

Calvino Fantastico: ambiente, combinatoria, metanarrazione

By

Giordano Mazza

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Italian)

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

2021

Date of final oral examination: 05/07/2021

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Ernesto Livorni, Professor, Italian

Grazia Menechella, Associate Professor, Italian

Stefania Buccini, Professor, Italian

Pablo Ancos-García, Associate Professor, Spanish

Ringraziamenti

La nascita e il completamento di questo studio sono avvenuti grazie al preziosissimo aiuto del mio relatore, il professor Ernesto Livorni, il quale mi ha seguito, pazientemente, ad ogni passo del processo creativo. Gli sono infinitamente grato per tutto il supporto accademico e anche morale che ha mostrato nei miei confronti in questi anni di studio, di ricerca e di scrittura. Ringrazio, inoltre, tutti i professori del 'Department of French & Italian' a 'UW-Madison.' In particolare, ho piacere di ringraziare la professoressa Grazia Menechella, che ha fornito ottimi suggerimenti riguardanti la composizione della tesi già a partire dalla discussione del prospetto; la professoressa Stefania Buccini, che mi ha assistito innumerevoli volte durante il mio percorso di studi a Madison; il professor Pablo Ancos-García, che mi ha supportato nella mia ricerca nell'ambito dell'ispanistica, si è dimostrato sempre cordiale e si è gentilmente prestato a far parte della commissione.

Vorrei inoltre ringraziare i miei amici e colleghi nel dipartimento. Corie Marshall mi ha sostenuto lungo tutto il tragitto, assicurandosi che non perdessi mai la forza e la determinazione di continuare a scrivere. Ugo Brisolese mi ha tranquillizzato con le sue battute e risate, ricordandomi che anche il più duro dei lavori può essere intrapreso con leggerezza. Giampaolo Molisina, Martina Giuliano e Daniele Santucci si sono sempre offerti disponibili in caso di bisogno e mi hanno sempre dato il loro sostegno, sia accademico che emozionale.

Infine, vorrei esprimere alla mia famiglia la mia immensa gratitudine. Mio padre, mia madre e mia sorella mi sono sempre stati vicini: nei momenti belli e, soprattutto, in quelli brutti. I miei zii mi hanno sempre incoraggiato a proseguire con i miei studi e, in generale, con i miei sogni. Grazie a tutti per il supporto che mi avete mostrato fino ad ora.

Abstract

This dissertation argues that Calvino as a fantastic author cannot be confined to a specific period—the 1960s—but must be understood in relation to his entire literary production. Past and present critics have not offered a comprehensive reading of Calvino’s narrative techniques with a focus on the fantastic. This study shows how pervasive the fantastic mode is in Calvino’s literary works as they engage other themes and motivations such as environmental issues or formal and structural solutions such as combinatory narrative and metanarrative.

The present study reconsiders the ways in which literary critics have traditionally read Calvino as a protean writer who took up numerous genres and argues that Calvino is, in fact, a full-fledged author in the fantastic mode. The fantastic mode grants continuity to Calvino’s works, although with different degrees of emphasis, according to the author’s periods of productivity.

This dissertation is comprised of three chapters, in addition to an Introduction and a Conclusion. The Introduction outlines the status of the theoretical and critical works concerning Calvino’s narrative in relation to the topics discussed in the dissertation, with the fantastic mode being the most prominent. The first chapter aims at highlighting the fantastic as a dominant strategy utilized by Calvino, with the goal of changing how literary critics have typically viewed the writer. The second chapter demonstrates the presence of the fantastic mode in the author’s novels, traditionally perceived as realistic, while considering the issues related to man’s relationship with nature and the consequences of environmental problems plaguing modern society. Finally, through an analysis of Calvino’s later novels, the third chapter explores the close link that exists between combinatory literature and metanarrative, on the one hand, and the fantastic mode, on the other. The Conclusion points out the different avenues where this research might take Calvino’s narrative as well as the directions that writing in the fantastic mode pursued after Calvino.

Indice

Ringraziamenti	i
Abstract	ii
Introduzione	1
Capitolo 1: La permeabilità del fantastico	30
1.1. La teoria critica sul fantastico	31
1.2. Il fantastico secondo Calvino	47
1.3. Le radici del fantastico calviniano	61
Capitolo 2: Il fantastico tra natura e ambiente	99
2.1. La natura e l'ambiente per Calvino	104
2.2. Prima degli anni '60	116
2.3. Gli anni '60	140
2.4. Dopo gli anni '60	165
Capitolo 3: Il fantastico, la combinatoria e la metanarrazione	177
3.1. Il ruolo di combinatoria e metanarrazione nel modo fantastico	177
3.2. Combinatoria e metanarrazione in Calvino	196
3.3. Le opere fantastico-combinatorie e metanarrative di Calvino	208
Conclusione	261
Bibliografia	267

Introduzione

1. Un autore poliedricamente fantastico

La scrittura narrativa di Italo Calvino ruota intorno al modo fantastico che egli ha coltivato in ogni periodo della sua parabola di scrittore. Tra i tanti volti di Calvino presi in considerazione dalla critica, il volto del Calvino fantastico non può essere relegato a uno specifico periodo della sua carriera – tradizionalmente, gli anni '60 – ma va esteso a gran parte della sua produzione letteraria. I critici letterari passati e odierni hanno individuato la presenza del modo fantastico in opere specifiche di Calvino, mettendo in evidenza l'importanza che la componente fantastica ricopre nella sua produzione scritta. Tuttavia, si è rilevata l'assenza di uno studio che sottolinei, in modo chiaro e categorico, la continuità del modo fantastico nella narrativa dell'autore. Manca, ovvero, uno studio critico che, analizzando la produzione narrativa dello scrittore nel suo complesso, argomenti l'uso del modo fantastico dagli anni '40 fino agli '80. Più precisamente, gli studi disponibili non affrontano Calvino nella maniera comprensiva che viene qui adottata al momento di parlare della rilevanza del modo fantastico nella sua scrittura. Inoltre, manca uno studio rigoroso che prenda in analisi, nella sua discussione del modo fantastico nella narrativa dello scrittore, le varie e differenti opere di teoria critica esistenti sull'argomento, a partire da Hoffmann, Freud e Todorov, fino ad arrivare a Brooke-Rose, Bessière e Jackson. L'obiettivo del presente lavoro è proprio quello di mostrare una continuità di genere nella narrativa di Italo Calvino, attraverso un'attenta analisi dei suoi lavori e a partire dalle teorie sul fantastico più prominenti nel panorama letterario di questo secolo e del precedente. Il fantastico è prevalente a tal punto, nelle opere dello scrittore ligure, da rendere Calvino un vero e proprio autore di questo modo narrativo. Esso dà maggiore continuità alle opere dello scrittore di quel che non si ritenga comunemente. La continuità è data dalla permeabilità del fantastico, dalla sua capacità

d'infiltrarsi in qualunque altro genere narrativo e di mettere in rilievo – spesso in maniera sottile – la sua presenza. In particolare, il fantastico permea le opere che sono già attraversate da altri temi ed espedienti formali utilizzati con frequenza dall'autore: quelle in cui la natura e l'ambiente rivestono un ruolo primario; quelle in cui i sistemi combinatori fanno da struttura portante alla narrazione; quelle in cui la metanarrazione e la metaletteratura mettono in mostra le tecniche narrative adoperate, o riflettono sull'arte del narrare, del leggere e dell'essere partecipi del processo creativo di un autore.

I tre capitoli che, insieme a Introduzione e Conclusione, compongono questo studio, sono sul fantastico, su natura e ambiente, su combinatoria e metanarrazione. Natura e ambiente sono individuabili in buona parte dei romanzi di Calvino, mentre combinatoria e metanarrazione prevalgono nei romanzi scritti a partire dal 1959, ossia a partire dalla pubblicazione de *Il cavaliere inesistente*. Il primo capitolo si concentra espressamente e unicamente sul modo fantastico e sulla sua pervasività nell'ambito della scrittura narrativa di Calvino, inclusa la fase neorealistica. Il secondo capitolo si concentra sul rapporto tra fantastico e ambiente; il terzo sul rapporto tra fantastico, combinatoria e metanarrazione. Tale struttura permette di analizzare i testi di Calvino da un punto di vista di genere (il fantastico), di tematiche (natura e ambiente) ed espedienti formali (letteratura combinatoria, metanarrazione). L'analisi viene condotta, all'interno di ciascun capitolo, anche in maniera cronologica, associando alle varie fasi letterarie di Calvino un'incidenza maggiore degli elementi trattati. Ci si propone, dunque, di discutere quegli elementi che, nella produzione letteraria di Calvino, si intrecciano indissolubilmente al modo fantastico. Diversi tra i suoi romanzi e racconti fantastici presentano elementi naturali/ambientali, metanarrativi e/o combinatori. La natura e l'ambiente acquistano un ruolo primario in racconti quali “La nuvola di smog” e “La formica argentina,” e in romanzi come *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* e *La*

speculazione edilizia. Tuttavia, si vedrà che, anche al di là dei testi più spiccatamente focalizzati sugli aspetti ambientali o naturali, il discorso naturale o ambientale non scema facilmente. La natura assume un ruolo attivo già a partire da *Il sentiero dei nidi di ragno* e rimane un elemento importante anche nella trilogia *I nostri antenati* o in un romanzo politicamente impegnato qual è *La giornata d'uno scrutatore*. Le interazioni di tipo combinatorio caratterizzano essenzialmente tutti i romanzi scritti a partire dal 1969, ovvero da *Il castello dei destini incrociati* fino a *Palomar*; con l'eccezione de *Il cavaliere inesistente*, nel quale possono già essere rintracciate le prime avvisaglie del Calvino combinatorio. Ne *Il castello dei destini incrociati*, i tarocchi vengono interpretati e disposti a mo' di quadrato magico, fonte di innumerevoli combinazioni. Ne *Le città invisibili*, sulla scacchiera dell'impero, davanti alla quale Marco Polo e il Khan ragionano, s'intersecano i numerosi racconti delle città. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il potenziale creativo di ogni singolo scrittore dà vita a molteplici storie attraverso le quali lettore e Lettore sono condotti. A partire dal 1969, la combinatoria rimane un fattore essenziale nella narrativa calviniana fino alla fine della sua carriera. Anche metanarrazione e metaletteratura rimangono tasselli fondamentali della scacchiera letteraria di Calvino. Egli le adopera sin da *Il cavaliere inesistente*, passando per *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Neanche *Palomar* ne è esente, il che rende questo espediente narrativo complementare alla combinatoria in Calvino e, come si vedrà, complementare al fantastico. Bradamante che si fa consciamente personaggio, scrittrice e manipolatrice del racconto, è un esempio di arte metanarrativa, così come lo è lo scudo di Agilulfo, contenente uno stemma che contiene uno scudo con uno stemma e così fino all'infinito, o il Lettore di *Se una notte*, il quale sta leggendo la sua stessa storia, la quale narra di lui che legge.

Nel corso dello studio viene dimostrato che natura e ambiente, combinatoria, metanarrazione e metaletteratura sono tutti, in un modo o in un altro, collegati al fantastico. Tuttavia, per meglio comprendere in che modo questi elementi s'intrecciano all'interno del percorso letterario di Calvino, occorre prima riconsiderare il tradizionale approccio allo studio della carriera. Di fatto, il percorso letterario di Calvino viene tradizionalmente concepito a blocchi o, per meglio dire, a fasi distinte. Di solito si afferma che negli anni '50 è preponderante il fantastico nelle opere dell'autore; nella prima metà degli anni '60 esso lascia più spazio all'amore per la natura e per l'ambiente; a cominciare dagli anni '70, il fantastico si fonde con il gioco combinatorio, con il controverso rapporto tra autore e lettore e con il discorso metanarrativo. Si riportano le suddivisioni di Bonsaver e Bertoni, rispettivamente, rappresentative della concezione comune della traiettoria letteraria calviniana:¹

Il suo percorso quarantennale di scrittore è per molti aspetti paradigmatico degli sviluppi della letteratura italiana (e non solo italiana) dal dopoguerra agli anni Ottanta. Dagli esordi di stampo neorealistico, al progressivo distacco dai moduli tradizionali del naturalismo e del fantastico, fino alle strutture combinatorie e alla meta-letteratura degli anni Settanta e Ottanta, Calvino ha costantemente sviluppato nuovi modi di concepire l'opera narrativa, con critici e lettori costretti a rincorrerlo ogni volta lungo nuovi percorsi letterari.

[...] fasi della poetica [...] dopo quella resistenziale: la fase di scrittura allegorico-fiabesca (la trilogia *I nostri antenati*) alternata a testi realisti negli anni '50-'60, quindi la narrativa del cosmico, del combinatorio e del deduttivo accentuati a partire da *Cosmicomiche* e *Ti con zero* [...], infine la poetica della complessità e dell'enciclopedismo degli anni '70-'80.

In entrambi i casi vengono identificate fasi ben specifiche: il neorealismo/la Resistenza, il fantastico/fiabesco, il combinatorio/metaletterario. Bertoni aggiunge anche un'ultima fase “della complessità e dell'enciclopedismo.” La prima fase è associata al neorealismo e risale agli anni del dopoguerra: ad essa appartengono il primo romanzo dell'autore, *Il sentiero dei nidi di ragno*, la

¹ Guido Bonsaver. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 12. Roberto Bertoni. *Int'abrigo Int'ubagu: Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino: Tirrenia Stampatori, 1993, p. 12.

prima raccolta di racconti, *Ultimo viene il corvo*, e la raccolta di tre racconti *L'entrata in guerra* (1954). Questa iniziale adesione al movimento neorealista è però presto superata dallo scrittore. Nella lunga prefazione del 1964 alla nuova edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, egli afferma – con sottile ironia – di aver voluto confermare la definizione di autore fiabesco che Pavese gli aveva attribuito.² Nonostante si tratti di una dichiarazione di tipo ‘post hoc, ergo propter hoc,’ rimane un dato accertato che il filone fiabesco è quello che l'autore percorrerà negli anni successivi.

Alla fase neorealista succede quella comunemente identificata come fantastica, risalente agli anni 1952-1967; la quale comprende i tre romanzi della trilogia *I nostri antenati*, due raccolte di racconti (*Le cosmicomiche* e *Ti con zero*); infine, il libro *Fiabe italiane*. Negli stessi anni del boom economico, nella supposta ultima fase di questo supposto filone fiabesco/fantastico, Calvino si dedica ad una narrativa di tipo realistico, che presenta un forte impegno politico e ideologico e, allo stesso tempo, una spiccata sensibilità per l'ambiente. Egli vede nel progresso una potenziale minaccia, sebbene non ne neghi i vantaggi. Si potrebbe dire che il racconto “La formica argentina” apra questo filone nel 1952; tuttavia, questo tipo di produzione è soprattutto circoscritto al triennio 1963-1965. In questi tre anni vengono pubblicati *Marcovaldo*, i romanzi *La giornata d'uno scrutatore* e *La speculazione edilizia*, il racconto “La nuvola di smog.” Il trasferimento a Parigi nel 1967 e il conseguente contatto con i membri dell'*Oulipo* segna l'inizio dell'ultima fase della narrativa calviniana. Ad aprire la cosiddetta fase combinatoria è il romanzo *Il castello dei destini incrociati* e a chiuderla è *Palomar*. I romanzi di questa fase abbandonano apparentemente i motivi

² Pavese afferma nella sua recensione a *Il sentiero dei nidi di ragno*: “E anche il capitolo IX, dove Calvino mette in scena i veri «adulti», il commissario e il comandante, è tenuto su questo rasoio. In esso si fa la critica delle formazioni, s'interpreta la guerra civile, si parla di storia e di riscatto umano. Ma la voce che parla, del giovane Kim dallo sten al braccio, l'«arma smilza che sembra una stampella rotta», è ancora la voce di fiaba di chi fantastica «come faceva da bambino» e canzona se stesso ripetendo «A, bi, ci», «Sali e tabacchi, commissario» e «Kim ... chi è Kim?»” Cesare Pavese. Recensione a “Il sentiero dei nidi di ragno,” pubblicata originariamente ne *L'unità* di Roma il 26 ottobre 1947 e contenuta ne *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi (6^a ed.), 2014.

della narrativa precedente e ne abbracciano di nuovi. La combinazione di elementi, la riflessione metanarrativa e il rapporto autore-lettore acquistano un'enorme rilevanza, mettendo da parte l'impegno politico e soffermandosi su questioni di tipo formalistico-esistenzialista.

Non s'intende rinnegare le fasi della carriera di uno scrittore poliedrico qual è Calvino. Tuttavia, questa tradizionale suddivisione limita il Calvino fantastico agli anni '50 e '60, ovvero agli anni della trilogia *I nostri antenati*. Invece si vuole sottolineare che il fantastico non abbandona Calvino all'inizio della sua fase combinatoria, ma lo accompagna fino al termine della sua carriera. Pur essendo il fantastico particolarmente prominente in una specifica fase della scrittura di Calvino, esso abbraccia, in realtà, tutte le fasi che la critica sullo scrittore ha identificato. Si vuole notare che le radici del Calvino fantastico possono essere facilmente individuate già nelle opere degli anni '40. Sebbene le parole di Bonsaver e Bertoni reiterino la tradizionale suddivisione in fasi della scrittura dell'autore sanremese, tale ripartizione è dovuta all'identificazione delle differenze tra i vari testi dello scrittore piuttosto che degli elementi comuni. Procedendo ad un'attenta analisi delle storie delle singole opere, dei temi e del linguaggio, si possono individuare vari elementi che rendono la narrativa di Calvino continuativa piuttosto che mutevole. Si tratta di elementi che sono presenti nella maggior parte dei testi dell'autore e che ricorrono, dunque, con frequenza.

La fedeltà di Calvino al modo fantastico non costituisce una fase transitoria, dunque – la cosiddetta seconda fase degli anni '70 - ma un tratto distintivo della maggior parte delle sue opere. Anche nella fase combinatoria l'autore continua ad impregnare le proprie storie di elementi fantastici. Già nel primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, che è considerato neorealista e, dunque, lontano dalla narrativa del modo fantastico, s'intravede quell'alone magico che dominerà la produzione successiva. La trilogia di romanzi *I nostri antenati* appartiene quasi interamente a

tale modo narrativo ed è generalmente riconosciuta come fantastica. Gli unici volumi che rimangono in parte ancorati all'esperienza del reale sono quelli della fase di impegno politico e ambientale, ma anch'essi tradiscono, tra le righe, diverse caratteristiche del fantastico. Con riferimento ai romanzi, appare inizialmente difficile collocare un libro come *La speculazione edilizia* o *La giornata d'uno scrutatore* nell'ambito del fantastico. Questi testi sono pervasi da una carica realistica che avvicina Calvino a quell'impegno politico e sociale ch'egli aveva mostrato con la composizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*. Nei meandri della vita quotidiana e del crudo realismo che caratterizza queste opere, però, permangono alcuni elementi che possono di certo essere considerati fantastici. Non si può neanche dire che lo scrittore abbandoni, con il trasferimento a Parigi, quella vena fantastica e giocosa che aveva dominato i suoi anni in Italia. La dedizione, da parte dell'autore, alla letteratura combinatoria non comporta affatto un abbandono del modo fantastico, anzi lo rinforza. Ad esempio, ne *Il castello dei destini incrociati*, in cui i personaggi sono vittime di un incantesimo che impedisce loro di parlare e li costringe a comunicare attraverso un sistema di segni alternativo - ossia le carte dei tarocchi - il discorso combinatorio è del tutto legato alle premesse meravigliose del romanzo. L'incantesimo costringe i personaggi ad interpretare le loro storie e l'interpretazione è più volte dichiarata come salto dell'immaginazione; il quale, a sua volta, conduce narratore e personaggi in luoghi di fantasia (città sospese nel vuoto, superfici lunari, etc.).

Il secondo romanzo combinatorio, *Le città invisibili*, proietta il lettore in un mondo del tutto astratto, in cui i racconti di Marco Polo descrivono città immaginarie, riflessi di città reali o vere e proprie costruzioni della mente. Sebbene l'arte combinatoria ricopra un ruolo fondamentale all'interno di questa opera, la fantasia ha una funzione di pari importanza. Le interazioni della fantasia sono basate sui riflessi di immagini, sulle combinazioni generate dalla grande scacchiera

del mondo su cui Marco Polo e il Khan giocano la loro partita. Anche in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, considerato come il libro per eccellenza della letteratura combinatoria di Calvino, il fantastico è fortemente presente. Infine, l'ultimo romanzo di Calvino, *Palomar*, combina esperienze autobiografiche, giochi combinatori e riflessioni esistenziali. Quest'ultima opera presenta a più riprese la distorsione e la scomposizione dello spazio, la dilatazione del tempo, la meccanizzazione della natura. Calvino colloca il protagonista in un mondo che riflette il reale ma che si piega facilmente all'analisi dissezionatrice di *Palomar*, essenzialmente snaturandosi.

Sebbene Calvino si sia sempre dimostrato uno scrittore poliedrico per la varietà dei generi e dei modi letterari con i quali si è cimentato, si vuole mettere in evidenza la coerenza di genere che l'autore mantiene nel corso degli anni. Argomentando a favore di una continuità di genere, ci si propone di offrire una lettura delle opere di Calvino che risulti più omogenea di quel che comunemente non si creda. Insomma, argomentando che lo scrittore ligure è fantastico dall'inizio alla fine della sua carriera, viene anche mostrato che la sua decantata poliedricità può essere accompagnata da una costante di fondo, che corrisponde al modo del fantastico. D'altronde, la capacità dell'intellettuale sanremese di adattarsi a nuovi modi di scrivere non si oppone necessariamente alla sua predilezione per il fantastico. Tale passione, infatti, viene conservata e traslata da un periodo letterario all'altro, senza che l'adozione di nuovi stili costituisca un ostacolo. Dalla propensione per il neorealismo degli anni '50 a quella per la combinatoria degli anni '70, l'uso del fantastico rimane una costante, sebbene vari nelle sue forme e manifestazioni.³

³ Descrivendo le varie fasi della carriera di Calvino, Roberto Bertoni ne definisce tre: “la fase di scrittura allegorico-fiabesca (la trilogia *I nostri antenati*) alternata a testi realisti negli anni '50-'60, quindi la narrativa del cosmico, del combinatorio e del deduttivo accentuati a partire da *Cosmicomiche* e *Ti con zero* [...], infine la poetica della complessità e dell'enciclopedismo degli anni '70-'80.” È interessante che Bertoni collochi i testi realistici e quelli fiabeschi nella stessa fase: in questo modo riconosce che il realismo calviniano è sempre intriso dal fiabesco. Roberto Bertoni. *Int'abrigu Int'ubagu: Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, p. 12.

All'argomentazione della continuità di genere viene affiancata la ricorrenza di temi e tecniche narrative adottati dallo scrittore, i quali accompagnano (quando non favoriscono) l'uso del fantastico. Ma prima di discutere ulteriormente la pervasività del fantastico nelle opere di Calvino, occorre spiegare il modo in cui il lavoro si relaziona alla critica esistente. Un quadro degli studi più rilevanti di critica letteraria sul Calvino fantastico, ambientalista, combinatorio e metanarrativo può aiutare a meglio comprendere lo spazio critico che il presente lavoro mira a ricoprire. Gli studi critici sullo scrittore ligure sono innumerevoli, ma alcuni di essi sono particolarmente significativi per gli argomenti che s'intende trattare. Si vuole qui offrire un breve quadro della critica che ha analizzato lo scrittore sotto il profilo puramente fantastico, sotto quello ambientalista (Calvino amante dell'ambiente, della natura, della flora e della fauna), sotto quello combinatorio e sotto quello metanarrativo, nell'intento di discutere in qual modo la critica aiuta lo studio. La discussione dei lavori critici esistenti è divisa in tre parti, in modo da rispecchiare la suddivisione dello studio in tre capitoli, ognuno di essi riguardanti un aspetto specifico dell'opera di Calvino che si lega al fantastico. Senza avere l'intenzione di fare un quadro complessivo della critica su Calvino, si discutono i lavori specifici che interessano gli argomenti qui trattati. Il presente lavoro si mette in dialogo con la critica esistente – specialmente quella menzionata nelle parti a seguire – e lega le varie tematiche discusse con il filo dell'argomentazione primaria, ossia del fantastico quale elemento costante in Calvino, amalgama che lega insieme anche le altre tematiche prese in analisi.

