

I GIOVANI DEL PO DE ITALO CALVINO: OBRA EPISTOLAR, NEOREALISTA Y BILDUNGSROMAN POLÍTICO

*Beno Weis**

Aunque mis tendencias naturales se inclinaban hacia lo fantástico y a la invención, las primeras cosas que yo escribí fueron realistas.¹

Calvino escribió sus primeros cuentos y novelas durante el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, un período notable por el resurgimiento de la novelística italiana y al mismo tiempo, época marcada por el desorden, la inquietud, el hambre, la venganza y la desesperación. En suma, Italia se hallaba en circunstancias muy graves de inestabilidad económica, política, y social. La Segunda Guerra Mundial había cambiado el aspecto moral del país, como lo dijo muy bien Salvatore Quasimodo, ganador del premio Nobel de literatura en 1959: "...perché la guerra mute la vita morale d'un popolo, e l'uomo, al suo ritorno, non trova più misure di certezza in un *modus* di vita interno, dimenticato o ironizzato durante le sue prove con la morte."²

Aunque la mayoría de los jóvenes lectores hoy en día no están al corriente de la literatura italiana del período del cual estamos tratando, sin embargo algunos saben que Italia fue extremadamente rica en películas imaginativas y atrevidas que dieron como resultado un necesario y mejor entendimiento del país y de sus graves problemas. Inevitablemente, cuando se considera esta época pensamos

* Agradezco la ayuda de mi estimada colega Carmen Millán de Benavides en la traducción de este ensayo.

¹ Alexander Stille, "An Interview with Italo Calvino", *Saturday Review* (marzo-abril 1985), p. 39.

² "Discorso sulla poesia" (1953) en Salvatore Quasimodo, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, ed. Gilberto Finzi (Milano: Mondadori, 1971), p. 281.

en famosos directores como Roberto Rossellini,³ Vittorio De Sica, Luciano Visconti y Francesco Rosi, entre otros, cuyas grandes películas fueron definidas como neorealistas porque su principal característica era la representación de la vida en su inmediata y urgente realidad. Este cine resultó en la representación no sólo de situaciones realistas de una Italia contemporánea a base de un preciso compromiso social y político, sino también en películas filmadas en rodaje y en ambientes populares, con actores no profesionales y la mayoría de las veces hablaban en dialectos regionales en vez de hacerlo en el italiano estándar o “correcto”. Estas películas manifestaban una calidad documental y, según Peter Bondanella, “contenían un mensaje fundamental de solidaridad humana, fomentado por la Resistencia anti-fascista dentro de la cual habían madurado la mayoría de los grandes directores italianos.”⁴

Así mismo, en la literatura los motivos más urgentes que animaban a los escritores italo-neorealistas a escribir, eran la necesidad, la obligación hondamente sentida de representar de manera realista testimonios sobre la reciente guerra, incluso las duras consecuencias que todavía perduraban en el país.⁵ Pero el neorealismo no fue, como muchos creen, un movimiento bien definido, sino un encuentro de diferentes personalidades artísticas que tenían en común varias aspiraciones literarias. Era una tentativa para sustituir viejos materiales narrativos por otros que contenían valores democráticos, sociales e históricos y cuyos temas esenciales eran sin duda la gente y los sucesos de la reciente historia. Así, los obreros, los campesinos, los ciudadanos se presentaban en su lucha por la vida y en el apremiante deseo de mejorar su existencia. Todo esto se tenía que expresar en un idioma nuevo y práctico, ajeno a las tradicionales consideraciones estéticas; un lenguaje similar a la lengua hablada o coloquial y, en algunos casos, puro dialecto como el napolitano o el romano. Considerando que el idioma italiano aún

³ El film de Roberto Rossellini, *Roma città aperta* (1945) fue definido como film emblemático del neorealismo cinematográfico italiano.

⁴ Peter Bondanella, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present* (New York: Continuum Publishing Co., 1983), p. 66.

⁵ Según Gilberto Finzi,

Nessuno scrittore italiano degli anni fra il '45 e il '60 può eludere il tema ambiguo del cosiddetto “realismo”: generiche connotazioni del termine sono sia “l'impegno” politico diretto, sia quella che oggi più esattamente diremmo “funzione civile dell'arte / letteratura”, sia una (inaccettabile) pregiudiziale di linguaggio aperto alla più larga comunicazione.

Gilberto Finzi, “Itinerario di Salvatore Quasimodo”, en Salvatore Quasimodo, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, pp. XXXVIII-XXXIX.

hoy en día es bastante barroco y ofrece una gran diferencia entre lo hablado y lo escrito, el propósito lingüístico de estos jóvenes autores era bastante atrevido.

