ideale regolativo.

Le *Cosmicomiche* sono un racconto evolutivo sul non-umano, su tutto ciò che è altro-dall'umano *come se* fosse umano. È, possiamo dire, un racconto evolutivo sull'umano che è in potenza nel non umano. Non però come finalità intrinseca o strutturale, bensì come semplice espediente narrativo: la ricapitolazione di Qfwfq è un modo di consegnare l'umano al non umano e non viceversa.

È forse proprio qui, e non tanto in paragoni stilistici con i *philosophes*, che sta l'«illuminismo» di Calvino. Calvino aveva un'idea estremamente chiara del potenziale politico-educativo della letteratura. Il suo illuminismo sta nell'accettazione incondizionata dei limiti della ragione (di qui il suo antisoggettivismo) e, al contempo, nella sua volontà di provare a immaginare condizioni che migliorino l'esperienza umana del mondo. Questo, a ben guardare, è anche il cuore e la premessa della cultura ecologica. L'io ci aiuta a conoscere il mondo, ma il mondo non è solo per l'io; dobbiamo imparare a vivere oltre l'io, se vogliamo avere reale esperienza del mondo. In questo, la cultura ecologica, cultura del limite e della possibilità, è un illuminismo, è un nuovo umanesimo.

²⁸ Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988, 90.

Quanto scommettiamo?

C'è un racconto delle *Cosmicomiche* che s'intitola *Quanto scommettiamo*? La premessa scientifica assomiglia molto a quella che sta alla base del nostro ragionamento:

La logica della cibernetica [...] è sulla via di dimostrare come le Galassie, il Sistema Solare, la Terra, la vita cellulare non potessero non nascere. Secondo la cibernetica, l'universo si forma attraverso una serie di «retroazioni» positive e negative, dapprima per la forza di gravità [...] poi per la forza nucleare e la forza centrifuga che si equilibrano con la prima. Dal momento in cui il processo si mette in moto, esso non può che seguire la logica di queste «retroazioni» a catena.²⁹

In un mondo appena nato il difficile è indovinare quali biforcazioni si apriranno al corso degli eventi, e di lì, quali innumerevoli aperture nelle innumerevoli biforcazioni successive determineranno l'esistenza di un evento o la sua irrimediabile irrealtà. Ma questo è, in fondo, anche lo spirito del gioco: «in un attimo compresi che con questo che pareva un casuale accozzo di parole avevo toccato una riserva infinita di nuove combinazioni [...], e forse la corsa verso il futuro [...] non tendeva attraverso il tempo e lo spazio che a uno sbriciolarsi in alternative».³⁰ Qui però la domanda è un'altra: una volta raggiunto il grado di realtà dell'esistenza attuale, le combinazioni sono casuali o consapevoli? La corsa verso il futuro è libera o deterministicamente orientata da fattori che non possiamo cambiare? In altri termini, se così funziona sul piano fisico, è possibile che anche sul piano culturale «dal momento in cui il processo si mette in moto», non possa esserci un'inversione di rotta? Ecco la scommessa: contro il determinismo culturale, una cultura della libertà *qua* responsabilità. Una cultura illuministica del limite e una cultura ecologica della nostra evoluzione consapevole.

Le alternative che abbiamo di fronte allora sono due: o lasciare che le cose vadano secondo la rotta tracciata dalla logica deterministica del dominio umano sulla natura e delle strutture di potere che ne derivano; o esercitare un atto creativo di responsabilità, facendo della nostra evoluzione culturale, anche di quella che passa attraverso i racconti e le fiabe, la nostra vincente strategia di sopravvivenza. Forse ci sono altre alternative, ma la biforcazione, mi sa, parte da qui. Allora, quanto scommettiamo?

Università di Torino

²⁹ IDEM (2003), *op. cit.*, II, 154.

³⁰ *Ibidem*, 160.