2. Critica su Calvino

Nel discutere i lavori critici rilevanti, si è deciso di affrontare innanzitutto quelli riguardanti il Calvino fantastico; poi quelli concernenti il Calvino ambientalista; infine, quelli relativi al Calvino combinatorio e metanarrativo. Sono molti i critici che hanno individuato, nei romanzi e nei racconti di Calvino, un estro creativo che trascende la realtà. Non è il caso di Francesca Salvemini, che prende in considerazione diverse opere di Calvino e le commenta attraverso una chiave realistica.⁴ La tesi della Salvemini è che il realismo di Calvino è sempre presente ed è radicato anche nei testi a carattere fiabesco o fantastico. La pubblicazione della Salvemini propone una lettura diversa rispetto a quella della tesi, che si prefigge di mostrare il lato fantastico anche nelle opere calviniane di stampo realistico. Fabrizio Centofanti parla di trascendenza come “realtà che sale al di là, che supera.” Si tratta di una lettura spirituale di Calvino, che ricerca nelle sue opere “la presenza e l’incidenza di tutto ciò che è collegabile con un’attività alchimistica, magica, con la mescolanza e la trasformazione degli elementi.”⁵ Centofanti prende in analisi il conflitto scienza-letteratura, realtà-trascendenza, includendo frequenti riferimenti alla natura fantastica dell’autore. Questo volume è utile per una lettura delle opere di Calvino in una chiave anti-realistica, ma è ancora lontano da una lettura dell’autore che si concentri sul modo fantastico. Parlando di trasfigurazione della realtà, non può non essere preso in considerazione il volume di Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Calvino tra realtà e favola*. Si tratta di un volume che ripercorre tre opere dello scrittore: *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Le cosmicomiche* e *Palomar*, leggendole da un punto di vista fantastico-fiabesco. Il suo lavoro costituisce un buon punto di partenza per l’articolazione della tesi. La studiosa sostiene che “la realtà concreta, sempre presente, si trasfigura

⁴ Francesca Salvemini. *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Roma: Edizioni Associate, 2001.

⁵ Fabrizio Centofanti. *Italo Calvino: una trascendenza mancata*, Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1993, p. 7.

con un procedimento fantastico che va dall'interno verso l'esterno.”⁶ La Chimirri nota la presenza della fantasia, del fantastico, del magico, del fiabesco e del meraviglioso in alcune opere di Calvino, anche se afferma, verso la fine del suo primo capitolo: “la realtà rimane un solido punto di riferimento e, anche se viene presentata con un tono tra magico e fiabesco, è sempre ricondotta all'esperienza degli individui” (Chimirri, 44). La studiosa analizza lo scrittore proprio nella sua posizione di supposto equilibrio tra realtà e favola, tra le descrizioni di una realtà tangibile e il superamento dei suoi limiti. Non è un caso che riporti, nel libro, l'intera intervista a Calvino del 1981 (*Vent'anni al Duemila*), nella quale l'autore afferma che la fantasia, come la marmellata, ha bisogno di essere spalmata su una solida fetta di pane (Chimirri, 92). L'importanza della realtà nella costruzione di universi narrativi fantastici è centrale anche in questo studio e viene rimarcata soprattutto nel primo capitolo.

Più di un critico si è soffermato sul carattere fiabesco delle opere di Calvino, sulla scia dei commenti di Pavese e Vittorini al riguardo, nonché sulle parole dello stesso scrittore. Claudia Nocentini disegna un accattivante quadro del fiabesco in Calvino, relazionato alla riproduzione, nelle sue opere, dei paesaggi liguri dell'infanzia. Fa ciò specialmente nel secondo capitolo del libro, “The Landscape of the Fairy-Tale,” dove mette in risalto il carattere fiabesco de *Il visconte dimezzato*.⁷ Similmente, Sara Maria Adler mette in risalto il fiabesco nella narrativa dell'autore e, in particolar modo, nelle raccolte di racconti. Il suo volume, *Calvino: The Writer as Fablemaker*, è volto a evidenziare l'inerente e onnipresente carattere fiabesco dei lavori di Calvino:⁸

The key to a comprehensive perspective of Calvino lies in the fact that he portrays the world around him in the same way it is portrayed in the traditional fable. In all of his work, the nature

⁶ Giovanna Finocchiaro Chimirri. *Italo Calvino tra realtà e favola*, Catania: Cooperativa Universitaria Editrice, 1987, p. 33.

⁷ Claudia Nocentini. *Italo Calvino and the landscape of childhood*, Leeds: Northern Universities Press, 2000.

⁸ Sara Maria Adler. *Calvino: The Writer as Fablemaker*. Potomac: José Porrúa Turanzas, 1979, pp. 121-122.

of his narrative coincides with those ingredients which constitute the underlying structure of the ancient genre.

Like the fable, Calvino's works present a conception of the world that has been deformed by magic and enchantment, so that what is represented to the reader is not a photograph of reality but a metaphor.

Argomentando che il fiabesco costituisce l'impalcatura che sorregge i vari testi dell'autore, la studiosa interpreta lo scrittore sanremese in un modo narrativo tradizionale, canonizzato dagli studi teorici di Vladimir Propp. Il presente lavoro compie un'operazione simile, sostenendo che è il fantastico a permeare gran parte dei testi di Calvino senza, per questo, ignorare la componente fiabesca. Sebbene fantastico e fiabesco siano distinti, si vedrà che i due presentano diversi punti in comune.

Anche il concetto di fantasia si avvicina, in certo qual modo, a quello di fantastico, ma i due termini vengono di solito utilizzati in maniera distinta. L'aggettivo "fantastico," in letteratura, porta con sé un grande bagaglio teorico-critico che non può essere ignorato, mentre il sostantivo "fantasia," quando applicato a testi letterari, non fa necessariamente riferimento agli studiosi che, da Todorov a Jackson, si sono dedicati alla definizione del termine in un contesto artistico-letterario.⁹ Molteplici critici calviniani hanno infatti deciso di non invischiarsi nel campo teorico del fantastico e di analizzare, invece, il valore che la fantasia ricopre nella narrativa dello scrittore sanremese. Albert Howard Carter è uno di questi: egli esplora il regno della fantasia – non necessariamente collegato al fantastico – nel suo *Italo Calvino: Metamorphoses of Fantasy*.¹⁰ Benché lo studioso non si addentri nei meandri della teoria critica sul fantastico, il suo libro offre numerosi spunti interessanti sul ruolo che la fantasia – e, a volte, anche il fantastico – giocano nei testi di Calvino. Tra gli studi critici sul fantastico calviniano, spiccano due libri di Caterina De

⁹ Le teorie letterarie sul fantastico vengono affrontate nella prima sezione del primo capitolo.

¹⁰ Albert Howard Carter. *Italo Calvino: Metamorphoses of fantasy*. UMI Research Press, 1987.

Caprio: *La sfida di Aracne e Il fantastico e il visibile* (curato da lei insieme a Ugo Maria Olivieri).

Il fantastico e il visibile contiene una serie d'interventi tenutisi a Napoli nel 1997 in occasione di una giornata in onore di Calvino.¹¹ *La sfida di Aracne* mette in risalto la continuità di genere che affiora nelle opere dell'autore ligure.¹²

Qui non solo il meraviglioso fiabesco riafferma diritti e pertinenze in pagine di ampia allusività metaforica, (nel ciclo *I nostri Antenati*), ma le forme stesse del fantastico richiedono strutturazioni narrative particolari, ora modificando gli schemi del racconto di fantascienza (*Le Cosmicomiche*); ora sperimentando l'arte combinatoria (*Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*); inducendo infine ad accorciare le distanze con i circuiti della fruizione (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*); per far riferimento al sistema percettivo dei sensi e trar fuori il groviglio delle pulsioni [...] che è nel profondo della psiche (*Sotto il sole giaguaro*).

Basandosi sulle parole di Elio Gioanola, il quale si riferisce al fantastico in Calvino come a “il modo della sua scrittura,” la De Caprio sembra tracciare una linea di continuità del fantastico in Calvino che, da *Ultimo viene il corvo*, arriva a *Sotto il sole giaguaro*, ultimo testo narrativo dell'autore. Nel libro curato dalla De Caprio, *Il fantastico e il visibile*, vi sono molteplici interventi di studiosi calviniani, i quali offrono la loro interpretazione del rapporto tra Calvino e fantasia, immagini, modo fantastico. Tra i vari interventi spicca quello di Paola Montefoschi, “Dal visivo al fantastico ne *Il sentiero dei nidi di ragno*.” Seppur la Montefoschi si concentri esclusivamente sul primo romanzo dell'autore, ella individua la vena fantastica che caratterizzerà la produzione successiva di Calvino.¹³ Quel che gli studiosi non hanno ancora compiuto, e che l'attuale studio critico si propone di realizzare, è un'analisi dei singoli testi dello scrittore che trovi le sue radici nella teoria critica sul fantastico, ovvero nei lavori di intellettuali come Roger Caillois, Irène Bessière e Christine Brooke-Rose, i quali hanno discusso ampiamente il concetto di fantastico e

¹¹ La giornata è organizzata dal Dipartimento di Filosofia e Politica e dalla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Istituto Universitario Orientale in collaborazione con l'Istituto Italiano per Studi Filosofici.

¹² Caterina De Caprio. *La sfida di Aracne: Studi su Italo Calvino*. Napoli: Libreria Dante & Descartes, 1996, p. 38.

¹³ Caterina De Caprio e Ugo Maria Olivieri. *Il fantastico e il visibile*, Napoli: Libreria Dante & Descartes, 2000.

ne hanno definito i parametri. Si discuteranno le opere di Calvino proprio basandosi sui concetti teorici espressi da quegli importanti studiosi del modo fantastico. Inoltre, s'intreccerà quel tipo di discorso a un'analisi teorica e pratica dei temi che accompagnano il fantastico in Calvino, ossia natura e ambiente, combinatoria e metanarrazione. Tra i critici che, nell'arco degli anni, hanno trattato del fantastico in Calvino, è stato Giuseppe Nava che, in un suo articolo, ha preso in seria considerazione le varie teorie critiche sul modo, prima di tracciare la fenomenologia del fantastico nella narrativa di Calvino. Nava ha individuato tracce del fantastico nella fase realistica di Calvino e ha catalogato anche la fase combinatoria come essenzialmente fantastica, poiché basata sulla creazione di mondi astratti.¹⁴ È significativo che Calvino sia stato incluso tra i narratori del fantastico nella recente *Guida ai narratori italiani del fantastico*, un excursus critico di Catalano, Pizzo e Vaccaro che parte dalle *Operette morali* di Leopardi per arrivare alle attuali Licia Troisi e Barbara Baraldi, passando anche per autori quali Pirandello e Calvino.¹⁵ I critici finora discussi hanno affrontato la questione del fantastico nella narrativa di Calvino concentrandosi su specifici testi. Questo lavoro, al contrario, intende studiare la narrativa di Calvino alla luce del fantastico nella sua totalità.

Prendendo in considerazione il rapporto tra Calvino e ambiente, non possono passare inosservati i contributi di Serenella Iovino sull'argomento, i quali sono a dir poco numerosi.¹⁶ La

¹⁴ Giuseppe Nava. "Calvino e il fantastico," *Paragone*, v. 42, n. 502, pp. 49-64, Milano: R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., 1991.

¹⁵ Walter Catalano - Gian Filippo Pizzo - Andrea Vaccaro. *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza, fantasy e horror made in Italy*. Bologna: Odoja, 2018.

¹⁶ Si vedano i seguenti: Serenella Iovino. "Italo Calvino and the Landscapes of the Anthropocene: A Narrative Stratigraphy." *Italy and the Environmental Humanities*, ed. Serenella Iovino, Enrico Cesaretti ed Elena Past, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2018. "The Wilderness of The Human Other: Italo Calvino's The Watcher and a Reflection on the Future of Ecocriticism," *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, ed. Serpil Opperman et al., Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 65-81. "Hybriditates: Posthumanizing Calvino." In *Thinking Italian animals*, ed. Deborah Amberson ed Elena Past, New York: Palgrave Macmillan, 2014; "Storie dell'altro mondo: Calvino post-umano." *MLN*, v. 129, pp. 118-138, Baltimora: John Hopkins University Press, 2014. "Italo Calvino and the Landscapes of the Anthropocene: A Narrative Stratigraphy."

Iovino prende in analisi i lavori dell'autore primariamente sotto il punto di vista del post-umanesimo e dell'anti-antropocentrismo, offrendo un'immagine autoriale di Calvino che è già proiettata verso il secolo (e il millennio) successivo. Nel 2011 interpreta la narrativa di Calvino sia in collegamento coi 'disability studies' che con l'ecocritica, mettendo in risalto la follia e la mostruosità dell'alterità umana ne *La giornata d'uno scrutatore*. Gettando luce sulla capacità del narratore di andare oltre il concetto di 'umano,' si avvicina al Calvino post-umano che poi discute nel 2014, in due istanze diverse. Nel 2017 e nel 2018 mette in dialogo le opere dell'autore con il concetto contemporaneo dell'antropocene. Si sofferma sui pezzi letterari e saggistici dello scrittore che risultano di maggior rilevanza nel discorso dell'antropocene, ovvero al momento di considerare l'impatto che l'intervento umano sta avendo sull'ambiente. Ripercorrendo "Le capre ci guardano," "La nuvola di smog," *La giornata d'uno scrutatore*, *La speculazione edilizia*, "La formica argentina," *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, *Le città invisibili*, la studiosa elenca tutte le istanze in cui l'intervento umano ha un forte impatto ambientale e viene problematizzato dallo scrittore. Si può notare, dalla traiettoria del percorso critico di questa studiosa, che Italo Calvino e le teorie emergenti nel campo dell'ecocritica si sposano egregiamente.¹⁷

Il contributo di Monica Seger esplora la relazione dell'autore con l'ambiente attraverso un'analisi de *La speculazione edilizia* e de "La nuvola di smog."¹⁸ Sono i due testi di Calvino che entrano in maniera più diretta ed evidente in discussione coi problemi ambientali dell'epoca. La

Italy and the Environmental Humanities, ed. Serenella Iovino, Enrico Cesaretti ed Elena Past, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2018; "Italo Calvino and the Landscapes of the Anthropocene: A Narrative Stratigraphy." *Italy and the Environmental Humanities*, ed. Serenella Iovino, Enrico Cesaretti ed Elena Past, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2018.

¹⁷ Calvino era già stato collocato nell'ambito del post-umanesimo da Constance Markey, nel suo volume *Italo Calvino: a Journey Toward Postmodernism*, Gainesville: University Press of Florida, 1999.

¹⁸ Cfr. Monica Seger. *Landscapes in between: environmental change in modern Italian literature and film*, Toronto: University of Toronto Press, 2015.

studiosa esamina il controverso rapporto di Calvino con tali problemi sostenendo che, se da una parte egli intende allontanarsi dalle mostruosità che l'industrializzazione ha portato con sé, dall'altra è attratto dai benefici che l'epoca garantisce. Costruendo la propria argomentazione sulle parole dello scrittore stesso (prese dal saggio "Natura e storia nel romanzo"), Seger presenta Calvino come un uomo scisso tra l'amore per l'ambiente (e per la natura incontaminata) e l'incapacità di rinunciare ai vantaggi del mondo industrializzato. La studiosa mette in luce un Calvino ambientalista, ma non troppo; uno scrittore che ama l'ambiente, ma che non è sicuro di cosa vada fatto al riguardo.¹⁹ I volumi pubblicati da Iovino e Seger sono presi in considerazione nel secondo capitolo e aiutano a plasmare una specifica immagine del Calvino ambientalista, in un discorso volto, in buona parte, a conciliare l'aspetto ambientalista di Calvino con il suo lato fantastico.

Discutendo la critica sul Calvino combinatorio, non si può evitare di menzionare Anna Dolfi che, parlando dell'ultimo Calvino, tratta i concetti di letteratura combinatoria, biblioteca universale, nulla e modo fantastico, in relazione a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ella parla di "continua coscienza dell'intrusione del mondo fantastico in quello reale e viceversa," intrecciando il suo discorso anche all'immagine del labirinto e rifacendosi ai testi di Borges e di

¹⁹ È da notare che diversi critici si sono concentrati sull'atteggiamento dello scrittore ligure nei confronti del mondo animale, piuttosto che dell'ambiente. Andrea Dini ritiene la bestia una "dominante estetica della narrativa calviniana," sulla scia delle preve osservazioni di Enrico Falqui, Emilio Cecchi e Anna Banti. Lorenzo Carpané parla dell'umorismo librario dello scrittore, nei romanzi in cui la lettura dei libri da parte dei personaggi calviniani è interrotta da animali di ogni sorta. Il critico crea dunque un collegamento tra il mondo dei libri e quello degli animali: sono due concetti-chiave nell'opera di Calvino. Infine, Eugenio Bolongaro si spinge anche oltre, sottolineando la connessione tra la presenza degli animali in Calvino e il rimando alle fiabe e alle favole, a cui l'autore spesso s'ispira. Andrea Dini. "Calvino e Walt Disney: iconografia della bestia," *Quaderni del '900*, v. 11, Hempstead: Hofstra University, 2002, pp. 35-50.

Eugenio Bolongaro. "Calvino's Encounter with the Animal: Anthropomorphism, Cognition and ethics in *Palomar*," *Quaderni d'italianistica*, v. 30, n. 2, Toronto: University of Toronto, 2009, p. 108.

Leibniz.²⁰ JoAnn Cannon esplora il concetto di complessità del mondo in *Palomar*, così come quello di letteratura in quanto labirinto.²¹ Come si vedrà nel terzo capitolo, labirinto, combinatoria e fantastico sono concetti non troppo lontani gli uni dagli altri. Dennis Duncan analizza l'influenza di Lullo e Lucrezio su Calvino ma, soprattutto, la funzione del 'clinamen,' ovvero della deviazione dalla regola, che Calvino introduce nei suoi testi combinatori.²² La lettura che Duncan offre dell'autore è utile per meglio comprendere la letteratura combinatoria in quanto macchina generativa di storie potenzialmente infinite. Maria Gloria Vinci approfondisce i concetti di 'Libro assoluto' e di 'clavis universalis,' affiancandoli alla descrizione del tentativo, da parte di Calvino, di ricomporre i frammenti di un mondo che infine scopre non poter essere ricomposto.²³ La sua analisi si collega al concetto di realtà composta da vari elementi – realtà che può essere e che viene scomposta a più riprese da Calvino, cedendo il suo posto agli universi in ombra del fantastico. Anche il libro di Elizabeth Scheiber affronta la creatività combinatoria dell'autore parlando di frammenti da ricomporre, e lo fa a partire dalle teorie strutturaliste di Vladimir Propp, anch'esse basate sulla creazione di storie e significati generati da un numero finito di elementi.²⁴ Infine, Sophia Psarra sottolinea l'importanza dei sistemi geometrici e combinatori ne *Le città invisibili* per la formazione di mondi alternativi nei quali le storie raccontate dal Khan e da Marco Polo

²⁰ Anna Dolfi. "L'ultimo Calvino o il labirinto dell'identità," *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, v. 12, n. 2/3 (Maggio-Dicembre), Accademia Editoriale, 1983, p. 369.

²¹ JoAnn Cannon. "Calvino's Latest Challenge to the Labyrinth," *Italica*, v. 62, n. 3, 1985, p. 189-200.

²² Dennis Duncan. "Calvino at a Crossroads: Combinatorics and Anticombinatorics." *The Oulipo and Modern Thought*, Oxford: Oxford University Press, 2019.

²³ Maria Gloria Vinci. "Nei labirinti narrativi di Calvino e Eco: enciclopedia, "romanzo totale" e vocazione cosmica della letteratura." *Anuário de Literatura*, v. 20, n. 1, Santa Catarina: Universidad Federal de Santa Catarina, 2015, pp. 75-92.

²⁴ Elizabeth Scheiber (editor). *Calvino's combinatorial creativity*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

hanno luogo.²⁵ Questi concetti risultano vitali nel terzo capitolo, nel quale combinatoria, fantastico e mondi alternativi s'intrecciano indissolubilmente.

Per ciò che concerne la metanarrazione, presa anch'essa in analisi nel terzo capitolo e collegata con il fantastico, ci sono alcuni lavori critici che risultano utili nello sviluppo dell'argomentazione, sebbene essi non siano generalmente associati al fantastico dalla critica letteraria. Guido Bonsaver fa eccezione: egli non solo presenta i vari volti di Calvino, con un'attenzione particolare sul Calvino metaletterario, ma dedica una sezione del primo capitolo del suo libro al Calvino fiabesco, surrealistico e fantastico.²⁶ Benché Bonsaver non colleghi direttamente combinatoria, metaletteratura e fantastico in Calvino, di certo riunisce questi vari volti dell'autore sotto la campana del postmodernismo.²⁷ Wladimir Krysinski inquadra Calvino, insieme a Borges e a Eco, nel paradigma degli scrittori metanarrativi, combinatori e anche semiotici.²⁸ Egli argomenta che i tre scrittori adoperano differenti tipi di metanarrazione, semiotica e combinatoria.²⁹ Lo studioso accomuna i tre autori per l'uso di determinate costanti, ma individua anche differenze che rendono le loro tecniche narrative uniche. Nel caso di Calvino, riconosce una predilezione per la semiotica, per la 'ars combinatoria' e per l'inventiva letteraria, soprattutto

²⁵ Sophia Psarra. "Story-craft: The imagination as combinatorial machine in Italo Calvino's *Invisible Cities*." *Venice Variations: Tracing the Architectural Imagination*, London: UCL Press, 2018.

²⁶ Guido Bonsaver. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, p. 36.

²⁷ "Gioco combinatorio, meta-letteratura, ironia, messa in discussione di ogni concetto di realtà: gli elementi che caratterizzano le opere del Calvino maturo figurano, come si è già accennato, tra quelli che la critica americana considera peculiari della letteratura postmoderna" (Bonsaver, 63).

²⁸ Wladimir Krysinski. "Borges, Calvino, Eco: Filosofie della metanarrazione," *Signótica*, v. 17, n. 1, 2008, pp. 139-164.

²⁹ In merito al loro uso del labirinto, afferma (Krysinski, 158): "Possiamo, pertanto, stabilire la seguente successione di prospettive labirintiche nella genealogia letteraria che comprende Borges, Calvino ed Eco: 1) Borges: fascino del labirinto e costante moltiplicazione di varie strutture labirintiche, che conduce a una narrazione permanente e allo "sviluppo" ermeneutico delle strutture; 2) Calvino: il labirinto come modello epistemologico per comprendere e sfidare il mondo; 3) Eco: il labirinto come modello dinamico ed euristico per interpretare il mondo."

nell'ambito del fiabesco e del fantastico. Il contributo di Krysinski è utile per il ruolo importante che semiotica e metanarrazione ricoprono nel terzo capitolo, specialmente quando messe in relazione col fantastico.³⁰ Robert Rushing sottolinea gli aspetti metaletterari de *Il cavaliere inesistente*, insieme al concetto di vuoto che quel romanzo cela in sé. Il critico pone l'attenzione sul concetto di segno che si riproduce all'infinito, rendendosi dunque nullo, rappresentato dallo scudo di Agilulfo. Se la metaletteratura ha come obiettivo di rendersi cosciente di se stessa, ne *Il cavaliere inesistente* l'autocoscienza è distruttiva, poiché Agilulfo deve rendere conto a se stesso e agli altri della sua inesistenza/inconsistenza. Il risultato è un processo metaletterario che conduce al nichilismo.³¹ Badelita, invece, si sofferma sulla meta-testualità di Calvino associata alle componenti ludica e combinatoria.³² In particolare, la studiosa sottolinea l'importanza del metatesto in Calvino come espediente per comprendere il funzionamento del mondo, non solo del testo. Ella afferma (Badelita, 291):

The Italian writer's concern is [...] to help them [the readers] cope with complexity of existence by training them for life by means of his labyrinthine narrative. He wants to combat the outward catastrophic and illogical labyrinth through writings that attempt to organize complexity without destroying it. Thus, meta-texts are fundamental for Calvino, because by exploring and understanding the complex mechanisms of writing, the writer himself in the first place will be able to decipher the meaning of existence and creation and he will further on share it with the reader, but not in a ready-made way, so as to challenge and develop the latter's cognitive skills. Basically, writer and reader embark on the same knowledge adventure.

Badelita caratterizza la metaletterarietà calviniana (insieme alle regole combinatorie) come uno strumento di comprensione del mondo, una strategia per dar senso a ciò che apparentemente non lo ha. È anche un modo per coinvolgere il lettore nel processo di scoperta dei significati universali,

³⁰ Krysinski afferma: "La letteratura per Calvino è soprattutto un processo comunicativo; il segno, inteso allo stesso tempo come forza referenziale e indicativa socio-relazionale, è uno dei protagonisti della scrittura di Calvino" (Krysinski, 155).