En un ensayo muy importante e informativo, escrito como prefacio a *Il sentiero dei nidi di ragno* (edición del 1964), se ve claramente la irresolución de Calvino en cuanto a una precisa definición del neorealismo italiano:

L'essere usciti da un'esperienza — guerra, guerra civile — che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico.... La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio mania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persona... ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano accorse.... Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima storia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica.... Eppure, eppure, il segreto di come si scriveva allora non era soltanto in questa elementare universalità del contenuti, non era lì la molla; al contrario, mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora.... Sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto.... Il "neorealismo" non fu una scuola... fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche —o specialmente— delle Italie fino allora più inedite per la letteratura.⁶

En fin, el neorealismo no tuvo limitaciones formales, estructurales, ni temáticas para los escritores cuyo máximo interés era documentar sobre las maldades del fascismo y la pasada conflagración que casi había destruido su patria. Lo que *fue común* a todos los neorealistas italianos, no sólo fue una fuerte antipatía y repugnancia en contra de la ausencia de todo contenido moral prevalente en la cultura fascista y en su retórica altisonante y propagandística, sino encima de todo un deseo ardiente y compulsivo de contar sus experiencias bajo la tiranía del fascismo y de promover objetivamente la idea de una sociedad reformada y mejor, haciendo todo esto en un idioma claro, simple, sin tener en cuenta normas estéticas ni literarias.⁷

⁶ "Prefazione," en Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (Milano: Garzanti, 1987), pp. 7-9.

⁷ Rosengarden prefiere el término "The Italian Resistance Novel" [Novela italiana de la Resistencia] para agrupar a los autores que escribieron sobre la resistencia

Durante la última etapa del llamado “período socio-neorealista” después del cual se dio éxito a su primera novela *Il sentiero del nido di ragno* (1947), del volumen de cuentos publicados bajo el título *Ultimo viene il corvo*, y de la segunda novela *Il visconte dimezzato* (1952), obra sumamente fantástica, Italo Calvino escribió otra novella —o novela corta— titulada *I giovani del Po*, que salió por entregas en las páginas de la revista izquierdista *Officina* en 1957-58.⁸ Esta publicación bimestral, dirigida por Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, y Roberto Roversi,⁹ se inspiraba en los ideales de Antonio Gramsci y manifestaba un marcado descontento hacia la política extremadamente cautelosa y oportunista del Partido Comunista Italiano. La fundación de *Officina* fue motivada por una necesidad de ir más allá de la forma esquemática en la cual el Partido Comunista enfocaba la literatura, modo resultante de la guerra fría. Se buscaba promover, estimular la dialéctica entre política y arte; igualmente, el intento de *Officina* era superar los límites del neorealismo que se hallaba en un callejón sin salida. Además, intentaba eliminar el hermetismo en la poesía llegando a una nueva definición ideológica de la misma. Es decir, la revista se proponía la tarea de aclarar y entender mejor la correlación entre la ética y la política en la literatura italiana. En la “Nota introduttiva” que acompañó la primera entrega de *I giovani del Po*, Calvino anotó: “*Officina* si rivolge a chi ha interesse alla letteratura come ricerca e problema”.¹⁰

Los primeros borradores de *I giovani del Po* se remontan a los años 1947-1948. La novela fue terminada entre 1950 y 1951. Pero insatisfecho con este trabajo, Calvino rechazó la publicación de la novela como libro, escribiendo en la “Nota introduttiva” que durante su composición,

Miravo a dare un'immagine di integrazione umana; invece mi venne un libro insolitamente grigio, in cui la pienezza della vita, benché

contra el fascismo y el nazismo desde puntos de vista y métodos diferentes, y quienes trabajaron independientemente. Cf. Frank Rosengarden, “The Italian Resistance Novel (1945-1962)” en *From Verismo to Experimentalism* ed. Sergio Pacifici (Bloomington: Indiana University Press, 1969), pp. 212-16.

⁸ La obra apareció en *Officina*, Bologna, números 8 (febrero 1957), 9-10 (junio 1957), 11 (noviembre 1957), y 12 (abril 1958).

⁹ No es necesario indicar quién fue Pasolini (1922-75). Leonetti (1924) es el autor de *La cantica* (poemas, 1959) y *Un lavoro mentare* (novela-ensayo, 1976); Roberto Roversi (1923), es el autor de *Dopo Campofornio* (poemas, 1962), *Registrazione d'eventi* (novela, 1964), y de *Unterdenlinden* (drama, 1965). Es interesante notar que los tres escritores son casi coetáneos de Calvino.

¹⁰ Italo Calvino, “Nota Introduttiva,” *I giovani del Po*, en *Officina*, n. 8 (febrero 1957), p. 331.

molto se ne parli, si sente poco: perciò non ho mai voluto pubblicarlo in volumen.¹¹

Concordando con las observaciones en su mayor parte negativas de Dario Puccini sobre *I giovani del Po*, Calvino contesta in una carta (17 marzo 1954):

Caro Dario, concordo sul tuo giudizio sui *Giovani del Po*. O meglio con le critiche, perchè anche su quel po' di positivo che tu ci hai trovato (la scrittura, il fiume e il personaggio di Nino) io ho forti riserve. È tutta una cosa di "testa", fredda, costretta in simboli inadeguati. È un saggio su una problematica che riconosco come mia, ma espressa in formule narrative che non sono mie, e in cui mi muovo a disagio.¹²

Sin duda es verdad aquello de lo cual Calvino se lamenta. Efectivamente, el personaje revela muy pocos sentimientos y éstos son por su amigo Nanin con el cual creció en un pueblo de Liguria. La familia de Nino está completamente ausente de su vida, y ni se menciona, cosa bastante rara en la sociedad italiana. Tampoco resultan claros sus sentimientos por Giovanna de la cual no sabemos mucho. ¿La quiere porque es joven, voluble, diferente, rica, elusiva, y rebelde? ¿O la quiere porque ella osa oponerse a su familia y a los compañeros fascistas (quienes la han hecho "madrina della legione degli arditi"), frecuentando la compañía de un obrero militante ("gli operai sono rossi e sabotatori"),¹³ como había hecho antes con Ruben, un amigo judío?

E raccontò che l'avevano appena fatta madrina della legione, e a lei piaceva Ruben, che era un altro della loro scuola. Ma Ruben era svizzero e ebreo, e loro non l'avevano voluto nella legione, e le

¹¹ "Ibid. A pesar de esta reservación que sentía Calvino, la obra fue publicada recientemente en Italo Calvino, *Romanzi e racconti*. ed. Claudio Milanini (Milano: Mondadori, 1994), Vol. III [I Meridiani], pp. 1011-1126.

¹² Italo Calvino, *I libri degli altri: lettere, 1947-1981*, ed. Giovanni Tesio (Torino: Einaudi, 1991), p. 128. Sigue la carta de Puccini (24 febrero 1954):

Un bel racconto, con parti risolte tanto quanto il *Sentiero* e più scritte, più belle del *Sentiero*. Sai a che cosa mi riferisco: al fiume e a tutto lo sviluppo del personaggio Nino. Se non fosse rimasto un po' a trasto (un personaggio da far muovere e vivere come Nanin non si può rendere in forma di personaggio-eco, con solo quel vago mito della natura) felice sarebbe stato anche il rapporto Nanin-Nino. Così le discussioni e la vita di fabbrica: mi pare che non sono abbastanza date attraverso gli uomini; o meglio, gli uomini non hanno che una sola dimensione (tranne Bodrero, forse, e Bastia). Letterariamente riuscita, sebbene su una linea paveseana, mi sembra l'atmosfera "deformata" intorno a Giovanna: la casa, i fascisti Chillo e quell'altro, ecc. Non mi convince tuttavia più che come atmosfera: e alla fine si vede che Giovanna (che pure è di carne e ossa) era un po' "pretexto", simbolo narrato in modi realistici [*Ibid.*, p. 129].

¹³ I. Calvino, *Officina*, n. 11 (noviembre 1957), p. 471.

avevano detto che non andava bene che la madrina della lesione patriottica se l'intendesse con lui. Così erano cominciate le scene e i dispetti e le rappresaglie. E poi Ruben era partito....¹⁴

Claramente un *Bildungsroman* —o novela de formación— la obra es también una novela epistolar colocada en el período neorealista, donde la voz narrativa predominante es un “yo” que alterna con un “él”. Calvino sigue más o menos ciertas características temáticas, típicas del *Bildungsroman*, que se podrían resumir como sigue: “el héroe rechaza las restricciones de su hogar y ambiente, se pone a viajar por el mundo, encuentra guías que representan diferentes opiniones sobre la vida, y sufre muchos reveses antes de escoger la justa filosofía, una esposa conveniente y una carrera.”¹⁵ La trama se desenvuelve bajo un intercambio epistolar entre el protagonista Nino y su amigo Nanin que se ha quedado en un pequeño pueblo de Liguria donde ambos nacieron. Nino ha ido a Turín, en busca de trabajo a una fábrica. Él considera que esta experiencia le pondrá en contacto con las fuerzas que llevarían a cabo los cambios sociales. Halla trabajo como obrero y con el tiempo toma parte en la lucha de clase sindicalista con la esperanza de poder alcanzar los ideales y sueños de la Italia de la posguerra. Conoce a Giovanna, rica estudiante mimada y rebelde, y a sus amigos parásitos, burgueses y sádicos. Se enamora de ella y en su compañía descubre a Turín, y el río Po lleno de barcas. A causa de la diferencia social entre los dos —los amigos fascistas son celosos y se ofenden por el compromiso de Giovanna con un proletario— Nino, con su deber de obrero militante y anticapitalista, tiene que acomodar su amor por la joven, cuya familia es muy anticomunista.