³¹ Robert A. Rushing. " "Tutto è Zuppa!": Making the superego enjoy in Calvino's *Il cavaliere inesistente*," *Romanic Review*, v. 101, n. 3, 2010, p. 561-577.

³² Corina-Gabriela Badelita. "Italo Calvino e il piacere del metatesto," *Meridian Critic*, v. 28, n. 1, 2017.

nonché testuali. L'articolo di Badelita risulta utile nel terzo capitolo, al momento di analizzare i processi metanarrativi che prendono luogo in *Palomar*.

Si vuole ora delineare l'articolazione dello studio critico, il quale tiene a sottolineare la pervasività del modo fantastico nella narrativa calviniana. Benché il fantastico possa essere colto senz'altro in una fase specifica della parabola narrativa di Calvino, esso permea comunque le altre fasi e, soprattutto, argomenti come natura e ambiente, da una parte; combinatoria e metanarrazione, dall'altra. È per questo che il lavoro è suddiviso in tre capitoli, dedicati a questi argomenti.

3. Struttura dello studio

Il primo capitolo si prefigge di individuare le tracce del fantastico nelle opere dell'autore e di mostrare il modo in cui esso permea la narrativa dello scrittore sanremese. Nella prima sezione, "La teoria critica sul fantastico," vengono presi in considerazione i più importanti lavori teorici sul fantastico che sono stati prodotti fino ad oggi, in modo da definire con precisione cosa s'intende per 'fantastico' e a quale tipo di fantastico appartengono le opere di Calvino. Ci si riferisce a testi quali *Il perturbante* di Freud (1919), *Morfologia della fiaba* di Propp (1928), *Nel cuore del fantastico* di Caillois (1965), *La letteratura fantastica* di Todorov (1970), *Le récit fantastique* di Bessière (1974), *A Rhetoric of the Unreal* di Brooke-Rose (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion* di Jackson (1986). Si prendono anche in considerazione gli interventi dei critici più recenti nei riguardi del fantastico: tra gli altri, Albertazzi, Lugnani e Ceserani. A partire dai lavori teorici presi in considerazione, si cerca di trovare un territorio comune nella definizione dei parametri del fantastico. Considerando che molti dei teorici moderni hanno sviluppato le loro idee sul fantastico a partire dal libro di Todorov, si ritengono ancora valide le linee guida tracciate dal filosofo bulgaro/francese. Esse gettano le fondamenta del concetto di fantastico e distinguono con

precisione le differenze tra fantastico, strano e meraviglioso.³³ In accordo con le teorie di Todorov, si riconosce che il fantastico ha luogo nel momento in cui viene generato, in un lettore o in un personaggio, un senso d'esitazione di fronte agli avvenimenti in corso. Tale senso d'esitazione è dovuto all'intervento, nella realtà quotidiana, di elementi che ad essa potrebbero non appartenere. Quel che produce il fantastico è lo scarto tra la realtà conosciuta e la realtà percepita. Ciò significa che una possibile e poco percettibile alterazione della realtà da parte del narratore può dar adito al fantastico. Nel momento in cui il lettore, che ha soltanto familiarità col mondo reale, si trova di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale, egli prova un senso d'esitazione. Dato che il fantastico ha come punto di partenza necessario la realtà, ne risulta che molte storie di stampo apparentemente realistico possono essere interpretate come fantastiche se delle tracce testuali permettono di cogliere nel racconto elementi che alludano a una realtà in parte diversa da quella conosciuta.

Una volta inquadrati i parametri del modo fantastico, viene discussa la peculiare interpretazione che lo scrittore in questione ne offre. La seconda sezione del capitolo, "Il fantastico secondo Calvino," tratta infatti degli interventi dell'autore in merito a tale modo letterario, nonché della sua personale concezione del fantastico. Viene approfondita la relazione tra Calvino, il fantastico e il fiabesco; dopodiché viene presa in esame la posizione peculiare che l'autore ostenta in diverse occasioni al riguardo di questo modo letterario, ovvero la concezione di un fantastico tutto italiano, differente da quello tradizionalmente inteso. Si tratta di un fantastico visto come "lucida costruzione della mente," distinto in fantastico visionario e fantastico mentale, astratto o

³³ Nella prima e nella seconda sezione vengono spiegate anche le differenze tra fantastico e fiabesco, sulla base del lavoro di Propp.

quotidiano.³⁴ L'autore sottolinea l'importanza del fantastico in quanto espressione della realtà percepita, non di quella oggettiva. L'essenza della letteratura fantastica risiede dunque, per Calvino, nella "realtà di ciò che si vede" e "nell'oscillazione di livelli di realtà inconciliabili" ("Il fantastico nella letteratura italiana," 29).

La terza sezione, "Le radici del fantastico calviniano," ha come obiettivo l'individuazione delle radici del fantastico nei testi calviniani che non abbiano principalmente a che fare con natura e ambiente, o con combinatoria e metanarrazione.³⁵ Sebbene queste tematiche siano sempre presenti, in misura minore o maggiore, nella narrativa calviniana, nelle opere affrontate nel primo capitolo esse non ricoprono un ruolo centrale. Inoltre, l'analisi effettuata nel primo capitolo è volta a comprendere perché Calvino è da considerare uno scrittore del fantastico e perché molte delle sue opere possono essere annoverate tra quelle appartenenti a tale modo letterario. Nel corso del capitolo viene dimostrata, insomma, la permeabilità del fantastico nella narrativa calviniana, anche in quelle opere ritenute tradizionalmente realistiche. Viene anche mostrato che il fiabesco, il meraviglioso, lo strano permeano anch'essi la narrativa dello scrittore ligure, rispecchiando le teorie critiche di Freud, Todorov, Caillois, Jackson e altri. Si conclude che, in ogni caso, per Calvino il fantastico rimane adozione di logiche alternative, di parametri e d'immagini che si sviluppano intorno a un fatto straordinario; "sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese;" uso di un gioco intellettuale, "meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo."³⁶

³⁴ Italo Calvino. "Il fantastico nella letteratura italiana," in "Territori limitrofi: il fantastico, il patetico, l'ironia," *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 2, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 1676-1681. Originale parzialmente edito su *La Repubblica*, 30 settembre-1° ottobre 1984.

³⁵ Ci si riferisce a: *Il sentiero dei nidi di ragno*; *Ultimo viene il corvo*; la trilogia *I nostri antenati*; *La giornata d'uno scrutatore*; *Le cosmicomiche*; *Ti con zero*; *Sotto il sole giaguaro*.

³⁶ Italo Calvino. "Definizioni di territori: il fantastico," *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 266-267. Da un'intervista di *Le Monde* del 15 agosto 1970.

Nel secondo capitolo, “Il fantastico tra natura e ambiente,” si discute il modo in cui la dimensione fantastica in Calvino si lega alla natura e all’ambiente. Gli elementi naturali presenti nella narrativa dell’autore ligure sono molto spesso dotati di un’aura magica o di significati allegorici, i quali contribuiscono sostanzialmente all’intessitura di una storia fantastica. Quindi, la natura calviniana è spesso e volentieri una natura magica, ossia una natura che favorisce il modo fantastico. Ciò viene dimostrato attraverso un’analisi cronologica delle varie opere che ruotano attorno a queste tematiche. Vengono presi in considerazione i lavori narrativi dello scrittore che risultano maggiormente significativi per ciò che concerne il discorso su fantastico, natura e ambiente.³⁷ Con l’eccezione di *Palomar* e del breve accenno a *Le cosmicomiche* e a *Ti con zero*, si tratta di testi scritti tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, ovvero scritti prima della transizione dell’autore alla letteratura combinatoria. All’inizio del capitolo viene affermato che il Calvino scrittore di fantasia convive perfettamente col Calvino amante della natura; ovvero con l’autore che si preoccupa dei problemi ambientali creati dal mondo industrializzato, e che presenta la dicotomia di personaggi affascinati dal o intrappolati nel mondo del progresso, nella società dell’avanzamento tecnologico. La prima sezione del capitolo, “La natura e l’ambiente per Calvino,” tratta della teoria critica riguardante l’ambiente (la cosiddetta ecocritica) e del rapporto di Calvino con i temi di ambiente e natura. Sono menzionati i lavori di Carson, Glotfelty e Garrard,

³⁷ Essi sono: *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), “La formica argentina” (1952), la trilogia *I nostri antenati* (1952-59), *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963); i romanzi/racconti che Calvino voleva raccogliere sotto il nome di *Cronache degli anni Cinquanta*, comprendenti “La nuvola di smog” (1958), *La speculazione edilizia* (1961) e *La giornata d’uno scrutatore* (1963); infine, *Palomar* (1983), dopo un breve accenno alla natura fantastica presente ne *Le cosmicomiche* (1965) e in *Ti con zero* (1967). Si tenga presente che si è consapevoli del fatto che logica argomentativa di questo capitolo potrebbe essere applicata anche a numerosi racconti di svariate raccolte, a partire da *Ultimo viene il corvo* fino ad arrivare all’incompleta *Sotto il sole giaguaro*. Tuttavia, ci si è voluti limitare all’analisi dei testi più estesi (che li si voglia chiamare romanzi o, in alcuni casi, romanzi brevi e racconti lunghi). Si sono voluti, inoltre, tralasciare i romanzi più spiccatamente combinatori (con l’eccezione dell’ibrido *Palomar*), poiché in quelli il rapporto fantastico-natura è limitato.

che gettano le basi teoriche nel campo dell'ecocritica e delle 'Environmental Humanities' in ambito internazionale. Per quanto riguarda la penisola italiana, viene discusso il contributo della Iovino all'ecocritica e alle opere di Calvino prese da lei in analisi nei suoi discorsi sull'ambiente e sull'antropocene.³⁸ D'altronde, diversi critici hanno creato un raffronto Calvino – ambiente, come si è illustrato nella prima parte dell'introduzione.³⁹ Critici di questo tipo hanno generalmente analizzato le opere dello scrittore in chiave ambientalista, postumanista e post-antropocene. Nel capitolo si integrano tali tipi di studi critici con un'interpretazione della natura calviniana in chiave fantastica. In particolar modo, si mettono in relazione l'ambiente e la natura con il fantastico, delineando il complesso rapporto che lo scrittore instaura con questi elementi.

Mentre l'obiettivo della prima sezione è quello di illustrare perché Calvino è stato preso in considerazione dal discorso ecocritico e perché ambiente e natura (e anche ecologia) giocano un ruolo così importante nella sua narrativa, la seconda sezione, "Prima degli anni '60," discute la relazione tra fantastico e natura nelle opere la cui pubblicazione in volume precede gli anni Sessanta. Si tratta dei testi che vanno da *Il sentiero dei nidi di ragno* alla trilogia *I nostri antenati*; testi nei quali natura e fantastico sono strettamente interrelati, ma che precedono la problematizzazione delle questioni ecologiche che Calvino porterà in primo piano negli anni del boom economico italiano. La terza sezione, "Gli anni '60," prende in considerazione proprio i lavori pubblicati negli anni Sessanta, quelli scritti negli anni del boom economico. Sono tutti testi che discutono questioni ambientali e che riescono a coniugare il realismo dell'impegno sociopolitico dello scrittore con la sua vena fantastica. In ognuno di questi volumi, la natura rappresentata è in grado di distorcere la realtà, di gettare in questione il tanto proclamato realismo

³⁸ Viene menzionato anche il contributo di Monica Seger, che tratta, nel suo libro, anche di ambiente e natura in Calvino, tra gli altri autori.

³⁹ Tra gli altri, Markey, Dini, Carpané, Bolongaro.

letterario. Infine, la quarta sezione, “Dopo gli anni '60,” si occupa dell’ultimo romanzo dell’autore, *Palomar*, dopo un breve accenno a *Le cosmicomiche* e a *Ti con zero*. Viene omessa un’analisi delle altre opere combinatorie dello scrittore, poiché in quelle il rapporto fantastico-natura è limitato. Al contrario, *Palomar* mette di nuovo al centro dell’attenzione la natura e presenta la carica di una vena fantastica del tutto originale. Sebbene i lavori degli anni Sessanta siano i più impegnati per Calvino a livello di natura e ambiente, negli anni Ottanta Calvino continua a mostrare un interesse significativo per il mondo naturale, e *Palomar* ne è l’esempio più eclatante. L’ultimo romanzo dell’autore lega l’attenzione per la natura, per la flora e la fauna sia con il fantastico che con gli elementi combinatori e metanarrativi che caratterizzano l’ultimo periodo della carriera calviniana.

In ogni caso, l’obiettivo è di dimostrare che natura, ambiente e modo fantastico procedono di pari passo nella gran parte dei romanzi dello scrittore; in particolar modo, in tutti i testi presi in considerazione nel secondo capitolo. Da *Il sentiero dei nidi di ragno* fino a *Palomar*, la natura, l’ambiente, il paesaggio sono sempre presenti in qualche misura e portano spesso con sé una carica magica, favoriscono lo sviluppo di una narrativa fantasiosa, creativa. Dai boschi incantati de *Il visconte dimezzato* alle creature meccaniche di *Palomar*, il modo fantastico permea i testi di Calvino, servendosi della flora e della fauna come intermediari. Grazie alla problematizzazione della natura nei suoi testi e al suo fervore creativo, Calvino riesce a dar vita a opere nelle quali flora, fauna e cosmo giocano un ruolo primario e favoriscono la proliferazione del modo fantastico. Con il secondo capitolo si dimostra, quindi, che il fantastico in Calvino è anche veicolato dagli elementi naturali presenti nei testi. Più specificatamente, si afferma che flora, fauna e cosmo contribuiscono a una distorsione della realtà operata da parte dell’autore. Ciò che rende fantastiche le varie opere analizzate è una visione distorta della realtà che lo scrittore offre nel corso dei testi. I mondi narrati vengono presentati come reali ma, al tempo stesso, possiedono delle caratteristiche

para-naturali, ovvero della flora, della fauna o un cosmo distinti e distintivi, che distorcono la percezione tradizionale della realtà e che sfociano inevitabilmente nel modo del fantastico.

Nel terzo capitolo, “Il fantastico, la combinatoria e la metanarrazione,” viene sviscerato il legame del fantastico con la letteratura combinatoria e con i processi metanarrativi inerenti ad essa. All’interno della narrativa calviniana, ciò significa che vengono analizzate le opere in cui i lati combinatorio e metanarrativo dell’autore emergono. Il fantastico è sempre relazionato a qualunque tipo di discorso combinatorio. La letteratura combinatoria non può prescindere da quella fantastica: essa deve farne necessariamente parte. L’erezione di complesse macrostrutture combinatorie comporta la costruzione di universi narrativi auto-regolati, nei quali la realtà narrativa è funzionale alle date macrostrutture. Ciò significa che, negli universi narrativi dominati dalla combinatoria, non c’è mai una rappresentazione oggettiva della realtà, ma sono sempre presenti una o più realtà narrative. La compresenza di molteplici realtà, così come la coscienza, da parte dei personaggi di un dato di racconto, di essere parte della storia, contribuiscono alla natura artefatta della narrazione. La generazione di mondi narrativi virtuali, non del tutto distaccati dalla realtà quotidiana, apre le porte al fantastico, che è così collegato a combinatoria e metanarrazione. Al momento di svelare i meccanismi narrativi, l’autore apre al lettore le porte dei mondi letterari da lui generati. Questi sono necessariamente fantastici o meravigliosi, dato che il realismo letterario viene infranto dallo scrittore stesso attraverso l’adozione di metanarrazione e/o metaletteratura.

La prima sezione del terzo capitolo, “Il ruolo di combinatoria e metanarrazione nel modo fantastico,” è dedicata alla discussione di tali concetti, ma anche a quella delle teorie da cui essi sono nati. Vengono presi in considerazione le teorie sui mondi possibili, discusse da Bradley e Swartz, Nancy Traill e Maitre; le teorie sulla letteratura combinatoria promosse dall’OuLiPo; le teorie strutturaliste che hanno influenzato la combinatoria; infine, le teorie sul fantastico che

s'intersecano con quelle sui mondi possibili. Ci si riferisce, in particolare, ai lavori di Irène Bessi re, Christine Brooke-Rose, Rosemary Jackson e Nancy Traill. L'analisi di queste teorie serve a rafforzare l'argomentazione del capitolo e a sottolineare il valore che la generazione e la combinazione di mondi virtuali assumono nei romanzi combinatori, metenarrativi e metaletterari dell'autore. Di fatto, fantastico, combinatoria, metaletteratura e metanarrazione sono accomunati da un'interpretazione della realt  che si basa sulla problematizzazione del concetto di realt . Si argomenta che il fantastico offusca i confini tra realt  e fantasia, creando una zona di confine o un'altra dimensione in cui il naturale e il soprannaturale convivono, e nella quale non   interamente possibile distinguere le differenze tra reale e chimerico. La combinatoria problematizza la realt  mescolandone gli elementi costitutivi. Se il fantastico, infatti,   legato alla combinatoria proprio perch  modifica e permuta i parametri del reale, cos  la combinatoria problematizza il reale teorizzandone le innumerevoli possibili interazioni. Infine, metaletteratura e metanarrazione problematizzano la realt  poich  analizzano la relazione tra realt  e finzione, tra realt  e letteratura. Insomma, discutendo la finzione letteraria di un testo all'interno del testo stesso, esse infrangono la cosiddetta quarta parete e forzano il lettore a raffrontare realt  e testo fittizio.

Nella seconda sezione del terzo capitolo, intitolata "Combinatoria e metanarrazione in Calvino," viene analizzato il modo in cui lo scrittore ligure interpreta i concetti di combinatoria e metanarrazione. Per far ci  ci si serve soprattutto della produzione saggistica di Calvino, poich  essa rivela, nell'arco degli anni, il crescente interesse dell'autore per quei temi, nonch  per l'OuLiPo e per autori quali Raymond Roussel e Jorge Luis Borges, che abbracciano la letteratura combinatoria in modi unici e originali. Nella sezione viene anche interpretato il pensiero di Calvino sulla letteratura combinatoria alla luce dei suoi interessi per il fantastico, oltre ai suoi interventi che chiaramente testimoniano una relazione tra i due elementi. Viene argomentato che il connubio

fantastico-combinatoria è enfatizzato a più riprese dall'autore stesso anche al di fuori dei suoi libri. Ciò che è ancora più interessante è la connessione che Calvino instaura tra fantasia e mondi possibili, anch'essa esplicitata dall'autore.⁴⁰ Infine, vengono discussi diversi concetti-chiave che giocano un ruolo importante nella narrativa calviniana post 1969: la riproducibilità dell'opera letteraria, i mondi in ombra/alternativi/concepibili, il vuoto, la generazione di mondi, l'iperromanzo, il ruolo della semiotica. Tutto ciò serve a evidenziare come Calvino sia riuscito ad integrare nei suoi testi metaletteratura e modo fantastico, oltre alla combinatoria.

Nella terza sezione, "Le opere fantastico-combinatorie e metanarrative di Calvino," si spiega perché la problematizzazione della realtà e l'analisi dei processi linguistici del testo scritto costituiscono le basi su cui si articolano fantastico, combinatoria, metanarrazione e metaletteratura. Per far ciò, si prendono in analisi le seguenti opere dell'autore: *Il cavaliere inesistente* (1959), *Ti con zero* (1967), *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Le città invisibili* (1972), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), *Palomar* (1983).⁴¹ Si dimostra, dunque, che gli elementi sopra elencati si sviluppano tutti a partire da una messa in questione del reale e da una combinazione dei suoi elementi costitutivi (che, a livello formale, corrispondono al linguaggio, mentre a livello contenutistico corrispondono alla realtà narrata). Si afferma che, a partire da *Il cavaliere inesistente* fino ad arrivare a *Palomar* (con l'eccezione de *Le cosmicomiche*), fantastico, combinatoria, metanarrazione e metaletteratura convivono nei testi dello scrittore ligure e sviluppano una relazione simbiotica. In relazione al fantastico, nello specifico, si sottolinea che la combinazione

⁴⁰ Ci si riferisce, in particolare, al seguente intervento in *Lezioni americane*: "La fantasia dell'artista è un mondo di potenzialità che nessuna opera riuscirà a mettere in atto; quello di cui facciamo esperienza vivendo è un altro mondo, che risponde ad altre forme d'ordine e di disordine; gli strati di parole che s'accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela sono un altro mondo ancora, anch'esso infinito, ma più governabile, meno refrattario a una forma." Italo Calvino. "Visibilità," *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 712-713. Ed. originale Milano: Garzanti, 1988.

⁴¹ Vengono escluse le opere precedenti al 1959, poiché non presentano elementi combinatori. Viene anche escluso *Le cosmicomiche* (1965), in cui gli elementi metanarrativi e quelli combinatori sono minimi.

di vicende e personaggi, da parte dell'autore, deforma le coordinate spazio-temporali e trasporta sia i personaggi che il lettore in universi narrativi appartenenti alla sfera del fantastico.

1 – La permeabilità del fantastico

Il fantastico è un modo letterario capace di coesistere con vari generi letterari. Esso permea le opere di Calvino a dispetto della varietà di genere che le caratterizza. Lo scrittore ligure è un autore poliedrico, che ha mostrato di essere in grado di adottare diversi generi, modi e stili letterari: il neorealismo e il fiabesco ne *Il sentiero dei nidi di ragno*; il fantastico e il meraviglioso nella trilogia *I nostri antenati*; il realismo politicamente impegnato nelle opere degli anni '60; il fantascientifico ne *Le cosmicomiche* e in *Ti con zero*; la combinatoria nei romanzi degli anni '70 e '80. Nonostante la varietà di generi, modi e stili letterari che Calvino adopera nell'arco degli anni, il modo fantastico rimane una costante della sua scrittura. La tesi portata avanti è dimostrata attraversando le varie teorie del fantastico e dei territori limitrofi, inquadrando il tipo di fantastico del quale Calvino fa uso e analizzando il suo ruolo all'interno della più ampia teoria critica del fantastico. Il presente capitolo è diviso in tre sezioni: la prima incentrata sulle teorie del fantastico, la seconda sulle posizioni di Calvino saggista riguardo al fantastico e la terza sull'esplorazione di quel modo nella narrativa stessa dell'autore.

Calvino si è cimentato nei più disparati tipi di narrativa: partendo dalla scrittura neorealistica e politicamente impegnata degli anni '40 è passato per quella che viene generalmente, e più propriamente, definita la fase fantastica degli anni '50, fino ad arrivare alla combinatoria, a cui si dedica a partire dal '69 sino alla fine dei suoi giorni. Quella che qui si propone è una rivisitazione del tradizionale inquadramento della fase fantastica dell'autore nel periodo degli anni '50, generalmente collocata in corrispondenza della scrittura della trilogia *I nostri antenati*. L'argomentazione qui sviluppata è che il fantastico in Calvino è già presente prima degli anni '50 e si estende ben oltre quella data. Si argomenta a favore della pervasività del fantastico nell'opera di Calvino. Al fine di giustificare tale rivisitazione, vengono discusse molteplici opere dell'autore

che rientrano del tutto o in parte nella classificazione del modo fantastico. Dalle tracce del fantastico individuabili ne *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e in alcuni racconti de *I racconti* (1958) (antologia curata dall'autore e comprendente diverse raccolte di propri racconti) si arriva a parlare della ben nota trilogia *I nostri antenati* (la quale ha reso famoso Calvino come scrittore di libri di fantasia), oltre ad altri testi quali *La giornata d'uno scrutatore* (1963). Passando per le raccolte di racconti *Le cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967), si termina il capitolo con la discussione dei tre racconti che compongono *Sotto il sole giaguaro* (1986).

Il periodo in cui lo scrittore compone la trilogia *I nostri antenati* è generalmente riconosciuto come la fase fantastica di Calvino ma, attraverso un'attenta analisi dei testi, il modo fantastico può essere rintracciato fin dagli esordi della carriera letteraria dell'autore, sino ad arrivare alle sue ultime opere narrative. Infatti, le prime avvisaglie del modo fantastico possono essere rintracciate nelle opere d'esordio dello scrittore.

1.1 – La teoria critica sul fantastico

Per arrivare a delimitare i parametri entro i quali Calvino si muove nello scrivere i suoi testi di fantasia, bisogna partire dalla definizione di 'fantastico' dataci dai più grandi teorici letterari degli scorsi decenni. Sono diversi coloro che si sono cimentati nella definizione di questo ampio termine; la quale sembra un'impresa avviata nel campo della psicologia.¹ È difficile

¹ Silvia Albertazzi mette a confronto le varie definizioni del fantastico forniteci dai più famosi teorici letterari. Si propone di seguito la lista di tali definizioni:

“Il fantastico è caratterizzato da un'intrusione brutale del mistero nella vita reale (Castex).