Además, Nino vive atormentado por la necesidad de mantener contacto con la naturaleza, lo cual hace imposible su triste vida en una ciudad industrial. Desconcertado sobre sus propias ideas políticas, Nino quiere aclararlas, y la acción de escribir las cartas al amigo se lo permite. En la fábrica consigue cierta notoriedad entre sus compañeros, quienes lo admiran más por su carácter honesto que por sus ideas sociopolíticas. A la larga, su lealtad a la lucha le ayuda a vencer sus sentimientos hacia Giovanna, y la relación entre los dos fracasa. Durante una disputa sindicalista dirigida por Nino, Giovanna muere accidentalmente en un incidente e irónicamente su muerte resulta indirectamente en una feliz resolución de la huelga.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Barbara A. White, *Growing Up Female: Adolescent Girlhood in American Fiction* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985), p. 3.

A pesar de esto, y a diferencia de la posición de Calvino en *Il sentiero del nido di ragno*, Nino sigue como héroe positivo, como exigía en aquel tiempo la doctrina del Partido Comunista Italiano.

I giovani del Po es claramente obra autobiográfica porque paralela las experiencias personales de Calvino cuando, acabados los estudios universitarios, deja a San Remo y comienza a trabajar en la casa editorial Einaudi de Tunn.¹⁶ Al emprender la escritura de la novela, Calvino ya está envuelto con el Partido Comunista, ya miembro colaborador de publicaciones de izquierda, como por ejemplo *L'Unità* y *Il Politecnico*. Por esta razón, como era de esperarse, además de la fuerte nostalgia por la idílica San Remo por parte del protagonista, la novela trata también de su participación política en la ciudad, de sus dudas y busca de identidad y de su ansia existencialista por las promesas incumplidas del movimiento de la Resistencia. Esto lo describe muy bien Nino en una carta a su amigo:

 Tu forse hai più preoccupazioni di me, ma vivi meglio. Io non riesco ad avere una vita che non sia fatta a pezzi: al paese mi mancava la classe operaia, qui mi manca il mare e il bosco; con la ragazza mi mancano quei rapporti ragionati, esatti che ho coi compagni; coi compagni mi manca quel restare ogni tanto a bocca aperta come con la ragazza.¹⁷

Como gran parte de la novela está en primera persona, el lenguaje es bastante similar al italiano coloquial y muchas veces no presta atención a las estructuras gramaticales “correctas”. Antes de escribir esta novela, Calvino, como ya se ha indicado, había expresado con bastante frecuencia en artículos y en ensayos sus preocupaciones y experiencias en la ciudad, en medio de la civilización industrial, de los obreros y además,

 insieme quella parte della realtà e dei miei interessi (da cui invece m'è sempre stato più facile trarre simboli narrativi) che è natura, avventura, ardua ricerca d'una felicità naturale oggi.¹⁸

A pesar de todo, cuando intentó expresar en forma narrativa estas preocupaciones e inquietudes quedó completamente insatisfecho con *I giovani del Po* porque pensaba que había producido “un

¹⁶ Usualmente Calvino y su narrador son la misma persona. Cf. Giovanni Falaschi, “Ritratti critici di contemporanei: Italo Calvino”, en *Belfagor*, 27 (1972), p. 547; también Contardo Calligaris, *Italo Calvino*, ed. rev. (Milano: Mursia, 1985), p. 84.

¹⁷ *Officina*, n. 12 (abril 1958), p. 548.

¹⁸ *Officina*, n. 8 (febrero 1957), p. 331.

grottesco piuttosto pasticciato”.¹⁹ Por lo visto, Calvino no se equivocaba en esta autocrítica de su obra. Pero, como ya se ha notado, el valor de esta novela radica en ser “documento de los esfuerzos de Calvino, entre 1950 y 1951, para hallar una apropiada secuencia” a su primera novela.²⁰ La artificialidad y el fracaso de *I giovani del Po* son bien resumidos por Cristina Benussi. Ella revela cómo a Calvino le faltaba un buen entendimiento de la difícil situación de los trabajadores; que su disfraz como el obrero Nino se deshace casi en seguida, “perché lavorare all’Einaudi o alla Fiat non era, non é, la stessa cosa”.²¹ Sea como fuere, después que Nino ha llegado a ser uno de los pequeños dirigentes de su sindicato, formula teorías sobre el papel del obrero en el contexto de un esquema más amplio de problemas mundiales.