Il fantastico appare [...] come una rottura delle costanti del mondo reale (Vax).

Il fantastico è un prodotto di rottura, una lacerazione improvvisa nell'esperienza vissuta del quotidiano (Schneider).

Il fantastico è [...] rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana (Caillois).

rintracciare con esattezza le origini di una teoria sul fantastico, ma Ernst Jentsch è forse il primo a parlarne, nel suo saggio “Zur Psychologie des Unheimlichen” (1906).² Egli introduce il concetto di perturbante, caratterizzato da un’incertezza intellettuale, dal dubbio di un osservatore sulla natura di un corpo in movimento. Jentsch sostiene che movimenti ripetitivi di persone o automi generano nell’osservatore sensazioni di disagio e di dubbio, ponendo come esempio letterario i racconti di Hoffmann. Freud fa tesoro degli insegnamenti dello psichiatra Jentsch, tant’è che qualche anno più tardi scrive un saggio dal titolo molto simile a quello del maestro: *Das Unheimliche* (1919).³ Dopo che Freud si addentra nei meandri del regno della teoria sul fantastico con *Il Perturbante*, Propp esplora le caratteristiche della fiaba con il suo *Morfologia della Fiaba* (1928).⁴ Qualche decennio più tardi, Caillois tratta il tema direttamente, tuffandosi *Nel cuore del fantastico* (1965) attraverso un’analisi approfondita del modo, utilizzando una prospettiva artistica

Il fantastico è l’esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale (Todorov).

Il racconto fantastico si presenta come la trascrizione dell’esperienza immaginaria dei limiti della ragione (Bessière).

Il vero fantastico si dà quando [...] le prospettive dominanti vengono direttamente contraddette (Rabkin).

Il fantastico dà voce precisamente a quegli elementi che sono conosciuti solo attraverso la loro assenza in un ordine dominante «realistico» (Jackson).

Intendiamo comunemente per fantastico il luogo spettacolare dello stupore e del turbamento di fronte a fatti inspiegabili e inquietanti [...], lo spazio libero dell’invenzione, l’estremo limite della fantasia e del senso, il mondo illogico del caso e delle coincidenze fatali, il regno dell’impossibile, che si discosta dall’esperienza concreta dalla norma (Bonifazi).

Con fantastico intendo l’allontanamento deliberato dai limiti di ciò che è comunemente accettato come reale e normale (Hume).” Silvia Albertazzi. *Il punto su: La letteratura fantastica*, Bari: Laterza, 1993, pp. 4-5.

² Ernst Jentsch. “Zur Psychologie des Unheimlichen,” *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, n. 8 v. 22 (25 Aug. 1906), pp. 195-98, e n. 8 v. 23 (1 Sept. 1906), pp. 203-05.

³ Freud, Sigmund. “Das Unheimliche,” *Gesammelte Werke*, v. 12, ed. Anna Freud et al., Londra: Imago, 1947, pp. 227-68. Trad. it. di Silvano Daniele. *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, 1991.

⁴ Vladimir J. Propp, *Morfologija skazki*, Leningrado: Academia, 1928. Trad. it. di Gian Luigi Bravo. Torino: Einaudi, 2000.

più che letteraria.⁵ Infine, con *La Letteratura Fantastica* (1970), Todorov analizza il fantastico in maniera sistematica, tant'è che il suo lavoro teorico viene preso come modello da moltissimi critici a venire.⁶

Cominciando dalle radici del fantastico e, in particolare, da una delle prime definizioni tra quelle che ne verranno date col passare degli anni, è opportuno prendere in analisi l'emblematico racconto di Hoffmann *Der Sandmann* (1815), conosciuto in Italia come *L'orco insabbia* o *Mago sabbolino*, e utilizzato da Freud nel suo notorio saggio *Il perturbante*.⁷ Freud mette in rilievo la natura ambigua del perturbante e ritiene che il racconto di Hoffman sia esemplare nel mostrarla. Il fantastico di questo racconto coincide perfettamente con l'ambiguità degli accadimenti. Da ragazzino, Nathanel è traumatizzato da Coppelius, avvocato del padre con una passione per l'alchimia, reminiscenze dell'orco di sabbia che cava gli occhi ai bambini che non vogliono andare a letto (una storia che la madre gli raccontava da bambino). In Italia è anche vittima di visioni orrifiche, dopo aver comprato da un ottico piemontese rassomigliante a Coppelius un piccolo cannocchiale. Le sue visioni di ragazze con gli occhi cavati lo portano al suicidio da un'alta torre, ai piedi della quale lo scruta l'ottico, confuso tra la folla. L'ambiguità del racconto è data sia dai personaggi di Coppelius e dell'ottico – che potrebbero essere la stessa persona con diverse identità, uomo o stregone che siano – sia dal cannocchiale, oggetto apparentemente innocuo ma forse stregato. Ci sono due possibili interpretazioni del racconto: una realistica, che spiega il succedersi

⁵ Roger Caillois. *Au coeur du fantastique*, Gallimard, 1965. Trad. it. di Laura Guarino. *Nel cuore del fantastico*, Milano: Abscondita, 2004.

⁶ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi: Seuil, 1970. Trad. it. di Elina Klersy Imberciadori. *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti, 2000.

⁷ E.T.A. Hoffmann. *Der Sandmann*, in *Sämtliche Werke. III: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*. Trad. it. di A. Spaini. *L'Orco Insabbia*, in *Racconti e Romanzi*, a cura di C. Pinelli, Torino: Einaudi, 1969, pp. 653-684. Calvino inserisce questo racconto nella sua antologia *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ritenendo Hoffmann il massimo autore fantastico dell'Ottocento.

degli eventi con l'avanzamento della follia del protagonista; l'altra soprannaturale, che lascia spazio a un mondo alchemico e magico in cui gli orchi dei racconti possono manifestarsi in persone concrete e in cui le persone diventano automi (è il caso dell'episodio della ragazza Olimpia, possibile automa). La realtà e il soprannaturale sono intimamente correlati, a tal punto che è la familiarità del reale che dà adito allo spaventoso. Nella definizione di 'perturbante' che fornisce lo stesso Freud si può trovare esattamente questo concetto: "il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare" (Hoffmann, 5). La familiarità dalla quale si genera il perturbante è un concetto-chiave, poiché il perturbante non può esistere senza una realtà familiare da cui partire. Alla fine del racconto di Hoffmann, il narratore conduce il lettore lungo il sentiero della fantasia, rendendo palese che l'avvocato Coppelius coincide effettivamente con l'orco insabbia.

In riferimento al racconto di Hoffmann, Freud afferma che il narratore produce inizialmente un'incertezza nell'animo del lettore; il quale, confuso, non sa se gli avvenimenti narrati hanno luogo nel regno del mondo reale così come lo conosciamo, oppure se appartengono a un regno soprannaturale del quale il protagonista è vittima. Solo verso la fine del racconto al lettore viene svelato il mistero della vicenda.⁸ Benché l'interpretazione realistica del racconto venga infine negata dal narratore stesso in favore di quella fantastica, essa rimane, ciononostante, un possibile esito del racconto. Gli elementi realistici della storia rappresentano sia una possibile alternativa alla spiegazione 'magica' degli eventi, sia l'opportunità per un'introspezione psicologica dei personaggi. Altre nozioni che si ricollegano al perturbante e al familiare (dunque, indirettamente, alle paure che si generano nella quotidianità) sono - secondo Freud - la ripetizione

⁸ Il dubbio scompare, poiché "ci accorgiamo che è intenzione del narratore di indurre noi stessi a guardare attraverso gli occhiali e il cannocchiale dell'ottico demoniaco, anzi, forse il narratore stesso in prima persona ha guardato attraverso tale strumento. La conclusione della storia chiarisce definitivamente che l'ottico Coppola è *realmente* l'avvocato Coppelius e quindi anche il mago sabbiolino" (Hoffmann, 17).

di avvenimenti simili (come il ritrovarsi inavvertitamente sempre nello stesso luogo), il ripresentarsi degli stessi numeri nella propria quotidianità, la paura dell'invidia altrui (sotto forma di potenziale malocchio), la riapparizione del rimosso, (ad esempio dei defunti sotto forma di spiriti), la morte apparente e la rianimazione dei morti, ma anche il silenzio, la solitudine, l'oscurità. *Il perturbante* di Freud è considerato un saggio importante nella teoria critica della letteratura fantastica perché esso permette di comprendere il rapporto che si instaura tra realtà e fantasia, tra realtà effettiva e realtà immaginata, tra realtà oggettiva e realtà psichica. Le ultime pagine del saggio sono dedicate esclusivamente al perturbante relativo al mondo della fantasia ed è qui che Freud chiarisce esplicitamente le meccaniche di generazione del perturbante e il modo in cui il perturbante fantastico si relaziona a quello reale. Tuttavia, il perturbante non si genera necessariamente a partire dalla realtà, ma ha alla base il mondo narrato, con i suoi parametri e le sue leggi. Ciò significa che mentre uno spettro nel mondo reale produrrebbe sicuramente una reazione di turbamento, lo stesso spettro in una storia di fantasmi diventerebbe la norma e, di conseguenza, non perturberebbe il lettore. "Il poeta può inoltre essersi creato un mondo che, meno fantastico di quello delle fiabe, si distingue tuttavia dal mondo reale perché include esseri spirituali superiori, dèmoni o spiriti defunti. Tutta la componente perturbante che potrebbe rientrare in queste figure viene meno fin dove giungono le premesse della realtà poetica" (Hoffmann, 39). Dalle parole di Freud si può desumere che, al di là del mondo reale o virtuale che un individuo sperimenta attraverso la propria esistenza o attraverso la lettura di un testo di fantasia, ciò che genera il sentimento perturbante è un conflitto di giudizio, ossia una possibile alterazione dei parametri della realtà specifica con la quale un individuo si sta relazionando in un dato momento. Se il testo di fantasia che un lettore sta leggendo prevede e normalizza l'esistenza di spiriti soprannaturali, la loro presenza non genera questo conflitto di giudizio. Esso invece è presente nel

momento in cui gli spiriti soprannaturali appaiono in una realtà che non ne prevede l'esistenza, come quella di tutti i giorni.

Il saggio di Freud dà senza dubbio modo agli intellettuali del tempo di riflettere sul processo di generazione di un modo letterario dai confini così potenzialmente ampi come il fantastico. Sebbene lo psicanalista lo affronti sotto un punto di vista psicologico e morboso – di fatto, perturbante – il suo lavoro riesce comunque a definirne i parametri e a porre le basi per lavori teorici successivi, come quello di Todorov.

A distanza di nove anni dalla pubblicazione de *Il Perturbante*, il linguista russo Vladimir J. Propp compie un'operazione analitica senza precedenti, descrivendo l'architettura delle fiabe secondo un metodo narratologico. Quello di Propp è un lavoro estensivo che si propone di individuare le 31 funzioni della fiaba, ovvero ricorrenze che caratterizzano le fiabe e che permettono dunque di definirle come tali.⁹ Il lavoro del formalista russo divide un grandissimo numero di fiabe in parti minime, scomponibili e facenti parte di una macrostruttura. Tali minime parti sono come i morfemi della linguistica e il lavoro interpretativo è perciò chiamato morfologia. Alle 31 funzioni della fiaba si aggiungono anche 7 tipi di personaggi o sfere d'azione ricorrenti. Il contributo di Propp aiuta ad individuare con relativa facilità l'appartenenza o meno di un racconto al paradigma fiabesco. Ciò che distingue una fiaba da un racconto di fantasia è, in particolar modo, lo schema generale che tutte le fiabe rispettano, ossia la presenza di un equilibrio iniziale, rispondente all'esordio; la rottura dell'equilibrio iniziale, causata da complicità di varia natura; le imprese del protagonista, che lo portano ad affrontare diversi ostacoli; il ritorno all'equilibrio. Secondo Propp, la presenza di elementi di fantasia è irrilevante per la classificazione del racconto

⁹ Tra le tante, alcune delle più memorabili sono l'allontanamento dell'eroe da casa, il tranello postogli dall'antagonista, l'acquisizione di un oggetto magico, il trionfo sull'antagonista, il ritorno a casa.

che ci si trova di fronte. Ciò che determina la classificazione di un determinato testo è soltanto l'obbedienza o meno allo schema e alle funzioni tracciati. Il lavoro di Propp è di certo fondamentale nello sviluppo di una teoria critica sulla classificazione dei vari generi e modi letterari.

Colui che per primo affronta in maniera diretta il modo fantastico nell'ambito di opere artistiche e letterarie è il letterato francese Roger Caillois.¹⁰ Nel 1965 pubblica *Au cœur du fantastique*,¹¹ un volume dedicato alla definizione di un fantastico che sia specifico, lontano dal meraviglioso delle fiabe, dei miti, delle leggende e dei racconti religiosi.¹² Così come Freud individua il perturbante nell'incertezza del lettore, nel dubbio che un evento naturale sia in realtà soprannaturale, Caillois rintraccia le radici del fantastico nell'ambiguità dei soggetti rappresentati.¹³ Una volta scartato il fantastico ovvio, banale, "dichiarato," egli si mette alla ricerca di un fantastico "insidioso," la cui presenza è difficilmente ravvisabile.¹⁴ Lo studioso prende a modello dipinti famosi più che opere letterarie, ma applica ad essi dei principi simili a quelli freudiani. Tra i tanti dipinti discussi, egli mostra *Le nozze di Cana* di Bosch (1516), nel quale un comune banchetto cela numerosi elementi conturbanti.¹⁵ Caillois giunge alla conclusione che "il

¹⁰ Calvino definisce Caillois "grande connaisseur del fantastico d'ogni tempo e paese." Italo Calvino. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 1983 (introduzione di Italo Calvino).

¹¹ Roger Caillois. *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965. Trad. it. di Laura Guarino. *Nel cuore del fantastico*, Milano: Abscondita, 2004, p. 12.

¹² "Mi affrettai a ripudiare anche il *fantastico istituzionalizzato*, vale a dire il meraviglioso delle fiabe, delle leggende e della mitologia, l'iconografia devota delle religioni e delle idolatrie, i deliri della follia e persino la fantasia disinvolta." (Caillois, 12).

¹³ "Il fantastico mi parve nascere, più che dal soggetto, dal modo di trattarlo." (Caillois, 14).

¹⁴ "È evidente: io cerco decisamente non un fantastico dichiarato, ma un fantastico insidioso [...]." (Caillois, 18).

¹⁵ "il musicista sardonico sulla sua tavola che sembra un tappeto volante; la spia che guata dalla finestra; il personaggio centrale, quel nano dalla sciarpa bianca solenne, che alza una coppa sproporzionata; la tavola anomalmente sgombra [...]." (Caillois, 30).

fantastico è dunque rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale dell'universo reale con un universo esclusivamente prodigioso per l'universo reale" (Caillois, 152). Le definizioni di fantastico e di perturbante risultano particolarmente correlate, poiché il fantastico è generato proprio da elementi perturbanti all'interno di una scena quotidiana, da qualcosa che non quadra, che non appartiene all'ordine prestabilito. Sebbene il discorso di Caillois venga applicato principalmente alla pittura, esso rimane valido anche in un contesto letterario. Ancora una volta l'accento viene posto sulla necessità di una realtà prestabilita e conosciuta, nella quale possano essere inseriti fattori alteranti, perturbanti. È solo partendo dal dato reale che il fantastico può aver luogo.

Cinque anni più tardi, Tzvetan Todorov attira l'attenzione della critica letteraria grazie al suo saggio *Introduction à la littérature fantastique* (1970).¹⁶ In esso, Todorov sostiene che il fantastico viene generato nel momento in cui degli avvenimenti narrati, i quali hanno luogo nel mondo reale, fanno dubitare i personaggi o il lettore per via dell'intrusione, nella storia, di elementi soprannaturali. Nel momento in cui compare il dubbio, o il senso d'esitazione dinanzi ad un avvenimento spiegabile attraverso percorsi naturali o soprannaturali, entra in gioco il fantastico. Ancora una volta ci si trova dinanzi ad una denominazione del fantastico come allusione a un qualcosa che non prescinde dalla realtà, ma pone quest'ultima alla base del discorso. Todorov esplica questo concetto utilizzando *Il diavolo innamorato* (1772) di Cazotte,¹⁷ nel quale Alvaro ha una relazione con una silfide dalle sembianze di donna. In quest'opera il dilemma del protagonista

¹⁶ Tzvetan Todorov. *La letteratura fantastica*, traduzione italiana di Elina Klersy Imberciadori, Milano: Garzanti, 2005, p. 50. Ed. originale *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi: Seuil, 1970.

¹⁷ Jacques Cazotte. *Le diable amoureux*, 1772. Contenuto nell'edizione italiana con traduzione e postfazione di Gaia Panfili. Andrea Camilleri, Jacques Cazotte. *Il diavolo. Tentatore. Innamorato*, Roma: Donzelli, 2005, ISBN 88-7989-960-0.

è tutto psicologico e si concentra sull'ambiguità della vicenda, forse realtà forse sogno (Cazotte, 28):

Così penetriamo nel cuore del fantastico. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. [...]

Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano e il meraviglioso. Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale.

Nel passo citato, Todorov riconosce che il fantastico si genera a partire dal nostro mondo, dalla realtà che ci è familiare, e viene identificato solo quando un personaggio o un lettore provano un'esitazione dinanzi ad un avvenimento inspiegabile secondo le leggi del mondo narrato. Ciò che è importante sottolineare è che per Todorov si può parlare di fantastico soltanto nel momento in cui si produce l'esitazione mentre, una volta che essa è terminata e che si sono spiegate le dinamiche degli accadimenti narrati, a quel punto ci si trova di fronte al realistico, allo strano o al meraviglioso. È importante che il racconto fantastico lasci aperta una possibilità di spiegazione razionale dei fatti, la quale si ponga come alternativa all'interpretazione soprannaturale degli eventi.¹⁸ La spiegazione degli accadimenti deve dunque rimanere sospesa in un'aura d'incertezza, ai confini del meraviglioso e dello strano. Quando i fatti narrati finiscono per poter essere spiegati razionalmente, secondo una logica che non comporta un'accettazione di avvenimenti soprannaturali, si produce lo strano. Esso implica soltanto un'accettazione di avvenimenti insoliti e incredibili, purché esplicabili secondo le leggi di natura. Quando, invece, i fatti narrati possono

¹⁸ Si confrontino le presenti affermazioni con la spiegazione che lo stesso Calvino dà del fantastico teorizzato da Todorov: "Tzvetan Todorov [...] sostiene che ciò che contraddistingue il fantastico narrativo è proprio una perplessità di fronte a un fatto incredibile, un'esitazione tra una spiegazione razionale e realistica e l'accettazione del soprannaturale. [...] Il fatto incredibile che il racconto fantastico narra deve, secondo Todorov, lasciare sempre una possibilità di spiegazione razionale, non fosse che quella che si tratta d'una allucinazione o d'un sogno [...]. Italo Calvino. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2005 (introduzione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1983.

soltanto essere spiegati attraverso l'accettazione di fenomeni soprannaturali, si produce il meraviglioso.¹⁹ La magia, gli incantesimi, gli animali leggendari rientrano tutti nella categoria del meraviglioso concepita da Todorov.

Il filosofo bulgaro attua ulteriori distinzioni, per un totale di cinque categorie: egli individua lo strano puro, il fantastico strano, il fantastico puro, il fantastico meraviglioso e il meraviglioso puro. Mentre il fantastico puro coincide con i parametri del fantastico finora discusso, le altre categorie presentano delle sottili differenze che aiutano i lettori di un'opera a capire in quale ambito del fantastico rientri la storia letta. Si è visto che lo strano, o strano puro, giunge alla conclusione che gli avvenimenti narrati possono essere spiegati razionalmente, per quanto incredibili o improbabili essi siano.²⁰ Il fantastico strano ha a che fare con avvenimenti che sembrerebbero spiegabili solo attraverso leggi soprannaturali, ma che alla fine si riescono a spiegare utilizzando i parametri del mondo reale.²¹ Il fantastico meraviglioso riguarda avvenimenti inizialmente inspiegabili e infine solo spiegabili trascendendo le leggi della natura.²² Infine, il meraviglioso puro riguarda avvenimenti spiegati fin dall'inizio attraverso leggi soprannaturali, i

¹⁹ Calvino spiega il meraviglioso di Todorov in tal modo: “[...] il “meraviglioso”, secondo Todorov, si distingue dal “fantastico” in quanto presuppone l'accettazione dell'inverosimile e dell'inspiegabile, come nelle fiabe o nelle *Mille e una notte*. (Distinzione che è aderente alla terminologia letteraria francese, dove *fantastique* è riferito quasi sempre a elementi macabri, come apparizioni di fantasmi dell'oltretomba. L'uso italiano associa invece più liberamente “fantastico” a “fantasia”; difatti noi parliamo di “fantastico ariostesco”, mentre secondo la terminologia francese si dovrebbe dire “il meraviglioso ariostesco”) (introduzione).

²⁰ “Nelle opere che appartengono a questo genere, si narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo o nell'altro sono incredibili.” Tzvetan Todorov. *La letteratura fantastica*, traduzione italiana di Elina Klersy Imberciadori, Milano: Garzanti, 2005, p. 50. Ed. originale *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi: Seuil, 1970.

²¹ “Certi avvenimenti che sembrano soprannaturali nel corso della storia, ricevono alla fine una spiegazione razionale.” (Todorov, 48).

²² “Siamo nel fantastico meraviglioso: in altre parole, nella categoria dei racconti che si presentano come fantastici e che terminano con un'accettazione del soprannaturale.” (Todorov, 55).

quali non comportano alcun senso d'esitazione, ma la semplice accettazione, da parte del lettore, del patto narrativo.²³

Quello del fantastico è stato a volte interpretato come concetto molto duttile, ampio. Silvia Albertazzi ha insistito sulla difficoltà di definire un modo letterario così sfuggente.²⁴ Secondo lei, i confini letterari entro i quali esso si muove sono così ampi che ha poco senso cercare di relegarlo in rigidi schemi nomenclatori. Il fantastico, in letteratura, potrebbe riferirsi ai romanzi gotici dell'Ottocento; potrebbe includere il solo genere 'fantasy,' tanto in voga di questi tempi; oppure potrebbe arrivare ad abbracciare la letteratura nella sua totalità, poiché essa nasce a partire dalla fantasia dello scrittore.²⁵ Intellettuali quali Caillois e Todorov hanno tentato di restringerne i confini, di delineare parametri precisi che meglio permettano di individuarlo. Ciononostante, il fantastico rimane tuttoggi un modo di non semplice classificazione. Nel suo libro *Il fantastico* (1996), Remo Ceserani discute il problema dell'identificazione del genere (ovvero del modo) (Ceserani, 8-9). Egli individua due tendenze contrapposte nella critica: una che concepisce il fantastico all'interno dei parametri dettati da Todorov, dunque limitandolo alla letteratura del romanticismo europeo dell'Ottocento; l'altra che, invece, include all'interno del fantastico tutta una serie di generi, "dal *fantasy* alla fantascienza, dal romanzo utopico a quello orroroso, da quello gotico a quello occulto, da quello apocalittico a quello metaromanzesco e contemporaneo."²⁶ In molti casi letterari, risulta difficile etichettare un racconto o un romanzo come 'fantastici' o 'realistici,' inquadrare insomma il loro genere a partire da definizioni rigide e prestabilite. La

²³ "Nel caso del meraviglioso, gli elementi soprannaturali non provocano nessuna reazione particolare, né nei personaggi, né nel lettore implicito. Non è un atteggiamento verso gli avvenimenti narrati a caratterizzare il meraviglioso, bensì la natura stessa di quegli avvenimenti." (Todorov, 57).

²⁵ Per un approfondimento sul genere gotico, si consulti il seguente volume. Peter Lang. *Trans-National Gothic*, Berna: International Academic Publishers, 2015.