Sento che la storia del mondo, dipende anche da quel che faccio io. Molto alla lunga, si capisce: però un po’ dipende. E allora vedi che non ho per la testa solo quella ragazza. Ho per la testa moltissime cose, e anche lei, in mezzo a queste cose mondiali; e ci sta benissimo. Alle volte, non dico di no, sembra anche a me che ci sia una contraddizione, e che io deva scegliere tra lei e il resto. ma è un modo sbagliato di porre il problema. Un modo sbagliato, ti assicuro.²²

El traslado de Nino a la ciudad y al mundo de la clase obrera, de la industria, de la política militante, sus encuentros con todo tipo de gente, ocupan la parte central de la novela de Calvino. La decisión que toma el protagonista de venir a la ciudad para entender bien quién es, es parcialmente opacada al enamorarse de Giovanna. A pesar de su propósito de descubrir señales sobre el sentido de su vida, sus experiencias en la ciudad le apartan aún más de la meta de alcanzar su propia personalidad. Las condiciones urbanas, la corrupción y los engaños inherentes al ambiente urbano, contrastan agudamente con la armonía que había gozado en los ambientes naturales donde había crecido —un pueblo en la costa ligur. El tránsito de Nino de su casa a la ciudad nos recuerda el tema recurrente en el tradicional *Bildungsroman*, en el cual la ciudad frecuentemente representa para el iniciado una fuente de corrupción. Sin embargo, no obstante la promesa de ilimitadas y nuevas posibilidades, muchas veces el protagonista se queda más desencantado de la ciudad que de sus experiencias anteriores.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ J.R. Woodhouse, *Italo Calvino: A Reappraisal and an Appreciation of the Trilogy* (Hull: University of Hull, 1968), p. 91.

²¹ Cristina Benussi, *Introduzione a Calvino* (Roma-Bari: Laterza, 1989), p. 24.

²² *Officina*, nos. 9-10, (June 1957), 407.

Ernesto Ferrero, quien por muchos años había trabajado en la Einaudi y mantenido allí relación estrecha con el autor, observa que las preocupaciones de Nino y sus ideas representan el núcleo de los principios éticos y de la metodología de Calvino, como hombre y como escritor. Es decir, encontramos la absoluta convicción de que el mundo puede cambiar sólo mediante la colaboración de muchos; y al mismo tiempo, el conocimiento de que una leve brisa puede dar al traste con cualquier proyecto. Y los inevitables contratiempos y ulteriores tentativas para superarlos, representan una estoica y desesperada oportunidad para el hombre del siglo XX.²³

Desde el punto de vista de la estructura y del tema Calvino, sin duda se sentía tentado a imitar dos géneros literarios al mismo tiempo: la novela epistolar y el *Bildungsroman*. En cuanto al primero, probablemente se inspiró en las *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* de Ugo Foscolo, y también en las *Lettere dal carcere* de Gramsci publicadas en 1947. En Calvino y en Foscolo hay una correspondencia entre lo erótico y los elementos político-patrióticos; se encuentra también cierto parecido en la presentación estructural de las cartas. En Foscolo todas las cartas son dirigidas a una sola persona, Lorenzo, el amigo de Ortiz; mientras que en la obra de Calvino hay cartas escritas a Nino y por Nino a su amigo Nanin, y también a Giovanna, la “amiga” de Nino y por ella. Algunas tarjetas postales son incluidas en el epistolario. El parecido más evidente entre las dos novelas está en los segmentos explicativos que siguen a cada carta de Nino. Típicamente, una carta empieza en primera persona, y después de dos o tres líneas cambia a largos trozos en tercera persona. Esta técnica nos recuerda la del teatro donde el personaje se adelanta hacia el público y le habla directamente —tal como el coro en la tragedia clásica. En la parte final de la carta, al despedirse, el narrador calviniano cambia de nuevo a la primera persona. Podemos recordar que en las *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, además de las cartas, hay también largos trozos aclaratorios dirigidos al lector.

De este modo, en ambos casos, la narración no es comunicada completamente por medio de un intercambio de cartas; igualmente, el lector y el destinatario de las cartas se convierten en caja de resonancia, en un punto de referencia, y en un símbolo de tranquilidad. Nanin, que se ha quedado en su pueblo natal, representa para Calvino el hombre natural que evita la ciudad y todos sus problemas y está resuelto a quedarse en su *locus amoenus* compuesto de

²³ Ernesto Ferrero, “Edizioni Calvino,” *L'Espresso*, 37, n. 20 (mayo 19, 1991), pp. 108-09.