²⁶ Ceserani, Remo. *Il fantastico*, Bologna: il Mulino, 1996, pp. 8-9.

presenza del fantastico in un racconto può essere talvolta appena percettibile. Per questo motivo Remo Ceserani e altri critici parlano di modo e non di genere. Uno stesso modo può permeare più generi letterari. In un saggio sulla teoria critica concernente il fantastico, Eva Mesàrovà attua questa preziosa distinzione, spiegando perché negli ultimi decenni si è preferito adottare il termine ‘modo’ piuttosto che ‘genere’:²⁷

La categoria di *modo* letterario contiene importanti valenze ermeneutiche perché permette di superare il difficile passaggio introdotto da Todorov con la sua riduzione del fantastico al solo fantastico romantico e la sua netta collocazione della sua morte a fine Ottocento. La categoria di *modo* letterario sfugge però, allo stesso tempo alla tentazione di cadere nell’inganno di operare con categorie così vaste e imprecise come quelle usate per esempio da Silvia Albertazzi.

Con questa categoria (di *modo* letterario) si definisce una particolare qualità letteraria o logica narrativa che può caratterizzare opere appartenenti a diversi generi e periodi. È una categoria a carattere formale, ma più vasta, geograficamente e storicamente, di quella di genere. La categoria di *modo* letterario permette di spiegare meglio i rapporti tra le categorie principali dello schema todoroviano e tra queste e il realistico. [...] Il fantastico va considerato come un *modo* di descrivere certi atteggiamenti mentali, come una logica narrativa più vasta che sotto il gioco dell’invenzione pura si presenta come “controforma”, come rovescio del discorso razionalista.

L’uso del termine ‘modo’ risulta più appropriato rispetto a quello più impreciso di ‘genere,’ poiché il modo fantastico può abbracciare diversi generi letterari e non necessariamente costituire un genere a sé stante. Ana María Barrenchea lo chiama ‘sotto-genere,’ Todorov ‘genere,’ ma la sua capacità di permeare un ampio spettro di generi letterari ha necessariamente portato la critica delle decadi passate a ritenerlo più precisamente un ‘modo.’²⁸ Questa distinzione aiuterà a capire perché il fantastico percorre gran parte della narrativa di Calvino, indipendentemente dal genere letterario a cui i singoli testi appartengano. Una volta stabilito perché l’uso di ‘modo’ è più appropriato di

²⁷ Eva Mesàrovà. “Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia,” *Romanica Olomucensia*, v. 26, n. 4, 2014 (ISSN 1803-4136).

²⁸ Beatrice Chanady Amaryll propone di aggiungere il fantastico ai sette modi teorizzati da Robert Scholes: il satirico, il picaresco, la commedia, la Storia, il sentimento, la tragedia e il ‘romance.’ Si veda *Magical realism and the fantastic – resolved versus unresolved antinomy*, New York: Garland Publishing, 1985, pp. 1-2.

quello di ‘genere,’ è il caso di tornare al concetto di fantastico, così da poter meglio comprendere questo termine così sfuggevole.

Alcuni teorici hanno cercato di ridefinire le teorie di Todorov, al fine di correggerne le imperfezioni o di ampliarne la struttura. Ceserani è rimasto alquanto fedele alla teorizzazione di Todorov, la quale individua le radici e la fine della letteratura fantastica nella narrativa ottocentesca di stampo romantico-decadente. Albertazzi, invece, ne ha ampliati i confini, ritenendolo un modo di ostica definizione. Ciononostante, tutti gli autori citati finora – inclusi Freud e Todorov – tendono ad interpretare il fantastico come avente per base il realistico. Il mondo reale rimane sempre e comunque la base necessaria dalla quale è possibile che le storie narrate spicchino il loro salto di fantasia. Nella sua rivisitazione della teorizzazione todoroviana, Lucio Lugnani propone infatti due modi narrativi aggiuntivi: quello del realistico e quello del surrealistico. Essi costituirebbero modi narrativi strettamente interrelati col fantastico. Nella sua definizione del modo fantastico, egli parla di “scarto irriducibile rispetto al paradigma di realtà.” Lo scarto di Lugnani si relaziona strettamente al senso d’esitazione descritto da Todorov, con la differenza che la sua nozione di *paradigma di realtà* differisce leggermente dalla *realtà familiare* di cui parla Todorov. Il mondo descrittoci da un narratore costituisce un dato *paradigma di realtà*, che non deve corrispondere necessariamente alla realtà che conosciamo. Si tratta di un mondo a sé stante, caratterizzato da un preciso *paradigma di realtà*:²⁹

Il racconto del reale, cioè il *realistico*, è il polo oppositivo fondamentale dello strano, del meraviglioso e del fantastico, ossia dei racconti dello scarto. [...] È proprio il rapporto con il *realistico* a consentire di stabilire e approfondire la differenza tra fantastico e strano e fra questi e il meraviglioso. [...] A fronte del *realistico* come racconto del reale nei limiti e nel rispetto del paradigma di realtà, lo *strano* è il racconto d’uno scarto apparente o ridicibile del reale rispetto al paradigma, il *fantastico* è il racconto d’uno scarto non riducibile del reale e d’una lacerazione del paradigma, il *meraviglioso* potrebbe essere il racconto dello scarto paradigmatico natura/sovrannatura.

²⁹ Lucio Lugnani - Remo Ceserani – Gianluigi Gocci – Carla Benedetti – Emanuela Scarano. *La narrazione fantastica*, Pisa: Nistri-Lischi, 1983.

La lacerazione di un paradigma di realtà produce il modo fantastico. La comprensione del rapporto realtà/fantastico è essenziale sia per quanto riguarda la definizione di questo modo letterario, sia per quanto concerne il successivo inquadramento dell'opera di Calvino all'interno di questo modo. Ma al di là delle re-interpretazioni di Todorov che la critica ha presentato nell'arco dei decenni, rimane il fatto che le linee guida tracciate dal filosofo bulgaro/francese gettano le fondamenta del concetto di fantastico e distinguono con precisione le differenze tra i vari modi letterari; i quali, altrimenti, potrebbero risultare fin troppo simili.

Fino a questo punto si è appreso che per generare il fantastico c'è bisogno di produrre in un lettore o in un personaggio narrato il senso d'esitazione che produce lo scarto tra realtà conosciuta e realtà percepita. Ciò significa che una possibile e poco percettibile alterazione della realtà da parte del narratore produce il fantastico. Nel momento in cui il lettore, che ha soltanto familiarità col mondo reale, si trova di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale, egli prova un senso d'esitazione. Dato che il fantastico ha come punto di partenza necessario la realtà, ne risulta che molte storie di stampo apparentemente realistico possono essere interpretate come fantastiche se delle tracce testuali permettono di cogliere nel racconto elementi che alludano a una realtà in parte diversa da quella conosciuta.

Si sta ponendo così tanta attenzione alla relazione tra fantastico e realistico perché essa risulterà fondamentale nella successiva analisi della narrativa di Calvino; specialmente di quei testi che apparentemente rispondono al tradizionale racconto realistico, ma nei quali il paradigma di realtà (per usare il linguaggio di Lugnani) viene parzialmente lacerato da accadimenti non convenzionali. Prima di arrivare ad affrontare i testi di Calvino, occorre approfondire ulteriormente la relazione dei teorici con il modo fantastico e, in particolare, con la maniera in cui essi si

confrontano con il paradigma di realtà. Una studiosa come Irène Bessièrè, ad esempio, concepisce il fantastico come negazione del reale, come suo rovesciamento:³⁰

Selon l'époque, il se lit comme l'envers du discours théologique, illuministe, spiritualiste ou psycho-pathologique; et n'existe que par ce discours qu'il défait de l'intérieur. [...] Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite.

Quello del fantastico concepito come decostruzione o rovesciamento del reale è un punto di vista che, partendo dalla realtà, finisce per negarla o per opporle un mondo alternativo. Il “second ordre possible” che menziona la Bessièrè si configura come alternativa inadeguata (“inadéquat”) del naturale, ossia del reale.³¹ È proprio a partire dal concetto di mondi alternativi che si sviluppa il discorso critico-teorico di Rosemary Jackson. Ella distingue, però, le realtà alternative concepite dal meraviglioso dai mondi “in ombra” del fantastico:³²

In a secular culture, fantasy [...] does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange, something ‘other’. [...] Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-

³⁰ “A seconda del periodo storico, la narrazione fantastica può essere letta come il rovescio del discorso teologico, illuminista, spiritualista o psicopatologico ed esiste solo grazie a quei discorsi che esso decostruisce dall’interno. [...] Sfugge a Todorov il fatto che il sovrannaturale introduce nella narrazione fantastica un secondo ordine possibile, ma altrettanto inadeguato del naturale. Il fantastico non deriva dall’esitazione fra questi due ordini, ma dalla loro contraddizione e dalla loro riconsuazione mutua e implicita.” Irène Bessièrè. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Parigi : Larousse, 1974, pp. 10-12. Traduzione di Eva Mesàrovà.

³¹ Ciò che tornerà utile della teoria della Bessièrè nell’analisi del modo fantastico nella narrativa calviniana (soprattutto nel terzo capitolo, nella discussione del rapporto tra fantasia e combinatoria) sarà la decostruzione/negazione della realtà. Altrettanto importante sarà però la creazione di un’alternativa ad essa, la proposizione di un mondo diverso o semplicemente ricostruito (vedasi capitolo 3).

³² Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: ed. digitale Routledge, 2009, p. 17, 45. Ed. originale 1981. Ed. italiana *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti, 1986, pp. 17, 45. “Il fantastico presenta un mondo naturale rovesciato in qualcosa di strano, qualcosa di ‘altro’. [...] A differenza dei mondi secondari del meraviglioso, che costruiscono delle realtà alternative, i mondi in ombra del fantastico non costruiscono nulla. Essi sono vuoti, svuotanti, dissolventi. La loro vuotezza rende nullo il mondo visibile, pieno, arrotondato, tridimensionale disegnando in esso delle assenze, delle ombre senza oggetti. Lungi dal soddisfare i desideri, questi spazi perpetuano il desiderio insistendo su un’assenza, una mancanza, il non visto, il non visibile.” Questa visione del fantastico come vuotezza, assenza si sposa benissimo con molte immagini suggestive dei mondi alternativi costruiti da Calvino in romanzi quali *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979). La questione viene meglio approfondita nel terzo capitolo.

dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon absence, lack, the non-seen, the unseeable.

I mondi alternativi creati dall'immaginario fantastico sarebbero dunque ombre di quello reale (come le città invisibili, ombre di altre città), riproduzioni incomplete e indistinte di un mondo di partenza che coincide con la nostra realtà. Secondo la Jackson, il linguaggio utilizzato nel modo fantastico diventa esso stesso oggetto di analisi; è al tempo stesso un mezzo di descrizione dell'indistinto e un sistema intricato e autoriflessivo. Gli scrittori del fantastico, dunque, manipolano il linguaggio al fine di metterne in risalto le proprietà creative, allo scopo di riflettere sul linguaggio stesso. In questo senso, le deformazioni spaziale e linguistica coincidono: la manipolazione di mondi alternativi e indistinti si sovrappone a quella del linguaggio. Parole e immagini convivono in un sistema artificiale creato al fine di riflettere su se stesso. Il ragionamento della Jackson finisce dunque per rientrare anche nell'ambito della metaletteratura, altro espediente narrativo caro a Calvino.

In generale, il tipo di discorso che sviluppa la Jackson è ampiamente rapportabile all'immaginario calviniano e agli interventi critici che l'autore ci ha lasciato nel corso degli anni. Per meglio comprendere la relazione che Calvino instaura con il modo fantastico durante la sua carriera letteraria sarà opportuno partire dalle sue riflessioni e dai suoi interventi/articoli/saggi, per poi coniugare le sue considerazioni personali con un'analisi ad hoc della sua narrativa fantastica. Sono infatti molteplici le occasioni durante le quali l'autore esprime il suo giudizio personale nei riguardi del fantastico.

1.2 – Il fantastico secondo Calvino

Calvino ha familiarità con le varie teorie sul fantastico, tant'è che le implementa spesso nei suoi testi narrativi. Tuttavia, come si vedrà a breve, egli concepisce una propria, personale

definizione del fantastico, che meglio si confà all'implementazione di tal modo letterario nella letteratura italiana. Nei testi dello scrittore, il fiabesco è identificabile ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, il meraviglioso ne *Il visconte dimezzato*, il fantastico ne *Il barone rampante* e in una serie di altre opere, con le sue varie sfumature. Per poter comprendere il fantastico nella maniera in cui Italo Calvino concepisce il termine, occorrerà passare in rassegna le opinioni dello scrittore al riguardo, dichiarate in molteplici saggi e articoli. Ciò permetterà di comprendere perché Calvino è classificabile come autore del modo fantastico e perché la maggior parte dei suoi lavori narrativi appartiene a quel modo. La permeabilità del fantastico nella narrativa di Calvino verrà mostrata a partire dalla concezione che lo scrittore ha di questo modo letterario, ma per far ciò occorre prima comprendere cos'è il fantastico e in cosa differisce il fantastico di Calvino rispetto a quello di altri autori.

Considerando la labilità del confine tra realtà e fantasia, è importante riuscire a distinguere il momento e le modalità in cui il reale viene messo in discussione. Tenendo presenti le linee guida di Todorov e le teorie presentate dagli altri teorici discussi, si può affermare che il fantastico ha vita nel momento in cui si produce uno scarto tra realtà e fantasia. Se lo scarto rimane inspiegato, si è di fronte al fantastico puro; se è spiegabile attraverso le leggi naturali, si ha a che fare con lo strano; se, invece, è solo spiegabile attraverso parametri soprannaturali, ci si trova di fronte al meraviglioso. La costante fondamentale rimane lo scarto stesso, ovvero lo stridore che viene a prodursi nel momento in cui i parametri della realtà narrata differiscono da quelli percepiti dal lettore o dai personaggi della storia.

In ogni caso, ci sono modi letterari *altri* che si servono del fantastico e che, ciononostante, risultano talvolta dominanti nei testi narrativi: ci si riferisce al mitico, al leggendario, al mitologico, al fiabesco. Finora si è parlato della differenza tra fantastico, strano, meraviglioso e fiabesco, ma

non è stata discussa a fondo la maniera in cui questi modi letterari vengono interpretati da Calvino. Lo scrittore sanremese, in effetti, sviluppa nell'arco degli anni una propria opinione su di essi, tant'è che se ne ha testimonianza in vari saggi, articoli e libri pubblicati dall'autore stesso.

Per prima cosa occorre tentare di capire cos'è che conduce l'autore all'adozione di tal modo letterario. Si sa che Calvino dà avvio alla sua carriera di scrittore nel 1947 con la pubblicazione del romanzo realistico della Resistenza *Il sentiero dei nidi di ragno*, seguito dalla raccolta di racconti (principalmente di guerra) *Ultimo viene il corvo*, del 1949. Nonostante l'evidente stampo neorealistico di questi testi, Pavese individua già ne *Il sentiero dei nidi di ragno* “la voce di fiaba di chi fantastica.”³³ Pavese è stato uno tra i primi a notare nella narrativa di Calvino – in particolare, ne *Il sentiero dei nidi di ragno* - quella vena fiabesca che caratterizza non pochi testi dell'autore sanremese.³⁴ Si tratta di un modo verso il quale Calvino si sente molto attratto, al punto da curare nel 1956 una raccolta di fiabe del nostro Paese: *Fiabe italiane*, per l'appunto.³⁵ Le infinite varietà e ripetizioni di tal modo letterario affascinano Calvino che, a questo punto, ha ormai pubblicato *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e *Il visconte dimezzato* (1952), due romanzi che presentano diversi aspetti fiabeschi, come si vedrà più avanti nel capitolo. Nell'introduzione alla raccolta egli ammette che il genere fiabesco è tradizionalmente relegato agli scaffali della letteratura per bambini (Calvino, 58): “E il genere «fiaba», mentre da parte degli studiosi veniva confinato in

³³ Cesare Pavese, postfazione al romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino. Ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (postfazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1947. Recensione originale scritta il 16 ottobre 1947 e pubblicata su *L'Unità* di Roma il 26 ottobre 1947.

³⁴ “Ma la voce che parla, del giovane Kim dallo sten al braccio, l'«arma smilza che sembra una stampella rotta», è ancora la voce di fiaba di chi fantastica «come faceva da bambino» e canzona se stesso ripetendo «A, bi, ci», «Sali e tabacchi, commissario» e «Kim... chi è Kim?».” (Pavese, 2671).

³⁵ “Ero stato, in maniera imprevista, catturato dalla natura tentacolare, aracnoidea dell'oggetto del mio studio; e non era questo un modo formale ed esterno di possesso: anzi, mi poneva di fronte alla sua proprietà più segreta: la sua infinita varietà ed infinita ripetizione.” Italo Calvino. *Fiabe italiane*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2015 (introduzione). Ed. originale pubblicata nella collana *I millenni*, Torino: Einaudi, 1956.

dotte monografie, tra gli scrittori e i poeti non conobbe da noi la voga romantica che percorse l'Europa da Tieck a Puškin, ma divenne dominio degli autori di libri per bambini, con per maestro Collodi, che aveva derivato il gusto fiabistico dai *contes des fées* secenteschi francesi.” Non è una sorpresa che i due romanzi di Calvino sopra menzionati abbiano come personaggi centrali proprio due bambini (nel primo caso Pin come protagonista della vicenda, nel secondo il ragazzino anonimo nipote di Medardo). Nella *nota dell'autore* all'edizione di *Fiabe italiane* del 1971, Calvino sottolinea come negli ultimi anni si è prestata particolare attenzione alla teoria sulla fiaba, anche grazie ad alcuni lavori teorici importanti pubblicati in quegli anni.³⁶ Tra i lavori menzionati fa riferimento a Propp, che senza dubbio rivoluziona l'interpretazione del fiabesco grazie al suo celebre saggio *Morfologia della fiaba* (1928). Il genere (o modo) della fiaba non si allontana poi tanto dal fantastico-meraviglioso. Le fiabe sono generalmente ambientate in mondi incantati dove si succedono delle vicende rispondenti a funzioni ricorrenti (le 31 funzioni individuate da Propp). La fiaba s'interseca col meraviglioso, con una realtà alternativa in cui alcune proprietà magiche o paranormali corrispondono alla norma. Indipendentemente dal meraviglioso, però, si distingue per l'aderenza alle funzioni delinate da Propp.

L'insito amore di Calvino per le storie di fantasia lo portano, pochi anni dopo, a dar vita ai tre libri che comporranno la trilogia *I nostri antenati*, ovvero i libri riconosciuti inequivocabilmente dalla critica e da egli stesso come fantastici. Già nel 1960, Calvino è conscio di essere diventato parte di quegli autori che scrivono storie di fantasia:³⁷

³⁶ “Non ho voluto modificare in nulla l'introduzione scritta nel 1956 e che rispecchia l'orizzonte culturale di quegli anni. Voglio solo notare che nel quindicennio intercorso tra quella data e oggi la problematica sulla fiaba si è radicalmente rinnovata, specialmente per opera della riscoperta (in America e in Europa) d'un lavoro del Propp [...] e del moltiplicarsi di studi morfologici e semiologici soprattutto in Francia, da parte di A.J. Greimas e della sua scuola.” (Calvino, 816).

³⁷ Italo Calvino. “Tre correnti del romanzo italiano oggi,” *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 72-73. Da una conferenza letta in inglese il 16 dicembre 1959 alla Columbia University di New York. Ed. originale *Italian Quarterly*, n. 4, v. 13-14, Los Angeles: University of California – Los Angeles, 1960.

Anch'io sono tra gli scrittori che hanno preso le mosse dalla letteratura della Resistenza, ma quello a cui non ho voluto rinunciare è stata la carica epica e avventurosa, di energia fisica e morale. Poiché le immagini della vita contemporanea non soddisfacevano questo mio bisogno, mi è venuto naturale di trasferire questa carica in avventure fantastiche, fuori dal nostro tempo, fuori dalla realtà. Un signore del Settecento che passa la vita arrampicato sugli alberi, un guerriero spezzato in due da una palla di cannone che continua a vivere dimezzato, un guerriero medievale che non esiste ma è solo un'armatura vuota.

Egli riconosce di aver già da subito coniugato il realismo della letteratura della Resistenza con la spinta inventiva delle avventure di fantasia. Ammette inoltre – seppur implicitamente – di essere riuscito a rendere al meglio la sua predilezione per il fantastico nei romanzi della trilogia *I nostri antenati*. Poco prima del passo citato parla proprio di letteratura fantastica e di come la sua esperienza differisca dal tipo di letteratura fantastica che hanno prodotto autori a lui coevi.³⁸ Il fantastico che Calvino elabora nel corso degli anni è infatti unico e prende varie forme a seconda del tipo di testo che egli dà alla luce. È per questo che il fantastico della trilogia *I nostri antenati* è significativamente distinto da quello di opere quali *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), come si vedrà. All'inizio della sua carriera il fantastico è fortemente legato al realistico e all'impegno ideologico. Forte della corrente neorealista del primo Novecento, *Il sentiero dei nidi di ragno* riesce a conciliare il racconto storico con l'aura fiabesca di cui parla Pavese. Anche l'impegno politico mostrato tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in romanzi quali *La speculazione edilizia* (1961) e *La giornata d'uno scrutatore* (1963), è tinto di quell'aura di mistero che altera in parte la realtà dei protagonisti.³⁹ La scrittura realistica dell'autore è accompagnata spesso da elementi extra-ordinari, che distorcono la realtà, mettendo in dubbio il

³⁸ “Non vi parlerò dei precedenti di una sulfurea letteratura d'illuminazioni fantastiche nella letteratura italiana del nostro secolo, da Palazzeschi a Landolfi, né di esempi di una fantasia estremamente sorvegliata e razionale che possiamo trovare in opere diversissime come i primi gelidi racconti di Buzzati e i razionalmente appassionati romanzi di Elsa Morante. Qui ci si trova di fronte a scrittori troppo diversi per essere accomunati nello stesso discorso, e – se permettete – mi riferirò soltanto all'esperienza che conosco meglio, cioè la mia.” (Calvino, 72-73).

³⁹ Si veda l'analisi specifica dei testi più avanti nel capitolo.

realismo dei testi e facendo propendere il lettore verso un'interpretazione alternativa.⁴⁰ Questa distorsione è ancora più evidente nelle produzioni in cui vengono affrontati i temi della natura e dell'ambiente, come *La formica argentina* (1952), *Il barone rampante* (1957), *La speculazione edilizia* (1961), *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963). Le avventure dei personaggi, inserite in un ambiente naturale spesso ostile e lontano dalla natura idilliaca decantata dai grandi classici del passato, delineano una realtà spesso alterata dall'artificialità, talvolta dalla natura stessa. Elementi esterni, dai tratti magico-fiabeschi, conferiscono ai testi del Calvino ambientalista un'aura particolare, che li rende alquanto chimerici. Si tratta di un tipo di fantastico appena percettibile – forse ancora più sotteso di quello teorizzato da Todorov – ma che, ciononostante, è presente in quei testi. Con il passare del tempo si assiste insomma ad un maggiore avvicinamento, da parte dello scrittore, a questo modo letterario.

L'avvicinamento di Calvino al fantastico lo porta non solo a scrivere storie di fantasia, ma ad una propria, unica definizione di questo modo letterario. Egli lo implementa, almeno in parte, fin dagli inizi della sua carriera. Col passare degli anni si rende conto del suo uso frequente del fantastico, così che ne opera un approfondimento critico. La maggior parte dei suoi interventi critico-teorici sulla letteratura fantastica è posteriore al 1970, periodo in cui ha già scritto la trilogia *I nostri antenati* (1960) e *Il castello dei destini incrociati* (1969) e in cui si addentra nella sperimentazione letteraria con i suoi testi di tipo combinatorio. Nel 1970 già associa il tipo di fantastico che utilizza alla letteratura combinatoria:⁴¹

Lascio ai critici il compito di situare i miei romanzi e racconti all'interno (o all'esterno) d'una classificazione del fantastico. Al centro della narrazione per me non è una spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il

⁴⁰ Per una lettura antitetica della narrativa di Calvino, si consulti il volume di Francesca Salvemini *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Roma: Edizioni Associate, 2001.

⁴¹ Italo Calvino. "Definizioni di territori: il fantastico," *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 266-267. Da un'intervista di *Le Monde* del 15 agosto 1970.

disegno, la simmetria, la serie d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo.