bosques y de mar. Igualmente, el género epistolar tiene el mérito de permitir al joven escritor epistolar la oportunidad de presentar sus sentimientos y reacciones sin la intervención de un autor formal. Este es un recurso de verosimilitud que crea, al mismo tiempo, una sensación de inmediatez en las acciones. Todo esto pone a Calvino en condición de presentar más de un punto de vista sobre un mismo acontecimiento. Por consiguiente, el lector se acerca más a la acción del texto. Por último, otra gran diferencia entre Calvino y Foscolo es que en *I giovani del Po* hay un claro y preciso argumento, una historia que se cuenta. Este no es el caso en las *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

En cuanto al otro género literario, el *Bildungsroman*, ya evidente en el título *I giovani del Po*, en un ensayo escrito en 1955, "Il midollo del leone", Calvino se refiere a esa obra hablando de los personajes típicos de la literatura italiana de la época:

La narrativa italiana contemporanea è nata dunque sotto il segno d'una integrazione mancata: da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico; dall'altra, la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale. I tentativi di Bildungsroman politico, le storie dei noviziati cospirativi o partigiani d'un protagonista lirico-intellettuale a contatto col proletariato, che s'affollarono nei primi anni dopo la Liberazione, sembrarono la più naturale via per testimoniare sulla Resistenza, ma non riuscirono a rappresentare con accento di verità né il travaglio interiore dei protagonisti né quello epico e collettivo del popolo.²⁴

El *Bildungsroman* es la forma literaria utilizada tradicionalmente para representar el proceso de auto-desarrollo de un individuo. La terminología literaria alemana distingue entre el *Bildungsroman* y sus variantes, el *Entwicklungsroman* y el *Erziehungsroman*; el *Entwicklungsroman*, la novela de desarrollo, es el término más general y sugiere cualquier crecimiento o desarrollo por parte del protagonista, sin indicar ninguna ambición particular. A diferencia de esto, el *Bildungsroman* representa el desarrollo hacia un *Bildungsideal* determinado, es decir el desarrollo de una personalidad completa y armoniosa, resultante de interacciones sociales y culturales. En inglés y en los demás idiomas, estos términos han llegado a ser sinónimos y son empleados sin la distinción original del alemán.

El término comprensivo *Bildungsroman* explica el proceso de aprendizaje del personaje desde su adolescencia e inocencia hasta la madurez y la experiencia. Es una historia de despertar y desarrollo

²⁴ I. Calvino, "Il midollo del leone," en *Una pietra sopra* (Torino: Einaudi, 1980), p. 6.

(evolución) que señala cada tipo de despertar social y espiritual. Usualmente es una novela que narra las experiencias de un protagonista joven y sensible mientras que éste intenta aprender y entender la esencia, el carácter (la naturaleza) del mundo, descubrir su propósito y disposición, adquirir una filosofía de vida y la capacidad de vivir. Frecuentemente este género de novela incluye elementos autobiográficos. Se conocen muy bien *David Copperfield* de Dickens —el cuento de un joven huérfano que mientras crece en un ambiente lleno de indiferencia descubre la vida y el amor—; del mismo autor, *Great Expectations*, obra en la cual se examina uno de los más graves problemas de la sociedad moderna: el de la identidad. Otros ejemplos clásicos de *Bildungsroman* son *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce,²⁵ donde Stephen Dedalus intenta evadirse de las exigencias de su ambiente opresivo y *Der Zauberberg*, de Thomas Mann —una parodia irónica del *Bildungsroman*.²⁶ Entre los autores españoles, deben señalarse en este género literario *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín y *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* de Pío Baroja y las novelas picarescas.²⁷ Sin embargo, no se debe olvidar el *Bildungsroman* “par excellence” *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, el prototipo de este género literario, en el cual, como en la novela de Calvino, “un joven héroe se descubre a sí mismo y encuentra su papel en la sociedad experimentando el amor, la amistad, y la dura realidad de la vida”.²⁸ Sin embargo, en Calvino falta el temperamento artístico que se adapte con las exigencias sociales de su época. A propósito, en *Die Leiden des jungen Werthers*, de Goethe, se ve la convergencia del prototipo del *Bildungsroman* y el ejemplo clásico de la novela epistolar. Esta convergencia es también bastante obvia en *I giovani del po*.²⁹

²⁵ Es interesante notar que como en el caso de *I giovani del Po*, las obras citadas de Dickens y Joyce fueron originalmente impresas por entregas.

²⁶ Por un estudio extenso sobre Mann, cf. Jurgen Scharfshwerdt, *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman: Eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition* (Stuttgart: Kohlhammer, 1967).

²⁷ Cf. Evelyn Neufelde, *The historical progression from the picaresque novel to the Bildungsroman as shown in El Buscón, Gil Blas, Tom Jones and Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1978) [Tesis Doctoral].

²⁸ Wilhelm Dilthey, “The Transformation of *Bildung* from an Image to an Ideal,” in *Monatshefte* 70, n. 4 (1978), p. 399.