Sempre nel 1970 opera la distinzione tra il fantastico della letteratura francese, che generalmente si riferisce ai romanzi di stampo ottocentesco – insomma alle storie di spavento – e il fantastico della letteratura italiana, alquanto diverso dalle linee-guida tracciate da Todorov e caratterizzato da un certo distacco emozionale del narratore dal testo.⁴² L'individuazione di un fantastico italiano diverso comporta una presa di posizione, ovvero di distanza, da Todorov e il riconoscimento di un'interpretazione tutta italiana di questo modo letterario.⁴³ Egli si sente chiaramente parte di un distinto tipo di fantastico, tutto italiano, tant'è che ne vede le radici in Ariosto, che con distacco e lucidità ha narrato le gesta dei suoi eroi immaginari:⁴⁴

Così si può parlare del fantastico del Ventesimo secolo oppure del fantastico del Rinascimento. Per i lettori d'Ariosto non si è mai posto il problema di credere o di spiegare; per loro, come oggi per i lettori del *Naso* di Gogol', di *Alice in Wonderland*, della *Metamorfosi* di Kafka, il piacere del fantastico si trova nello sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese.

È importante tenere a mente il valore che Calvino assegna alla logica e alla razionalità, perché esse costituiscono una componente fondamentale del tipo di fantastico che egli produce a partire dal

⁴² “Nel linguaggio letterario francese attuale il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie di spavento che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore [...] deve *credere* a ciò che legge, accettare di essere colto da un'emozione quasi fisiologica [...] e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta. In italiano [...] i termini *fantasia* e *fantastico* non implicano affatto questo tuffo del lettore nella corrente emozionale del testo; implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione d'un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti).” (Calvino, 266-267).

⁴³ “In Italia le fiabe teatrali di Carlo Gozzi non segnano un inizio, ma una fine: la fine della tradizione del meraviglioso che era stata per secoli la linfa più generosa della tradizione italiana. Adotto qui la distinzione propria della critica francese tra il «meraviglioso», che sarebbe quello dei *contes de fées* e delle *Mille e una notte* e il «fantastico», che implica una dimensione interiore, un dubbio sul vedere e sul credere. Ma non sempre la distinzione è possibile, e in Italia il termine «fantastico» ha un significato molto più esteso, che include il meraviglioso, il favoloso, il mitologico.” Italo Calvino. “Il fantastico nella letteratura italiana,” in “Territori limitrofi: il fantastico, il patetico, l'ironia,” *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 2, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 1677. Originale parzialmente edito su *La Repubblica*, 30 settembre-1° ottobre 1984.

⁴⁴ Italo Calvino. “Definizioni di territori: il fantastico,” *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 266-267. Da un'intervista di *Le Monde* del 15 agosto 1970.

1952. La pubblicazione de *Il castello dei destini incrociati* (1969), infatti, dà avvio al connubio tra la combinatoria e il fantastico nella narrativa dello scrittore sanremese. La logica, le regole, la lucidità mentale, la razionalità riescono a sposarsi perfettamente col fervore immaginativo dell'autore.⁴⁵ Ciò riesce a dar vita ad una serie di testi che sono geometrico-matematici e chimerici al contempo. L'amore dell'autore per il razionale, il lucido, il particolare diventano quasi un'ossessione, un punto fermo dal quale egli non prescinde, anche e soprattutto nel momento in cui produce letteratura di fantasia. Nel 1984 egli effettua esplicitamente questo binomio (Calvino, 1981): "È soprattutto nel nostro secolo, quando la letteratura fantastica, perduta ogni nebulosità romantica, s'afferma come una lucida costruzione della mente, che può nascere un fantastico italiano, e questo avviene proprio quando la letteratura italiana si riconosce soprattutto nell'eredità di Leopardi, cioè in una limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica." Allontanandosi da Todorov, in uno scatto d'orgoglio verso la nostra penisola, Calvino teorizza una linea tutta italiana della letteratura fantastica, la quale si riconosce nell'eredità di Leopardi. Sempre al 1984 risale un'ulteriore distinzione nella sua maniera di concepire il fantastico. Egli distingue tra due grandi tendenze all'interno del modo fantastico di stampo internazionale, "il fantastico «visionario» che evoca suggestioni spettacolari e quello «mentale» o «astratto» o «quotidiano»" (Calvino, 1978).

Già nel 1983 parla di fantastico visionario e mentale, all'interno della sua introduzione al volume antologico *Racconti fantastici dell'Ottocento*.⁴⁶ Il fantastico visionario è popolato da

⁴⁵ "Il fantastico dell'Ottocento, prodotto raffinato dello spirito romantico, è entrato presto nella letteratura popolare. (Poe scriveva per i giornali). Nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo." (Calvino, 267).

⁴⁶ "Per confrontare gli aspetti del fantastico "visionario" e quelli che potrei chiamare del fantastico "mentale", o "astratto", o "psicologico", o "quotidiano", in un primo momento avevo pensato di scegliere due racconti rappresentativi delle due direzioni per ogni autore. Ma presto mi sono accorto che all'inizio dell'Ottocento il fantastico "visionario" predominava nettamente, così come il fantastico "quotidiano" predominava verso la fine del secolo [...]. Italo Calvino. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 1983 (introduzione).

apparizioni inspiegabili, mentre in quello mentale “il soprannaturale resta invisibile, “si sente” più di quanto non “si veda”, entra a far parte d’una dimensione interiore, come stato d’animo o come congettura” (Calvino, 96). L’autore sottolinea l’importanza del fantastico in quanto espressione della realtà percepita, non di quella oggettiva.⁴⁷ Il rapporto tra la realtà effettiva e quella percepita diventa fondamentale, poiché l’esperienza soggettiva è sempre diversa dal mondo oggettivo che circonda un individuo.⁴⁸ L’essenza della letteratura fantastica risiede dunque nella “realtà di ciò che si vede” e “nell’oscillazione di livelli di realtà inconciliabili” (Calvino, 29).

Come si è visto finora, la realtà costituisce un punto di riferimento essenziale per la narrazione fantastica, poiché è solo in relazione alla prima che la seconda può svilupparsi. L’oscillazione di livelli di realtà inconciliabili – ovvero lo scarto (per rifarsi a Lugnani) tra realtà oggettiva e percepita - produce il salto fantastico. Questo salto avviene nel momento in cui un fenomeno paranormale rimane inspiegato, il che può dar adito a supposizioni che sfociano nello strano o nel meraviglioso. Questo territorio d’incertezza, questa zona di confine, ai limiti della realtà quotidiana, coincide spesso con una volontaria distorsione del reale da parte dell’autore. Mentre il meraviglioso si configura come la creazione di una o più realtà alternative, diverse da quella quotidiana per via di una serie di alterazioni che diventano norma, il fantastico occorre generalmente all’interno della realtà quotidiana (o di una realtà virtuale precostituita e caratterizzata da norme prestabilite) e ne causa un’alterazione, una deformazione apparentemente (e inizialmente) inspiegabile. Il modo letterario del fantastico interviene insomma sulla realtà. È

⁴⁷ “[...] il vero tema del racconto fantastico ottocentesco è la realtà di ciò che si vede [...]” (introduzione).

⁴⁸ “È sullo stesso terreno della speculazione filosofica tra Settecento e Ottocento che il racconto fantastico nasce: il suo tema è il rapporto tra la realtà del mondo che abitiamo e conosciamo attraverso la percezione, e la realtà del mondo del pensiero che abita in noi e ci comanda.” (introduzione).

nella natura del fantastico fondarsi su dati di realtà, ragion per cui la confusione tra realtà e fantasia, tra realistico e fantastico è necessaria allo stesso dato di partenza del fantastico.

Calvino è cosciente della sottile linea di confine che separa il reale dal chimerico. Il cimentarsi con una scrittura di stampo realistico non ostacola per lui la sperimentazione narrativa attraverso l'uso delle varie forme del fantastico. Al contrario, i due tipi di narrazione si alternano frequentemente nelle opere dell'autore, fino ad intersecarsi e a confondersi, come si vedrà nell'analisi dei testi fantastici di Calvino. Nel saggio "Tre correnti del romanzo italiano oggi" egli descrive lucidamente il suo bisogno di ricorrere alle storie di fantasia, pur non abbandonando quelle di stampo realistico: "Di scrivere storie realistiche non ho mai smesso, ma per quanto io cerchi di dar loro più movimento che posso e di renderle deformi attraverso l'ironia e il paradosso, mi riescono sempre un po' troppo tristi; e sento il bisogno allora nel mio lavoro narrativo di alternare storie realistiche a storie fantastiche."⁴⁹ È importante osservare la volontà dello scrittore di deformare il reale attraverso l'ironia e il paradosso. Egli mostra la sua tendenza ad alternare storie fantastiche a storie realistiche. È come se la realtà risultasse troppo statica e triste all'autore e dunque sentisse il bisogno di deformarla, di plasmarla a suo piacimento attraverso l'inserimento di elementi fantastici nelle sue storie. Questa tendenza potrebbe essere vista come un desiderio di fuga dalla realtà, ma Calvino stesso spiega come il suo non sia un tentativo di evasione; al contrario, piegare la realtà e reinterpretarla a proprio piacimento è una manifestazione d'intelligenza, poiché l'intelligenza vive di fantasia.⁵⁰ Nella stessa maniera in cui Ariosto scriveva

⁴⁹ Italo Calvino. "Tre correnti del romanzo italiano oggi," *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 73. Da una conferenza letta in inglese il 16 dicembre 1959 alla Columbia University di New York. Ed. originale *Italian Quarterly*, n. 4, v. 13-14, Los Angeles, University of California – Los Angeles, 1960.

⁵⁰ "Senza volerlo, mi accadde fin dagli inizi, mentre mi ponevo come maestri i romanzieri dell'appassionata e razionale partecipazione attiva alla Storia, da Stendhal a Hemingway e a Malraux, di trovarmi verso di loro nell'atteggiamento [...] in cui Ariosto si trovava verso i poemi cavallereschi: Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai

gesta medievali filtrandole attraverso la lente deformante delle sue storie d'immaginazione, Calvino modella la realtà del suo tempo affidandosi al potere dell'immaginazione.⁵¹ Di fatto, immaginazione e immagine sono due componenti essenziali della narrativa calviniana. Lo scrittore afferma che alla base di ogni sua opera di fantasia c'è un'immagine ed è intorno ad essa che egli sviluppa le sue storie.⁵² Attraverso le immagini, egli entra nel regno del fantastico, un pozzo senza fondo, pieno di potenziale creativo.⁵³ Il rapporto tra le immagini e la realtà, tra il fantastico e il reale rimane centrale nella narrativa di Calvino; tant'è ch'egli arriva a parlare di stratificazione della realtà e di molteplicità dei mondi. Nel saggio "I livelli della realtà in letteratura" mette in discussione l'esperienza reale nel momento in cui questa viene narrata all'interno del paradigma della letteratura:⁵⁴

Il tracciato che abbiamo seguito, i livelli di realtà che la scrittura suscita, la successione di veli e di schermi forse s'allontana all'infinito, forse s'affaccia sul nulla. [...] La letteratura non conosce la realtà ma solo i livelli. Se esista la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la realtà dei livelli e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non s'arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi.

abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante. [...] È evasione il mio amore per Ariosto? No, egli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia..." (Calvino, 73-74).

⁵¹ "Parlo di quella straordinaria e indefinibile zona dell'immaginazione umana da cui sono uscite le opere di Lewis Carroll, di Queneau, di Borges." Italo Calvino. "Filosofia e letteratura," *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 193-194. Ed. originale *The Times Literary Supplement*, New York: 1967.

⁵² "Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale [...] che mi si presenta come carica di significato [...]. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia [...]." Italo Calvino. "Visibilità," *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 705. Ed. originale Milano: Garzanti, 1988.

⁵³ "Giordano Bruno ci ha spiegato come lo *spiritus phantasticus* dal quale la fantasia dello scrittore attinge forme e figure è un pozzo senza fondo; e quanto alla realtà, la *Commedia umana* di Balzac parte dal presupposto che il mondo scritto possa costituirsi in omologia del mondo vivente, di quello di oggi come di quello di ieri e di domani." (Calvino, 713).

⁵⁴ Italo Calvino. "I livelli della realtà in letteratura," *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 397-398. Ed. originale *Corriere della sera* del 12 settembre 1978, a seguito di una relazione esposta nello stesso anno al Convegno internazionale *Livelli della realtà* a Palazzo Vecchio, Firenze.

La successione dei livelli di realtà, in campo letterario, si estende all'infinito. Come conseguenza, i livelli di realtà si affacciano sul nulla, si perdono tra i meandri dei mondi fantasticati, tra le infinite combinazioni create dalla penna, dalla "scrittura che suscita." Il fatto che la scrittura conosca solo la realtà dei livelli – e nessun'altra – ha come conclusione logica l'essenza meravigliosa di qualunque tipo di produzione letteraria. Se ogni realtà narrata è insomma fittizia, ogni storia dev'essere necessariamente meravigliosa, poiché frutto di fantasia. Benché Calvino non esprima esplicitamente questo tipo di concetto, il passo citato conduce il lettore verso questa conclusione.

Ad ogni modo, è indubbio che Calvino produce storie fantastiche a partire dalla realtà, e che col passare degli anni vada rendendo maggiormente complessa la maniera in cui si produce lo slancio fantastico. I livelli del reale si intrecciano fino a creare realtà virtuali, mondi alternativi.⁵⁵ La relazione che s'instaura tra mondo reale e mondo di finzione si fa sempre più complessa, poiché ogni mondo narrato o vissuto costituisce un universo a sé stante e contribuisce alla stratificazione della realtà. Lo scrittore elabora questo intricato rapporto tra realtà e fantasia negli anni in cui entra a contatto con l'*Oulipo* parigino. Opere quali *Il castello dei destini incrociati* (1969) e *Le città invisibili* (1972) rendono perfettamente l'idea della moltitudine dei mondi e del loro riflesso del mondo reale.⁵⁶ La fase combinatoria del percorso letterario calviniano gli consente di espandere il suo lato fantastico, integrandolo con la creazione e combinazione di realtà virtuali che fanno da riflesso a quella reale. Il modo fantastico si sposa quindi con la letteratura combinatoria (Calvino,

⁵⁵ "La fantasia dell'artista è un mondo di potenzialità che nessuna opera riuscirà a mettere in atto; quello di cui facciamo esperienza vivendo è un altro mondo, che risponde ad altre forme d'ordine e di disordine; gli strati di parole che s'accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela sono un altro mondo ancora, anch'esso infinito, ma più governabile, meno refrattario a una forma." Italo Calvino. "Visibilità," *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 712-713. Ed. originale Milano: Garzanti, 1988.

⁵⁶ Per un'analisi più approfondita di questa idea, si rimanda al capitolo 3.

707): “La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti.” La combinazione di elementi di fantasia si intreccia con i calcoli matematici, con la razionalità e con “l’ostinazione maniacale a completare, a chiudere, a far tornare i conti.”⁵⁷ Anche se il matrimonio tra il fantastico e il razionale potrebbe sembrare un ossimoro, la natura virtuale dei mondi geometrici immaginati da Calvino riesce a conciliare questo binomio squisitamente:⁵⁸

Perché il fantastico, contrariamente a quel che si può credere, richiede mente lucida, controllo della ragione sull’ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica; richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e in molteplici linguaggi simultaneamente. [...] La letteratura fantastica si sostiene sempre – o quasi – su un disegno razionale, una costruzione di idee, un pensiero portato alle ultime conseguenze seguendo la sua logica interna.

Scoprire la logica interna al fantastico diventa la sfida che Calvino lancia ai lettori, ai personaggi delle sue opere e anche a se stesso. D’altronde, il gioco degli *oulipiens* è quello di creare un labirinto per poi tentare di uscirne.⁵⁹ A partire da Raymond Roussel fino ad arrivare a Queneau, agli altri *oulipiens* e, ovviamente, a Calvino, il modo fantastico s’interseca con questo nuovo tipo di narrativa, la quale affonda le sue basi nello strutturalismo e innova il panorama letterario con una rivoluzione avanguardistica della maniera in cui si fa letteratura. Il nuovo modo di concepire la letteratura spinge di frequente gli autori dell’*Oulipo* - così come Calvino - a riflessioni

⁵⁷ Italo Calvino. *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, p. 46.

⁵⁸ Italo Calvino. “Il fantastico nella letteratura italiana,” in “Territori limitrofi: il fantastico, il patetico, l’ironia,” *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 2.

⁵⁹ “Questa forma del labirinto è oggi quasi l’archetipo delle immagini letterarie del mondo, anche se dall’esperienza di Robbe-Grillet, isolata nel suo ascetismo espressivo, passiamo a una configurazione su molti piani ispirata alla molteplicità e complessità di rappresentazioni del mondo che la cultura contemporanea ci offre.” Italo Calvino. “La sfida al labirinto,” *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 121. Ed. originale *Il menabò*, n.5, Torino: Einaudi, 1962.

metaletterarie che spesso costituiscono il fine stesso delle loro storie.⁶⁰ Il labirinto, generatore di infiniti percorsi e di infiniti mondi, costituisce di sovente il punto d'arrivo del testo. Sia il narratore che i personaggi narrati hanno modo, in numerose occasioni, di riflettere sulla strada che hanno percorso, o di vedersi narrati. Nel caso di Calvino, se la realtà costituisce le premesse del salto dell'immaginazione e la combinatoria lo razionalizza e lo geometrizza, la metanarrativa diviene il punto d'arrivo di questo processo creativo, insieme alla riflessione esistenziale:⁶¹ “La mia seconda conferenza tratterà di questa tentazione o vocazione [...] della letteratura contemporanea: il libro che contenga in sé l'universo; e in particolare rifletterò sulla tendenza del romanzo contemporaneo a diventare un'enciclopedia.”

Rappresentare l'universo o alcuni universi alternativi diviene una priorità della letteratura di Calvino. L'autocoscienza dei personaggi immaginati è il fine – seppur privo di apparente significato – del processo creativo dell'autore. I testi narrativi dell'ultimo Calvino rappresentano un suo tentativo di interpretare le dinamiche dell'universo nel caos generale che lo domina.⁶² Il fantastico, l'immaginato, gli permettono di uscire dai confini della realtà visibile e d'espandere il

⁶⁰ “Già nel 1947 Raymond Queneau pubblicava *Exercices de style* in cui un aneddoto di poche righe è trattato in 99 redazioni differenti. [...] La crisi d'identità del protagonista viene dal fatto di non avere identità [...]. Questa non è che una delle *contraintes* o regole del gioco che mi sono imposto. [...] Al posto della «identificazione in altri io» trovi una griglia di percorsi obbligati che è la vera macchina generativa del libro, sul tipo delle allitterazioni che Raymond Roussel si proponeva come punto di partenza e punto d'arrivo delle sue operazioni romanzesche.” Italo Calvino. “Se una notte d'inverno un narratore,” *Alfabeta*, dicembre 1979.

⁶¹ Italo Calvino. “Cominciare e finire,” *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 752. Ed. originale Milano: Garzanti, 1988. Per un approfondimento sulla contemporaneità di Calvino, cfr. Olga Ragusa. “Italo Calvino: The Repeated Conquest of Contemporaneity.” *World Literature Today*, v. 57, n. 2, 1983, pp. 195-201.

⁶² “Non ci può essere un tutto dato, attuale, presente, ma solo un pulviscolo di possibilità che si aggregano e si disgregano. L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo.” (*Lezioni americane*, 751).

proprio campo visivo sino a poter osservare l'intero universo, pur conservando sempre la prospettiva d'un uomo.⁶³

Il salto fantastico dà avvio ai meccanismi di costruzione e disfaccimento di mondi, mentre l'universo e il vuoto costituiscono i due punti cardine tra i quali si muove l'ultimo Calvino.⁶⁴ Opere quali *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967) e *Palomar* (1983) si prefiggono di esplorare le dinamiche del cosmo secondo una prospettiva (anti)antropocentrica e fantasiosa; a volte descrivendo l'universo nella sua totalità, altre volte perdendosi nei meandri dell'esperienza particolare o dell'esistenza in generale. La riflessione metaletteraria avviata dall'autore ne *Il cavaliere inesistente* (1959) ed intrapresa a pieno a partire da *Il castello dei destini incrociati* (1969) conduce i personaggi e, spesso, il medesimo narratore, ad un'analisi di tipo ontologico, ad una ricerca che spesso si carica di significato, mentre altre volte sfocia nel semplice nulla.

1.3 – Le radici del fantastico calviniano

La pervasività del fantastico è individuabile nella maggior parte delle opere narrative composte da Calvino. Qui vengono presi in considerazione alcuni lavori di stampo presumibilmente realistico dell'autore, così come la trilogia *I nostri antenati* e alcune raccolte di racconti.⁶⁵ Le opere prese in analisi in questo capitolo sono quelle in cui il fantastico calviniano

⁶³ È ciò che accade ne *Le cosmicomiche*, in *Ti con zero* e in *Palomar*, testi in cui il campo visivo del narratore si allarga fino ad abbracciare l'intero universo, ma senza mai rinunciare al punto di vista antropocentrico.

⁶⁴ "L'universo e il vuoto: tornerò su questi due termini tra i quali vediamo oscillare il punto d'arrivo della letteratura, e che spesso tendono a identificarsi." Italo Calvino. "Molteplicità," *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 723. Ed. originale Milano: Garzanti, 1988.

⁶⁵ Le opere 'realistiche' prese in considerazione sono: *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), *Ultimo viene il corvo* (1949), *La giornata d'uno scrutatore* (1963), *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967). Le raccolte di racconti prese in analisi sono: *I racconti* (1958), *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), *Sotto il sole giaguaro* (1986).

affonda le proprie radici. Ci si riferisce ai testi iniziali della carriera letteraria del narratore, *Il sentiero dei nidi di ragno* e *Ultimo viene il corvo*. Si fa anche riferimento a quei volumi che hanno dato modo di identificare un ‘periodo fantastico’ di Calvino, ossia alla trilogia *I nostri antenati*. Infine, s’individuano le tracce del fantastico in quei lavori che non vengono generalmente riconosciuti come tali, o perché sono realistici all’apparenza, o perché sembrano appartenere a un altro campo della fantasia come, ad esempio, il fantascientifico. Questi sono: *La giornata d’uno scrutatore*, *Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Sotto il sole giaguaro*. Il tipo di analisi qui effettuato consente di esplorare maggiormente il rapporto tra realtà e fantasia nei testi di Calvino, e permette di capire perché l’una è imprescindibile dall’altra. Esso dà modo, inoltre, di osservare la transizione da un fantastico appena percettibile, contaminato da tratti magici e fiabeschi, a uno marcato, che si intreccia a volte con la combinatoria, a volte con la riflessione metanarrativa. Pur omettendo quei testi che saranno analizzati nei capitoli successivi, si procederà ora con l’analisi dei testi qui presi in considerazione secondo un ordine cronologico, in modo da facilitare la lettura degli stessi.

Il sentiero dei nidi di ragno (1947)

Per cominciare, bisogna partire dal romanzo d’esordio dell’autore ligure: questo testo è stato da sempre classificato – e, con buone ragioni – come neorealista. D’altronde, quando Pavese ne ha curato la postfazione, ha esordito con la frase:⁶⁶ “A ventitré anni Calvino sa già che per raccontare non è necessario «creare personaggi», bensì trasformare dei fatti in parole.” Seguendo la scia di Vittorini, Pavese, Levi, Moravia, Pratolini e Silone, Calvino mette a punto un testo di

⁶⁶ Cesare Pavese, postfazione al romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino. Ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (postfazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1947. Recensione originale scritta il 16 ottobre 1947 e pubblicata su *L’Unità* di Roma il 26 ottobre 1947.

natura neorealista.⁶⁷ Ciò implica che Calvino dovrebbe – almeno teoricamente – rimanere ancorato all’esperienza reale; soprattutto considerato ch’egli stesso è stato partecipe del movimento di Resistenza italiana e che ha dunque vissuto personalmente le peripezie di un partigiano. Eppure, questo testo partigiano essuda quella vena fantasiosa che caratterizzerà il Calvino futuro. Nella prefazione al testo del 1964, poco prima di menzionare il commento di Pavese riguardante la “voce fiabesca” del romanzo, Calvino ammette di essere stato influenzato dai libri di letteratura per ragazzi letti durante la sua infanzia.⁶⁸ Dichiara inoltre di aver cercato di confermare – da quel momento in poi - la definizione (di autore fiabesco) di Pavese. Trattandosi di un intervento scritto nel '64, quando ha già pubblicato *Il Visconte dimezzato* e *Il barone rampante*, non è impensabile che la sua fortuna di autore di storie di fantasia abbia influenzato la sua opinione riguardo a quel tipo di letteratura. È per questo motivo che le tracce più importanti della vena fantasiosa dello scrittore possono essere individuate nello stesso romanzo del '47, in un’epoca in cui egli ancora non sa quale sarà la sua fortuna letteraria.