²⁹ Para un excelente análisis comparativo del *Bildungsroman* en la cultura europea, cf. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (Milano: Garzanti, 1986) y Mariolina Bertini, *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione* (Napoli: Liguori, 1985).

En el caso del protagonista calviniano no se subrayan sólo las influencias socio-ambientales en su rito de pasaje, sino también el aspecto confesional de la obra, porque se le concede mucha importancia a la reexaminación del pasado a través del recuerdo de experiencias anteriores para llegar así al entendimiento de sí mismo. El énfasis está en la educación del “yo” de Nino, resultante de la interacción entre el “yo” y el mundo, o sea, la vida en un ambiente urbano e industrial en una época de evolución política y social.

El *Bildungsroman* termina típicamente en una nota positiva ya que la conclusión consiste en un nuevo comienzo para el protagonista quien, habiendo alcanzado un grado de confianza en sí mismo y cierta individualidad, está ahora dispuesto para aprovecharse del *Bildugs*, proceso para determinar el desarrollo de su vida conforme a una nueva conciencia y deseo de una auténtica y completa realización de su potencialidad. Pero no obstante esto, en la resolución de la narrativa la nota positiva es mitigada en parte por la resignación, la renuncia, y los problemas futuros que el individuo tiene que enfrentar. Eso lo vemos en la última carta en *I giovani del Po*:

Caro Nanin, lo sciopero è vinto ma continua a piovere. Si lavora, e l'estate è lontana, ormai. M'è costato caro, uscirne. Era la prima che passavo qui: m'aveva dato un po' alla testa. Poi quel giorno di pioggia: un brutto modo per guarire dalla sbornia. Chissà ora l'autunno. Penso che i mesi freddi siano i più intonati ai tempi che dovremo attraversare. Io le busse che ho preso, spero m'abbiano fatto più robusto. Non tanto cambiato: solo più robusto; cambiare in fondo non vorrei.³⁰

En el *Bildungsroman* tradicional el proceso de evolución del héroe termina generalmente en una adaptación (acomodación) al orden social: el protagonista llega a ser un *burgher* con valores burgueses; conquista a su dama, se casa con una conformista común; y según el filósofo Hegel,³¹ citado por Margaret Scholl, el típico protagonista intercambia su optimismo juvenil por la resignación convencional; además, sostiene Scholl, las tensiones entre el individuo y la sociedad, entre sus necesidades interiores y expectativas externas, se resuelven por medio del conformismo y del reconocimiento de “la validez del orden establecido”.³² Así mismo vemos en la novela de Calvino que en el proceso de formación del protagonista, no obstante su idealismo político-social, él se queda hinchado de

³⁰ *Officina*, n. 12, (abril 1958), p. 552.

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Sämtliche Werke* (Stuttgart: Frommanns, 1928).

³² Margaret Scholl, *The Bildungsroman of the Age of Goethe* (Frankfurt: Peter Lang, 1976), p. 7.

un escepticismo que, según Kontje, es característico del *Bildungsroman* en los siglos diecinueve y veinte.³³

Es curioso y significativo que en los años cincuenta Calvino empleara dos géneros literarios muy populares en el siglo precedente y nuevamente restablecidos en la primera parte del siglo XX. Lo que nos maravilla en particular es la determinación del autor de emplear lo que él llama “bildung-roman político”, a pesar de la incapacidad de este género de “rappresentare con accento di verità né il travaglio interiore del protagonisti né quello épico e collettivo del popolo” —como él mismo admite en su ensayo “Il midollo del leone” escrito cuando trabajaba en *I giovani del Po*.³⁴ Calvino, en efecto, nos informa en 1955 que el *Bildungsroman* era el mejor recurso para presentar “la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale” y además “la più naturale via per testimoniare sulla Resistenza”.³⁵ Sin embargo, Nino, el “protagonista lirico-intellettuale a contatto col proletariato”, no es el primer personaje de Calvino que pasa a través de un *Bildung*, proceso de formación, porque en efecto, Pin, el héroe de su primera novela *Il sentiero dei nidi di ragno*, es un protagonista que sufre muchas experiencias de formación típicas de este género narrativo.³⁶ La diferencia es que Pin es muy joven y su edad excluye la posibilidad de una formación más completa y profunda en el contexto sociopolítico. Sin embargo, por medio de Pin el lector se da cuenta de cambios históricos en la sociedad italiana. Mikhail Bakhtin señala dos aspectos del *Bildungsroman* que son distintos de las novelas antecedentes: en primer lugar, la novela presenta un personaje durante su proceso de evolución —formación— y en segundo lugar, a través del personaje en evolución vemos cambios históricos.³⁷ Como

³³ Todd Kontje, *The German Bildungsroman: History of a National Genre* (Columbia, S.C.: Camden House, 1993), pp. 85-86. [Studies in German Literature, Linguistics, and Culture: Literary Criticism in Perspective]. Obra muy interesante no sólo en cuanto a la literatura alemana, sino a la europea.