Sebbene il romanzo non superi apertamente i confini della realtà, sfociando nel soprannaturale, il narratore utilizza un linguaggio pregno di aggettivi, verbi e sostantivi che fanno riferimento al soprannaturale. Il testo è pieno di riferimenti al magico, all’incantato, alla fantasia, al misterioso e al meraviglioso.⁶⁹ Il protagonista – un ragazzino che è costretto dalle circostanze a

⁶⁷ L’autore stesso ne parla ‘post-hoc,’ all’interno della prefazione al testo del 1964. Egli sostiene: “Il neorealismo non fu una scuola [...]. Fu un insieme di voci [...]. Ci eravamo fatta 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.” Italo Calvino. *Il sentiero dei nidi di ragno*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (prefazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1947.

⁶⁸ “[...] nella nuova idea di letteratura che smaniavo di fare rivivevano tutti gli universi letterari che mi avevano incantato dal tempo dell’infanzia in poi...Cosicché, mettendomi a scrivere qualcosa come *Per chi suona la campana* di Hemingway volevo insieme scrivere qualcosa come *L’isola del tesoro* di Stevenson” (prefazione).

⁶⁹ Ecco una serie di passaggi in cui viene utilizzato questo tipo di lessico:

- “[...] chi ha una pistola vera dovrebbe fare dei giochi meravigliosi” (capitolo 2).

comportarsi da adulto – tenta spesso di rifugiarsi in uno spazio alternativo, lontano dalla civiltà, che si identifica con il luogo che dà il titolo al romanzo: il sentiero dei nidi di ragno. Pin tende ad affrontare la realtà come fosse un gioco e si diverte a immaginare possibili scenari futuri (976): “Pin vorrebbe sdraiarsi nella sua cuccetta e stare a occhi aperti e fantasticare, mentre il tedesco di là sbuffa e la sorella fa dei versi come per un solletico sotto le ascelle, fantasticare di bande di ragazzi che lo accettino come loro capo, perché lui sa tante cose più di loro, e tutti insieme andare contro i grandi e picchiarli e fare cose meravigliose [...]” Gli aggettivi presenti in questo passaggio - ‘fantasticare’ (ripetuto due volte) e ‘meravigliose’ – sono due esempi di un linguaggio ricorrente nel romanzo. Più avanti nel testo, il cinturone del soldato viene descritto come “cosa concreta, non magica,” mentre la pistola è “sotterrata vicino alle tane, [...] in un posto magico” (capitolo 11). È una pistola “dal nome misterioso,” nascosta “nel suo regno, il fossato, nel suo posto magico dove fanno il nido i ragni” (capitolo 12). La pistola e il sentiero sono i due elementi magici a cui Pin torna sempre. Il lessico ‘fiabesco’ utilizzato dal narratore fa quasi sempre riferimento al personaggio di Pin e al suo stato emozionale. L’unica eccezione è rappresentata da Kim: quando l’eroe abbandona le vesti dello stratega militare per rifugiarsi nei suoi pensieri, il narratore usa anche con lui lo stesso tipo di lessico usato per Pin (capitolo 9):

Kim è logico, quando analizza con i commissari la situazione dei distaccamenti, ma quando ragiona andando da solo per i sentieri, le cose ritornano misteriose e magiche, la vita degli uomini piena di miracoli. Abbiamo ancora la testa piena di miracoli e magie, pensa Kim. Ogni

-
- “Questa è una cosa misteriosa e affascinante e Pin vorrebbe ogni volta accodarsi al piccolo drappello che si incammina per i prati; [...] e intanto pensa ai riti segreti che si svolgono sull’erba umida di nebbia.” (capitolo 7).
 - “[...] sotterrata vicino alle tane, [...] in un posto magico.” (capitolo 11).
 - “[...] nel suo regno, il fossato, nel suo posto magico dove fanno il nido i ragni” (capitolo 12).
 - “[...] un posto magico, noto solo a Pin. Laggiù Pin potrà fare strani incantesimi, diventare un re, un dio” (capitolo 12).
 - “Questi sono posti magici, dove ogni volta si compie un incantesimo. E anche la pistola è magica, come una bacchetta fatata. E anche il Cugino è un grande mago, col mitra e il berrettino di lana [...]. - Questi sono i miei posti, – dice Pin. – Posti fatati. Ci fanno il nido i ragni. [...] Fanno il nido solo in questo posto in tutto il mondo” (capitolo 12).

tanto gli sembra di camminare in un mondo di simboli, come il piccolo Kim in mezzo all'India, nel libro di Kipling tante volte riletto da ragazzo.

Insomma, il narratore fa uso di questo tipo di linguaggio al momento di descrivere i sogni, i desideri e le riflessioni dei personaggi che gli stanno più a cuore, ovvero Pin e Kim. È come se il mondo dei desideri, dei sogni e delle speranze non facesse parte della realtà, ma costituisse un regno a sé stante – un altro luogo in cui potersi rifugiare nel momento del bisogno. Il lessico utilizzato, così pregno di riferimenti al mistero, alla magia e all'incanto, conferisce di certo al romanzo quell'aura fiabesca di cui parla Pavese. Oltretutto, il procedimento del romanzo risponde a molte delle funzioni della fiaba delineate da Propp in *Morfologia della fiaba*, sebbene il succedersi delle funzioni non sia esattamente lineare. Si notino le seguenti:

- I) Uno dei membri della famiglia si allontana da casa. Pin è imprigionato e l'arresto sarà la causa di molte delle peripezie successive.
- II) All'eroe è imposto un divieto o un ordine. A Pin è imposto di sottrarre la pistola a Frick.
- III) Il divieto o l'ordine sono infranti o ritardati. Pin non è più costretto a consegnare la pistola.
- V) L'antagonista riceve informazioni sulla sua vittima. Pelle scopre dove si trova la pistola.
- XIV) Il mezzo magico perviene in possesso dell'eroe. Pin recupera la pistola.
- XXVIII) L'antagonista è smascherato. Il tradimento di Pelle diviene evidente.

Potrebbero darsi diverse altre funzioni come esempio, ma risulta abbastanza chiaro che il romanzo è strutturato – almeno in parte – secondo le funzioni della fiaba proposte da Propp. Con ciò si è sicuri che il *Sentiero* ha in sé molti elementi del modo fiabesco e che il regno del magico gioca un ruolo alquanto importante. L'attenzione prestata da Calvino a questo regno incantato chiamato “il sentiero dei nidi di ragno”, luogo “magico” che corrisponde al regno della mente, delle emozioni e dei sogni, finisce per distrarre spesso il protagonista e il lettore da quello che dovrebbe essere il

nucleo del testo, cioè un esempio concreto di resistenza partigiana. Il neorealismo di Calvino è ben lontano da quello di altri autori a lui coevi. Ciò che rimane da chiedersi è se questo romanzo possa essere considerato fantastico a tutti gli effetti.

Se si fa riferimento alla teoria critica discussa finora e in particolare a Todorov, che vede il fantastico come esitazione di fronte ad eventi inspiegabili, possibilmente soprannaturali, resta difficile classificare *Il sentiero dei nidi di ragno* come un testo puramente fantastico. D'altronde, il meraviglioso si manifesta soltanto nei pensieri e nei desideri del protagonista. Tuttavia, i nidi di ragno, con le loro porticine, costituiscono un elemento dubitativo al momento di considerare il realismo della storia. La congruenza del testo con molte delle funzioni di Propp lo avvicina ulteriormente al meraviglioso. A ciò si aggiunga che sia il lessico utilizzato sia l'importanza data al mondo interiore di Pin e di Kim – un mondo magico e incantato – spostano spesso l'attenzione del lettore verso un piano distinto da quello propriamente reale. L'oscillazione dei livelli di realtà prodotta da questo slittamento d'attenzione rientra nei parametri del fantastico mentale teorizzato successivamente da Calvino: è il fantastico in cui “il soprannaturale resta invisibile, “si sente” più di quanto non “si veda,” entra a far parte d'una dimensione interiore, come stato d'animo o come congettura.”⁷⁰ Si è visto che l'autore chiama fantastico ciò che dai personaggi viene percepito come realtà. Per lui, dunque, il fantastico mentale si produce nel momento in cui un personaggio ha una diversa percezione della realtà rispetto a quella oggettiva. Se l'essenza della letteratura fantastica per Calvino risiede nella “realtà di ciò che si vede” e “nell'oscillazione di livelli di realtà inconciliabili,” bisogna considerare *Il sentiero dei nidi di ragno* come il romanzo in cui la narrativa fantastica dello scrittore ligure compie i suoi primi passi (*Racconti fantastici dell'Ottocento*,

⁷⁰ Italo Calvino. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 1983 (introduzione).

introduzione). D'altronde, la realtà percepita da Pin è spesso diversa da quella oggettiva.⁷¹ Il regno fatato e segreto in cui il ragazzino può diventare un dio viene facilmente trovato e sconosciuto da Pelle, che gli ruba la pistola e lo pone, con quest'atto, di fronte alla brutalità della cruda realtà. L'alone magico che agli occhi di Pin riveste Cugino si trasforma per il lettore in forte amarezza quando si sente lo sparo che con tutta probabilità ammazza la sorella del protagonista. Ciò che Pin percepisce come magico e incantato è diverso dalla sua vera natura, insomma. Questo scarto di livelli di realtà risponde perfettamente alla concezione di Calvino della letteratura fantastica. È per questa ragione che si può affermare senza troppe remore che il romanzo d'esordio dello scrittore compie i primi passi verso un modo letterario ch'egli userà con sempre maggior passione.⁷² Sebbene le avventure del ragazzino non sfocino mai apertamente nel regno del soprannaturale, l'alterata percezione della realtà che Pin sperimenta nel corso del romanzo contribuisce senza dubbio alla diffusione di un alone di mistero che pervade il testo dall'inizio alla fine. Non è un caso che il titolo stesso del volume alluda al mistero del sentiero dei nidi di ragno e non alle vicende della Resistenza partigiana.⁷³

⁷¹ Anche Giovanna Finocchiaro Chimirri opera una distinzione tra realtà concreta e realtà immaginata dal ragazzo, inquadrando dunque l'opera, almeno in parte, nel modo del fantastico e del fiabesco. Giovanna Finocchiaro Chimirri. *Italo Calvino tra realtà e favola*, Catania: Cooperativa Universitaria Editrice, 1987, p. 32.

⁷² Paola Montefoschi individua uno scarto in direzione fantastica del primo romanzo di Calvino; scarto dovuto essenzialmente a due elementi: in primo luogo, al "rifiuto, da parte dello scrittore, della "visione diretta" del mondo e della storia, per la volontà di sottrarre "pesantezza", "inerzia", "opacità" alla materia del racconto" (utilizzando quindi *a posteriori* il discorso dell'autore sulla leggerezza, elaborato al momento della stesura delle *Lezioni americane*).⁷² In secondo luogo, all'aderenza ai dettami del fantastico teorizzato da Todorov. Tale aderenza sarebbe data dal modo in cui lo scrittore manipola la realtà al momento di narrare le avventure di Pin: "ci accorgiamo che le avventure di Pin, con il loro statuto ambiguo in cui l'immagine della realtà più concreta e quotidiana è avvolta nel sogno e turbata dall'inquietudine di eventi misteriosi, così intenzionalmente sospese tra verità e fantasia, rispondono ai requisiti del genere, addirittura in misura maggiore e in modo impreveduto rispetto alle storie della *Trilogia degli antenati*, le quali piuttosto appartengono interamente alla tipologia dello strano e del meraviglioso." Paola Montefoschi. "Dal visivo al fantastico nel *Sentiero dei nidi di ragno*," nel volume a cura di Caterina De Caprio e Ugo Maria Olivieri *Il fantastico e il visibile – L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle Lezioni americane*, Napoli: Dante & Descartes, 2000, pp. 64-65.

⁷³ Insomma, la Montefoschi coglie nel segno quando afferma che "già il romanzo d'esordio, il cosiddetto romanzo "neorealista" dello scrittore appartiene alla dimensione del fantastico." (Montefoschi, 64).

Ultimo viene il corvo (1949)

Anche nelle raccolte di racconti che spesso appaiono prevalentemente realistiche è spesso percepibile la vena fantastica di Calvino. Si tratta a volte di pochi racconti inseriti all'interno di un panorama narrativo essenzialmente realistico, ma che costituiscono una prova delle sperimentazioni autoriali nel campo del fantastico. In *Ultimo viene il corvo* vi sono racconti in cui la vena fantasiosa dell'autore prende le forme di descrizioni oniriche, come i sogni e i pensieri di Maiorco in "Alba sui rami nudi," o le riflessioni immaginative della voce narrante in "Un bastimento di granchi."⁷⁴ Una storia come "Furto in una pasticceria" unisce il geniale all'improbabile, rappresentando un testo ai limiti dello strano. In ogni caso, *Ultimo viene il corvo* (1949), scritto due anni dopo la pubblicazione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, riesce a sorprendere il lettore con storie ed elementi fantastici. Dei trenta racconti che compongono la raccolta, almeno un quarto di essi devia dal realismo puro, pur conservando la sua essenza neorealista. Calvino stesso individua la natura fantastica della raccolta più tardi negli anni.⁷⁵ Questo dimostra che anche nelle raccolte e nei romanzi più realistici Calvino inserisce degli elementi di fantasia. Già in *Ultimo viene il corvo*, la raccolta di racconti neorealistici del 1949, si intravedono infatti, similmente al primo romanzo dell'autore, le orme del Calvino fantastico. Sono almeno cinque i racconti in cui il

⁷⁴ "Saltarel s'ubriacava e frustava la moglie ogni notte dicendo che era una cavalla [...] ecco che eran tutti sul muro sopra di lui, che gli saltavano addosso; la grassa di Cocianci cominciava a ballargli davanti a cosce nude, mentre il vecchio gli rubava i cachi." Italo Calvino. "Alba sui rami nudi," *Ultimo viene il corvo*. Italo Calvino – *Romanzi e racconti*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 164. Ed. originale Torino: Einaudi, 1949. "Forse tutta la stiva della nave era piena di granchi brancolanti e un giorno la nave si sarebbe mossa sulle zampe dei granchi e avrebbe camminato per il mare" (164).

⁷⁵ "Penso che questi racconti continuino il discorso dei miei romanzi fantastici, ma non solo di quelli. [...] da questo punto di vista astratto, geometrico, densimetrico, possono essere lette anche le mie prime storie di guerra che vent'anni fa parevano battere bandiera neorealista, la più significativa delle quali è *Ultimo viene il corvo* [...]. Italo Calvino. Presentazione a *Le cosmicomiche*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (presentazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1965.

lettore si meraviglia della veridicità dei fatti narrati: questi sono “Un pomeriggio, Adamo,” “Il giardino incantato,” “Di padre in figlio,” “Il bosco degli animali” e “Ultimo viene il corvo.”⁷⁶ Si tratta di una minoranza rispetto al totale dei racconti ma, ciononostante, è significativo che ce ne siano – soprattutto considerando che in *Ultimo viene il corvo* prevalgono i racconti di guerra. Questi cinque racconti formano un’oasi fantastica all’interno di una raccolta tradizionalmente vista come neorealistica.

Il protagonista di “In un pomeriggio, Adamo” è un ragazzo-giardiniere in comunione con la natura, similmente ai futuri Pamela de *Il visconte dimezzato*, Cosimo de *Il barone rampante*, Gurdulù de *Il cavaliere inesistente*. In un racconto basato sulle ripetizioni, a mo’ di realismo magico alla Vittorini, Libereso appare improvvisamente nella vita di Maria-nunziata, nel ruolo di giardiniere.⁷⁷ Vi sono diversi elementi, nel testo, che puntano al regno del fantastico. Innanzitutto, Libereso è un nome in esperanto, lingua che parla suo padre e che è stata creata come lingua unificatrice dei vari idiomi nel mondo. Non a caso, sua sorella si chiama Omnia, mentre il fratello Germinal, dal latino “germen,” germoglio, col significato di “mese in cui germogliano le piante.” I nomi della famiglia di questo giardiniere peculiare creano i primi dubbi sul realismo del racconto. Per giunta, la figura panica di Libereso – uomo in comunione con la natura - viene accentuata dal fatto ch’egli è vegetariano o vegano⁷⁸ ed offre a Maria per regalo diverse specie d’animali e

⁷⁶ Per una lettura fantastica di ulteriori racconti della raccolta, si rimanda al libro di Sara Adler. *Calvino: The Writer as Fablemaker*. Potomac: José Porrúa Turanzas, 1979.

⁷⁷ In riferimento alla ripetitività del testo alla Vittorini, si consideri il dialogo tra i due personaggi principali:

“- Cosa c’è? – disse, e si mise a ridere.

- Di’: vuoi vedere una bella cosa?

- Cos’è?

- Una bella cosa. Vieni a vedere. Presto.

- Dimmi cosa.

- Te la regalo. Ti regalo una bella cosa.”

Italo Calvino. “Un pomeriggio, Adamo,” *Ultimo viene il corvo*. Italo Calvino – *Romanzi e racconti*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 151-152. Ed. originale Torino: Einaudi, 1949.

⁷⁸ “Noi non mangiamo carne di animali morti.” (157).

d'insetti, fino a che non sparisce, forse nel bosco, lasciandosi dietro una scia di creature.⁷⁹ Ammaestrato di bisce, il ragazzo si copre d'insetti e sembra infine essersi trasformato nella scia di insetti e di creaturine che Maria si trova in casa. Il lettore non può far altro che interrogarsi sulla veridicità del racconto. Il senso d'esitazione teorizzato da Todorov è prodotto sia all'inizio del racconto, nell'apparizione di questa figura panica, sia, soprattutto, alla fine, nella sparizione improvvisa che allude a una metamorfosi. Il dubbio del lettore corrisponde perfettamente al fantastico todoroviano.

Ne "Il giardino incantato," il buco in una siepe catapulta i due protagonisti della storia, Giovannino e Serenella, in un giardino dall'aura incantata e piena d'angoscia.⁸⁰ Il narratore descrive l'ombra di un facoltoso ragazzino che vive in solitudine nella sua stanza come "la paura di un incantesimo che gravasse su quella villa e su quel giardino, su tutte quelle cose belle e comode, come un'antica ingiustizia commessa" (172). All'aria d'angoscia che trasuda dal giardino, e a cui il narratore fa costantemente riferimento, si aggiunge il cielo che si oscura di nuvole al momento dell'apparizione di questo triste ragazzino ricco. La fuga finale dei protagonisti può essere stata scatenata dalle loro ansie personali, dovute alla consapevolezza di essere in una proprietà privata, o da un vero e proprio incantesimo che grava su quella villa. La tristezza del facoltoso ragazzino non viene mai spiegata. Come ne *L'orco insabbia* (1815) di Hoffman in cui rimane il dilemma realtà – fantasia, in questo testo non si riesce a capire bene se il disagio percepito

⁷⁹ "Su ogni piatto messo ad asciugare c'era un ranocchietto che saltava, una biscia era arrotolata dentro una casseruola, c'era una zuppiera piena di ramarri, e lumache bavose lasciavano scie iridescenti sulla cristalleria. Nel catino pieno d'acqua nuotava il vecchio e solitario pesce rosso." (161).

⁸⁰ "non riuscivano a stare ben seduti, si tenevano sull'orlo delle sedie, muovendo le ginocchia. E non riuscivano a sentire il sapore dei dolci e del tè e latte. Ogni cosa in quel giardino era così: bella e impossibile a gustarsi [...]" Italo Calvino. "Il giardino incantato," *Ultimo viene il corvo. Italo Calvino – Romanzi e racconti*, v. 1, p. 171.

risponda a uno stato psicologico-emozionale dei due ragazzini o se sia causato da un vero e proprio incantesimo che grava su quel luogo. Come nel racconto precedente, il fantastico domina la scena.

Un terzo racconto all'insegna del chimerico è "Di padre in figlio," dove una narrazione inizialmente realistica si trasforma poi in fantastico-meravigliosa. Il narratore si dedica a una descrizione accurata dei pensieri e dei sogni spaventosi del bue Morettobello.⁸¹ In un racconto realistico è improbabile che un narratore – sebbene onnisciente – sia a conoscenza dei sogni e dei desideri di un bue. La fuga del bue e il disperato muggito che l'animale caccia affacciandosi nella casa dei proprietari ricalcano l'angoscia e la disperazione di Nanin in quanto povero contadino. Il fantastico-meraviglioso è desunto dall'umanizzazione dell'animale, di cui vengono narrati i sogni e le paure, e il cui muggito disperato riflette l'angoscia e la frustrazione di Nanin.

Il quarto racconto all'insegna del fantastico è "Il bosco degli animali." Già all'inizio del racconto il lettore è posto dinanzi a un'immagine insolita: quella degli animali nei giorni di rastrellamento, in cui "al bosco sembra che ci sia la fiera."⁸² Le interazioni tra i vari animali sono del tutto fantasiose: si vedono galline che s'appollaiano sugli alberi e fanno paura agli scoiattoli, o ghiri che mordono conigli. Anche qui l'onniscienza del narratore arriva ad entrare nella psiche degli animali: ad esempio, la mucca Coccinella di Giuà Dei Fichi "non capiva come mai il padrone non arrivasse ancora" (282). Ci si trova di fronte ad una natura antropomorfizzata: animali che vivono quasi in simbiosi con i propri padroni. La ribellione degli animali all'occupazione tedesca corre parallela alla buffa caccia del goffo Giuà, festeggiato infine come il "più grande partigiano e cacciatore del paese." Al di là dei pensieri della mucca riferitici dal narratore, il racconto non ha

⁸¹ "Morettobello sembrava ogni tanto preso da un pensiero: aveva fatto un sogno, quella notte, perciò era uscito dalla stalla e quel mattino si trovava sperduto nel mondo." Italo Calvino. "Di padre in figlio," *Ultimo viene il corvo. Italo Calvino – Romanzi e racconti*, v. 1, p. 182.

⁸² Italo Calvino. "Il bosco degli animali," *Ultimo viene il corvo. Italo Calvino – Romanzi e racconti*, v. 1, p. 280.

elementi che corrispondano perfettamente al meraviglioso teorizzato da Todorov. Tuttavia, il senso d'esitazione prodotto dagli eventi insoliti che ci vengono descritti rimanda allo strano, ovvero ad eventi che sembrano altamente improbabili, ma che potrebbero essere spiegati sotto la campana del paradigma di realtà. La fiera degli animali domestici nel bosco, così come la caccia insolita del protagonista e dell'antagonista, lasciano il lettore esitante di fronte alla stranezza degli eventi. È per questo motivo che lo strano è il modo letterario che più si confà a *Il bosco degli animali*.

Infine, vi è il racconto che dà il titolo alla raccolta, *Ultimo viene il corvo*, il quale risponde perfettamente alla definizione di perturbante enunciata da Freud. L'intera storia può essere interpretata sia in maniera realistica che fantasiosa: il lettore non può essere mai certo della veridicità dei fatti, ma neppure del loro contrario. Il protagonista della storia, un ragazzo dalla mira infallibile, è l'esatto opposto di Giuà Dei Fichi. È coraggioso, letale, non sbaglia un colpo; si direbbe che la sua mira sia fin troppo buona per essere plausibile. Ad eccezione degli alleati, il ragazzo elimina qualsiasi bersaglio gli capita sott'occhio, a partire dalla fauna locale. La fine del racconto è ciò che lo rende degno del modo fantastico. Il corvo che plana verso il soldato straniero è allegoria della morte che lo viene a prendere: essa scende lentamente ed inesorabilmente. Nonostante il soldato faccia di tutto per sfuggirle (arriva a lanciare anche una granata verso il ragazzo, che la fa esplodere in aria con un colpo), infine è costretto a rassegnarsi, a lasciarsi prendere. La scena del soldato che lascia il suo riparo roccioso per indicare al ragazzo l'unico bersaglio a cui non ha ancora sparato è emblematica. Il proiettile trapassa un'aquila cucita sulla sua giubba, rendendo chiaro al lettore che l'uccello cacciato non è il corvo: il bersaglio è egli stesso. Ciò che il lettore non capisce con tanta facilità, però, è se la storia che gli viene narrata sia realistica, o se appartenga invece al regno del soprannaturale. Il ragazzo ha una mira superiore a quella di tutti gli altri soldati, un coraggio ai limiti della follia (spara da solo contro un gruppo di

soldati armati); il soldato straniero sembra avere allucinazioni, vedendo un corvo che forse non c'è; il corvo stesso è più allegorico che realistico: simboleggia la morte ineluttabile e imminente. Di fronte a queste immagini, un racconto apparentemente realistico assume sfumature perturbanti, tanto da poter essere annoverato senza troppe controversie nella categoria dei racconti fantastici.