³⁴ I. Calvino, *Una pietra sopra*, p. 6. También Jacobs nota que el *Bildungsroman* en general es un “género incumplido.” Cf. Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder* (Munich: Fink, 1972).

³⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, p. 6. Calvino escribe esto a pesar de lo que había escrito en una carta (15 mayo 1951) en la cual comenta sobre un manuscrito de Antonio Guerra [“Luciano in Calabria”]: “Certo, io non ne sono il lettore ideale, in quanto animato da vecchie ostilità preconcepite, sia per i romanzi diaristici, sia per i *Bildungsroman*, ecc.” I. Calvino, *I libri degli altri*, p. 43.

³⁶ Cf. Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement* (Stanford: Stanford University Press, 1990).

³⁷ Mikhail Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. Vern Vern W.

explica Foucault, el *Bildungsroman* nació durante una era que asistió a la “mutación del orden en historia”.³⁸ Franco Moretti sostiene que el *Bildungsroman* surgió como reacción a las condiciones complicadas y confusas de la época, a los cambios históricos de Europa al final del siglo XIX. El joven protagonista, nacido durante la decadencia de una sociedad tradicional, llegó a ser en la cultura occidental la figura más importante para representar la modernidad, o modernismo como se dice hoy. Este joven no podía formarse ya en el mundo firme y equilibrado de sus padres, sino que reflejaba no sólo las incertidumbres, las frustraciones de su época, sino que servía también para entender los acontecimientos que lo produjeron a él y ante los cuales él estaba reaccionando.³⁹ A mi juicio, las observaciones de Bakhtin, Foucault, y Moretti —precisamente el caso del protagonista calviniano que se desarrolla en la posguerra italiana, durante la guerra fría— nos ayudan a explicar posiblemente el motivo por el cual Calvino al mismo tiempo que estaba siguiendo las convenciones del neorealismo italiano, se aventuró a emplear normas literarias ya pasadas de moda.

En nuestra época el proceso de desarrollo del individuo es definido siempre más por la desilusión y la confrontación con un mundo hostil, adverso. La posibilidad de alcanzar un “yo” armónico y coherente con el contexto social es cosa problemática. Por lo tanto, las ansias de la vida moderna se reflejan en el final de *I giovani del Po*, en una resolución donde la integración socio-política es solamente posible por medio de un compromiso. En efecto, las últimas palabras que Nino escribe a su amigo Nanin, quien todavía vive en su *locus amoenus* sin darse cuenta que el mundo ha cambiado, son:

Adesso il mare volta al brutto anche da voi, del resto. E tu lasci la lenza a vai via con la doppietta. Hai questo sfogo di prendertela coi merli e con le lepri; però lo sal, che è tutto un vivere insensato. *L'estate è finita anche per te* [El subrayado es mío].⁴⁰

Para terminar, no obstante las dudas de Calvino sobre la calidad artística de *I giovani del Po* manifiestas en la carta escrita a Darío Puccini en 1954,⁴¹ el hecho es que el talento del futuro insigne escritor, maestro de la alegoría, la fantasía y destinado a tener mucho

McGee, eds. Caryl Emerson, Michael Holquist (Austen: University of Texas Press, 1986), pp. 10-59.

³⁸ Todd Kontje, p. 111.

³⁹ Franco Moretti, p. 5.

⁴⁰ *Officina*, n. 12, (April 1958), p. 552.

⁴¹ Véase nota 12.

éxito, ya se manifestaban claramente en esta obra juvenil. A pesar de su autocrítica bastante severa, él llevó a cabo más de lo que pensaba, tanto artística como temática como estructuralmente. Él reveló sus dotes inventivas como innovador en el campo literario italiano y mundial no sólo desde el punto de vista artístico sino también reveló la dimensión ético-política de sus escritos durante los años cincuenta. Desde el principio y hasta el fin de esta nueva y problemática tarea literaria, Calvino estaba bien enterado de la dificultad en poner el trabajo industrial al centro de una obra literaria, es decir escribir un “romanzo di fabbrica”, como lo expresa bien en 1950 en una carta a Silvio Micheli, escritor que también había emprendido esto con su novela *Tutta la verità*:

Credo che il tentativo non sia riuscito, ma d'altra parte non conosco nulla di questo genere che sia completamente riuscito e non so davvero se si possa farlo: ho idee piuttosto vaghe sull'argomento. A ogni modo è uno sforzo nuovo e di cui va tenuto conto.⁴²

Beno Weiss
The Pennsylvania State University

⁴² Italo Calvino, *I libri degli altri*, p. 27. La fecha de la carta es 14 julio 1950.