Nelle raccolte di racconti degli anni precedenti al 1970 il realismo di Calvino è più preponderante, ma l'inventiva dello scrittore lascia sempre adito al suo lato fantasioso.⁸³ Si pensi che il medesimo scrittore riconosce il lato fantastico di alcuni racconti non appartenenti a *Ultimo viene il corvo*: è il caso, ad esempio, de "L'avventura d'un miope," poi pubblicato ne *Gli amori difficili*.⁸⁴ Le opere de *La vita difficile* sono di particolare interesse, poiché presentano distinti tratti fantastici, uniti a una preoccupazione autoriale per l'ambiente e per il mondo naturale.⁸⁵ In ogni caso, sebbene diverse di queste raccolte vengano narrate con uno sguardo prevalentemente neorealista, vi si trovano spesso racconti che tendono al fantastico. D'altronde, lo stesso autore ammette di sentire il bisogno di alternare "storie realistiche a storie fantastiche."⁸⁶ Anche nelle raccolte più realistiche dell'autore aleggia sempre, seppur brevemente e lievemente, la presenza del Calvino fantastico. Già nel '65 Calvino riconferma la sua predilezione per le opere di fantasia,

⁸³ Tra le raccolte che precedono il 1965, vanno ricordate, oltre a *Ultimo viene il corvo* (1949), *L'entrata in guerra* (1954); l'antologia *I racconti* (1958), comprendente *Gli idilli difficili* (la quale, a sua volta, include i racconti di *Ultimo viene il corvo*); *Le memorie difficili* (che include *L'entrata in guerra*); *Gli amori difficili*, *La vita difficile* (composta dai famosi *La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*).

⁸⁴ "Penso che questi racconti continuino il discorso dei miei romanzi fantastici, ma non solo di quelli. [...] è così che intendevo fossero letti certi racconti che facevo una decina d'anni fa, per esempio *L'avventura d'un miope*." Italo Calvino. Presentazione a *Le cosmicomiche*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (presentazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1965.

⁸⁵ Esse verranno discusse con maggiore attenzione nel capitolo due.

⁸⁶ Italo Calvino. "Tre correnti del romanzo italiano oggi," *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 73. Da una conferenza letta in inglese il 16 dicembre 1959 alla Columbia University di New York. Ed. originale in *Italian Quarterly*, n. 4, v. 13-14, Los Angeles, University of California – Los Angeles, 1960.

dando vita a *Le cosmicomiche*. Da quell'anno in poi tutte le opere di narrativa pubblicate dall'autore saranno all'insegna del fantastico.

La trilogia I nostri antenati (1952-1959)

Per procedere in ordine cronologico all'analisi del resto delle opere calviniane, si esaminerà a breve la trilogia *I nostri antenati* (con il suo primo romanzo pubblicato nel 1952 – tre anni dopo *Ultimo viene il corvo* – e l'ultimo nel 1959).⁸⁷ Già nella prima parte di questo primo capitolo si è accennato a *Fiabe italiane* e all'importanza che quest'opera ricopre all'interno della narrativa di Calvino. La vena fiabesca dell'autore mostrata nei primi due romanzi – *Il sentiero dei nidi di ragno* e *Il visconte dimezzato* – sfocia quasi naturalmente nella scrittura e pubblicazione di questa raccolta di fiabe unicamente italiane. La natura meravigliosa delle fiabe rende palese il fantastico-meraviglioso del testo. Nel mondo delle fiabe, la magia e gli incantesimi sono tradizionalmente accettati: si può dire che facciano parte del paradigma di *realtà* inerente alla fiaba. Sebbene non si possa parlare di fantastico puro in termini todoroviani – occorre invece parlare di meraviglioso - *Fiabe italiane* rafforza l'idea che la fantasia costituisce parte integrante della narrativa calviniana. Come tutte le altre opere dello scrittore, la realtà è il punto di partenza, il trampolino di lancio da cui il salto fantastico spicca il volo. Il fantastico non può essere generato se non a partire dal reale. Nell'introduzione al testo, l'autore afferma che le fiabe sono vere, che “sono, prese tutte insieme nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale

⁸⁷ Per via della divisione tematica dei vari capitoli di questo lavoro critico, sarà impossibile esaminare ogni opera dell'autore in ordine cronologico. Tuttavia, questo procedimento può essere utilizzato in riferimento alle opere prese in considerazione in questo primo capitolo (pur tenendo a mente che verranno omessi i romanzi e i racconti con una forte tendenza ambientalista o combinatoria). Vi saranno, inoltre, alcune opere (come *Il barone rampante*) che verranno prese in analisi più di una volta, poiché altri capitoli le esamineranno sotto diversi punti di vista. Infine, si tenga presente che per comodità tematica (e non cronologica) verranno prima discusse le *Fiabe italiane*, pubblicate nel 1956, ovvero dopo *Il visconte dimezzato* e prima de *Il barone rampante*.

della vita.”⁸⁸ L’affermazione dell’autore rimanda al discorso precedente sulla realtà usata come base per lo slancio fantastico, ma sottolinea anche come le opere più visionarie servano a nient’altro che a spiegare la realtà o, perlomeno, a tentare di comprenderla meglio. D’altronde, l’uso dell’immaginato come spiegazione della realtà quotidiana è prassi comune dell’autore, che a partire dalla narrazione della storia di un visconte diviso a metà arriverà, nel corso degli anni, a spiegare il mondo della quotidianità attraverso storie sempre più fittizie. *Fiabe italiane* contribuisce a solidificare questo principio di Calvino e aiuta a riaffermare il concetto di permeabilità del fantastico.

Il visconte dimezzato (1952)

Calvino ha riconosciuto *Il visconte dimezzato*, insieme al resto della trilogia, come romanzo fantastico.⁸⁹ Tuttavia, è curioso che lo abbia fatto solo nel 1959, anno in cui è stato pubblicato l’ultimo romanzo della trilogia, *Il cavaliere inesistente*. La stessa idea di trilogia è stata sviluppata *a posteriori* e i tre romanzi sono stati ripubblicati in un unico volume solo nel '60. Sia l’autore che la critica generalmente riconoscono che la trilogia degli antenati è dominata dal fantastico. La domanda da porsi non è tanto se essi siano romanzi di fantasia, quanto di che tipo di fantasia l’autore stia facendo uso. Si può davvero parlare di fantastico o bisogna ricorrere ad altri modi

⁸⁸ Italo Calvino. *Fiabe italiane*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2015 (introduzione). Ed. originale pubblicata nella collana *I millenni*, Torino: Einaudi, 1956.

⁸⁹ “Anch’io sono tra gli scrittori che hanno preso le mosse dalla letteratura della Resistenza, ma quello a cui non ho voluto rinunciare è stata la carica epica e avventurosa, di energia fisica e morale. Poiché le immagini della vita contemporanea non soddisfacevano questo mio bisogno, mi è venuto naturale di trasferire questa carica in avventure fantastiche, fuori dal nostro tempo, fuori dalla realtà. Un signore del Settecento che passa la vita arrampicato sugli alberi, un guerriero spezzato in due da una palla di cannone che continua a vivere dimezzato, un guerriero medievale che non esiste ma è solo un’armatura vuota.” Italo Calvino. Tre correnti del romanzo italiano oggi, *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, pp. 72-73. Da una conferenza letta in inglese il 16 dicembre 1959 alla Columbia University di New York. Ed. originale *Italian Quarterly*, n. 4, v. 13-14, Los Angeles: University of California – Los Angeles, 1960.

letterari, come lo strano, il meraviglioso e il fiabesco? Mentre *Il visconte dimezzato* e *Il cavaliere inesistente* appartengono chiaramente alla sottocategoria del meraviglioso, *Il barone rampante* è più propriamente fantastico. Inoltre, tutti e tre i romanzi contengono degli elementi fiabeschi. Un'ulteriore analisi ne darà le prove.

Se si guarda alla parte iniziale de *Il visconte dimezzato*, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una fiaba. La storia comincia infatti con "C'era una guerra contro i turchi," espressione che richiama il tradizionale 'c'era una volta.'⁹⁰ Dal contesto si può ipotizzare che il romanzo sia ambientato nel XVII secolo, ma non vengono fornite coordinate temporali definite. Per quanto riguarda le coordinate spaziali, si sa solo che la guerra contro i turchi avviene in Boemia e che il visconte Medardo è nativo di Terralba, in Italia. Lo sfondo fiabesco non cessa mai di aleggiare sulla storia. Di fatto, essa ben si presta alla struttura della fiaba delineata da Propp. Il romanzo si apre con l'equilibrio iniziale già rotto dalla guerra contro i turchi; il visconte si fa eroe e antagonista al contempo: dovrà sconfiggere se stesso per permettere alla sua terra di tornare alla stabilità primigenia. Figurano l'allontanamento iniziale da casa, il ritorno, l'eroe e il falso eroe, i tranelli, la risoluzione, le nozze, la salita (o meglio, il ritorno) al potere.

Per quanto riguarda il meraviglioso, esso è introdotto da una varietà di elementi magici o paranormali. Già nel primo capitolo, nella descrizione orrorifica del campo di battaglia, si assiste a cicogne, fenicotteri e gru che mangiano carne umana come fossero corvi; veterinari che nitriscono e scalciano a mo' di cavalli; soldati che s'incipriano le ascelle, si fanno aria con dei ventagli e parlano a mugolii, con gli spilli in bocca. Dopo che il visconte sopravvive al dimezzamento causato da un colpo di palla di cannone (il che è fisicamente impossibile o, perlomeno, altamente improbabile), una squadra di dottori esperti nel "racconciare" le membra di

⁹⁰ Italo Calvino. *Il visconte dimezzato*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (capitolo 1). Ed. originale Torino: Einaudi, 1952.

un paziente con quelle di un altro paziente deceduto salvano magicamente la metà destra di Medardo.⁹¹ Le due metà sopravvivono per miracolo o, meglio, per magia. Una volta tornato a Terralba, Medardo “il Gramo” tormenta la popolazione con le sue angherie, tagliando moltissimi oggetti in due esatte metà -elemento anch’esso più magico che realistico- e spaventando e uccidendo gente. Altri elementi che tradiscono l’uso del meraviglioso nel romanzo sono la capacità di Pamela di comunicare con gli animali⁹²; gli strumenti musicali magici suonati dalla popolazione di lebbrosi, come il piffero e il corno;⁹³ le cure spartane ma efficaci dei dottori, che riescono a ricucire le due metà del visconte “con una balla di bende e una damigiana di balsamo,” oltre che con altri arnesi (capitolo 10).

Per accettare il patto narrativo, il lettore deve accogliere l’impossibile dimezzamento di Medardo, l’impossibile ricucitura operata dai dottori, oltre alle varie e più disparate magie che si succedono mano a mano. C’è poco spazio, in questo testo, per il fantastico puro inteso da Todorov – per l’esitazione di fronte all’inspiegabile, insomma. L’accettazione di eventi soprannaturali comporta necessariamente una rinuncia all’esitazione. È per questo che *Il visconte dimezzato* risponde più propriamente al modo letterario del meraviglioso.

Il barone rampante (1957)

⁹¹ “Cucirono, applicarono, impastarono: chi lo sa cosa fecero” (capitolo 2).

⁹² “Ma Pamela sapeva parlare alle sue bestie. A beccate le anatre la liberarono dai lacci, e a cornate le capre sfondarono la porta. Pamela corse via, prese con sé la capra e l’anatra preferite, e andò a vivere nel bosco” (capitolo 6).

⁹³ “Il lebbroso soffiò il corno: era il segnale; il cielo vibrò come una membrana tesa, i ghiri nelle tane affondarono le unghie nel terriccio, le gazze senza togliere il capo di sotto l’ala si strapparono una penna dall’ascella facendosi dolore, e la bocca del lombrico mangiò la propria coda, e la vipera si punse coi suoi denti, e la vespa si ruppe l’aculeo sulla pietra, e ogni cosa si voltava contro se stessa, la brina delle pozze ghiacciava, i licheni diventavano pietra e le pietre lichene, la foglia secca diventava terra, e la gomma spessa e dura uccideva senza scampo gli alberi” (capitolo 10).

Il secondo volume della trilogia è invece in grande accordo col fantastico todoroviano. A differenza de *Il visconte dimezzato*, nel *Il barone rampante* non c'è nessun elemento del tutto irrealista. I parametri della realtà descritta rispecchiano perlopiù quelli della realtà quotidiana, se non fosse per alcuni personaggi e situazioni che stridono con essa, al punto da far dubitare il lettore della veridicità del racconto. Ci si può chiedere dunque: si tratta forse di fantastico se questo stridore produce lo stesso senso d'esitazione descritto da Todorov? Calvino sembrerebbe vederla in questo modo: nel '65 cura un'edizione annotata del volume per le scuole medie, scrivendone una prefazione in cui si spaccia per il serio Tonio Cavilla, che ne commenta il testo. Nella prefazione egli afferma che "Il vero modo d'accostarci a questo libro è quindi quello di considerarlo una specie di *Alice nel paese delle meraviglie* o di *Peter Pan* o di *Barone di Münchhausen*, cioè di riconoscerne la filiazione da quei classici dell'umorismo poetico e fantastico, da quei libri scritti per gioco, che sono tradizionalmente destinati allo scaffale dei ragazzi."⁹⁴ Il riferimento al fantastico è diretto ed è seguito da un riconoscimento del romanzo come una sfida, una prova che è "qualcosa d'assurdo e d'incredibile" (prefazione). È ovvio che Calvino conosce la differenza tra fantastico e meraviglioso e, accostando il suo romanzo ad opere quali *Alice nel paese delle meraviglie* e *Peter Pan*, è cosciente del fatto che si tratta di opere in cui prevale il meraviglioso. Tuttavia, si è già visto che Calvino individua un tipo di fantastico tutto italiano, che in certo qual modo si distanzia dalle definizioni prettamente europee.⁹⁵ Il suo modo

⁹⁴ Italo Calvino. *Il barone rampante*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (prefazione). Ed. originale: Torino: Einaudi, 1957.

⁹⁵ "Nel linguaggio letterario francese attuale il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie di spavento che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore [...] deve *credere* a ciò che legge, accettare di essere colto da un'emozione quasi fisiologica [...] e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta. In italiano [...] i termini *fantasia* e *fantastico* non implicano affatto questo tuffo del lettore nella corrente emozionale del testo; implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione d'un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti)." Italo Calvino. "Definizioni di territori: il fantastico," *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, pp. 266-267. Da un'intervista di *Le Monde* del 15 agosto 1970.

d'intendere questo modo lo porta spesso a creare opere dotate di un'altra logica, di meccanismi diversi da quelli convenzionali. La logica che egli segue ne *Il barone rampante* è, di fatto, una logica alternativa. La sfida implicita che Cosimo lancia prima a suo padre e poi al resto dell'umanità è quella di poter osservare il mondo sotto altri occhi, a distanza. Nel libro che scrive, Cosimo progetta un'umanità differente, che possa tornare sugli alberi, e che infine possa riscendere sulla terra. L'adozione di punti di vista alternativi e la rivendicazione della propria libertà d'espressione rimangono punti focali del romanzo. La scelta di Cosimo appare inizialmente senza logica sia al padre che al resto della comunità. Tuttavia, la perseveranza del baroncino durante gli anni lo porta ad essere accettato come membro della comunità.

In tutto ciò, il fantastico rintracciabile in quegli elementi che producono stridore con la realtà quotidiana: si tratta di personaggi improbabili, di situazioni inverosimili e di elementi naturali inconsueti. Già guardando alla famiglia di Cosimo, ci si rende conto che essa è dominata da figure stravaganti, le quali ostentano atteggiamenti del tutto peculiari.⁹⁶ Per quanto riguarda le situazioni inverosimili, nel corso del romanzo se ne incontrano innumerevoli, dallo sbarco dei turchi alla colonia di Olivabassa.⁹⁷ Agli episodi rocamboleschi si aggiungono anche gli elementi naturali inconsueti, ossia la selva d'alberi che domina interamente il paesaggio e si estende sino in

⁹⁶ La madre del ragazzino è una generalessa con la fissa della guerra; il padre è un barone in decadenza con il pallino del titolo nobiliare (vuole un giorno diventare duca); la sorella è un personaggio sinistro che sventra insetti, cucina lumache e violenta fidanzati. Solo Biagio è un personaggio normale, forse perché a lui è assegnato il ruolo di narratore. Estendendosi al di fuori della famiglia, di personaggi caricaturali se ne trovano moltissimi: dall'abate Fauchelafleur, educatore incapace di educare, al Cavalier Avvocato Enea Silvio Carrega, ingegnere dalle idee sconclusionate.

⁹⁷ Una delle situazioni più memorabili è quella dello sbarco dei turchi, con i quali lo zio di Cosimo sembra avere traffici illeciti. La battaglia che segue e la decapitazione dell'avvocato, morto per amore di Zaira (forse sua figlia, forse la sua donna), sembra quasi una scena della battaglia di Peter Pan con Capitan Uncino. Un altro episodio alquanto improbabile è quello della colonia di Olivabassa in Spagna: un villaggio intero di esuli costretti a vivere sugli alberi dopo aver trovato una lacuna nell'interdizione di Re Carlos III. Vi sono molti altri esempi di avventure inverosimili nel romanzo, le quali contribuiscono a renderlo più vicino alle fiabe di Peter Pan e di Alice (come suggerisce Calvino) che non al neorealismo di molti autori a Calvino contemporanei.

Spagna. Si tratta di un mondo alternativo (ma sempre connesso al mondo terreno) in cui la fauna vive liberamente allo stato selvaggio e della quale Cosimo si fa partecipe. Il capitolo 2 esplorerà maggiormente la relazione tra fantastico e natura in questo ed altri testi dell'autore, ma è importante sottolineare come la natura contribuisca alla costruzione d'una realtà inverosimile ne *Il barone rampante*. Sommando personaggi improbabili, situazioni inverosimili ed elementi naturali inconsueti, *Il barone rampante* sfida i limiti della realtà e, pur non uscendone ostentatamente al di fuori, la plasma a proprio piacimento. Calvino considera il secondo volume della trilogia come fantastico e la sua opinione potrebbe essere mirata a guidare i lettori in quella direzione. Più delle parole dell'autore, però, ciò che conta è che il romanzo è in perfetto accordo con la definizione di fantastico data da Todorov. Si ricordi che, secondo il teorico bulgaro, il fantastico coincide con una narrazione apparentemente inspiegabile secondo le leggi di natura, la quale rimane inspiegabile per tutto il corso della storia, aprendola ad almeno due diverse interpretazioni (una reale e una soprannaturale). Nel caso de *Il barone rampante*, non si può mai giungere ad un'univoca spiegazione degli avvenimenti e dei personaggi stravaganti che si incontrano lungo il romanzo. Perlomeno, non si può arrivare ad una spiegazione interamente razionale, che non consideri anche un'esplicazione alternativa. Molte delle avventure del baroncino fanno esitare il lettore, gli fanno dubitare se si trovi dinanzi ad una narrazione realistica o di pura invenzione. Viene naturale chiedersi se l'enorme distesa d'alberi sia mai esistita, o se si tratti di un'invenzione di Biagio; domandarsi se il cavallo di Viola possa davvero arrampicarsi sugli alberi; se il baroncino possa vivere un'intera vita senza mai toccar terra; se possa davvero esistere una colonia di abitanti che vivono sugli alberi; se Cosimo possa davvero essere sparito aggrappandosi alla corda di una mongolfiera. Le domande da porsi sarebbero molte. Calvino racconta una storia al limite tra il realistico e il meraviglioso, in una sorta di limbo che appartiene

propriamente al fantastico. Il fatto che questo romanzo venga seguito da *Il cavaliere inesistente* (1959) e che venga integrato *a posteriori* nella trilogia *I nostri antenati* (1960) rafforza la sua carica fantastica e lo rende parte di un percorso ben specifico dello scrittore.

Con la pubblicazione della trilogia, correlata dalla famosa “Nota 1960,” Calvino si fa ben conscio della traiettoria letteraria che sta attraversando e si riconosce ufficialmente come scrittore di romanzi inverosimili, che hanno in comune il “fatto di svolgersi in epoche lontane e in paesi immaginari.”⁹⁸ Al tempo stesso, in questa occasione dichiara di aver compiuto un ciclo, di aver terminato quel tipo di narrazione, insomma. In realtà, l’autore ligure non rinuncerà mai del tutto alle sue storie visionarie, benché il fantastico delle opere del periodo combinatorio sia diverso da quello della trilogia. Da uno stile visionario fiabesco e lineare egli elabora a mano a mano un fantastico/meraviglioso che possa integrarsi nei suoi progetti combinatori. Nella nota del ’60 egli cerca di discostarsi da facili categorizzazioni che la critica ha attribuito alla sua scrittura: cerca di spiegare perché la sua narrativa non combacia con i racconti filosofici e coi moralisti fantastici; perché la sua presunta “parentela con gli scrittori di fantasie storiche e avventurose” sia una parentela lontana; perché si discosta dai surrealisti.⁹⁹ Rimane, tuttavia, il fatto che tutti i suoi romanzi partono da immagini e che egli ama non tanto i sogni quanto “l’immaginazione da sveglio” (*Romanzi e racconti*, 1221). D’altronde, nella nota del ’60, alla fine di questo discorso controverso finisce per ammettere di aver forse deluso le aspettative di Pavese, il quale “aveva concluso, proprio negli ultimi scritti teorici suoi, che oggi non si possono scrivere storie favolose, magiche, ambientate in altre epoche” (*Romanzi e racconti*, 1222). La scrittura de *Il visconte*

⁹⁸ Italo Calvino. “Introduzione inedita 1960 ai *Nostri antenati*,” in *Italo Calvino – Romanzi e racconti*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 1220. Ed. originale Torino: Einaudi, 1960.

⁹⁹ *Italo Calvino – Romanzi e racconti*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 1221.

dimezzato tradisce le aspettative di Pavese e rivela la naturale propensione di Calvino per la narrazione di storie chimeriche. Terminata la trilogia degli antenati, il passo successivo che l'autore compie è quello di seguire gli 'oulipiens' parigini nella loro 'queste' artistico-letteraria, dedicandosi alla narrativa combinatoria. Ciò non significa, però, che abbandonerà la sua vena fantasiosa: al contrario, essa verrà integrata squisitamente nelle opere a carattere combinatorio e rimarrà con lui fino alla fine della sua carriera letteraria (e dei suoi giorni).

Il cavaliere inesistente (1959)

Prima di discutere il cambio di traiettoria della narrativa di questo scrittore poliedrico, occorre soffermarsi brevemente su *Il cavaliere inesistente*: ciò è per individuare in cosa assomiglia e in cosa differisce rispetto ai due libri che lo precedono, ma anche per mettere in risalto la transizione dell'autore verso un tipo di letteratura combinatoria e metanarrativa. Se *Il barone rampante* è in accordo col fantastico puro, *Il cavaliere inesistente*, così come *Il visconte dimezzato*, appartiene al regno del meraviglioso. Nell'ultimo libro della trilogia, il lettore deve accettare l'esistenza di un'armatura parlante per poter godere del romanzo. L'intera narrazione è incentrata sulle vicende di questa armatura, di un cavaliere inesistente in cerca di un'identità. Ancora una volta, Calvino definisce il suo romanzo *fantastico*, come nel caso de *Il barone rampante* e, in generale, di tutta la trilogia: "Se scrivo racconti fantastici è perché mi piace mettere nelle mie storie una carica d'energia, d'azione, d'ottimismo, di cui la realtà contemporanea non mi dà ispirazione."¹⁰⁰ Anche se l'autore utilizza il termine "racconti" in relazione ai suoi romanzi, egli

¹⁰⁰ Italo Calvino. Prefazione (curata dall'editore) a *Il cavaliere inesistente*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (prefazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1959. Da una lettera a *Mondo Nuovo*, un settimanale politico della sinistra socialista di quegli anni. La lettera è intitolata "Una lettera di Calvino" ed è la risposta di Calvino ad una recensione del critico Walter Pedullà, che lo aveva definito *decadente*.

lo fa all'interno di un commento a *Il cavaliere inesistente*, riferendosi dunque a questo e ad altri romanzi (e anche a qualche racconto) scritti in precedenza. Benché egli abbia familiarità con le teorie a lui contemporanee sul modo fantastico, tiene a dare unità e continuità ai tre volumi appena discussi: è probabilmente per questo che li definisce tutti fantastici, senza fare distinzioni tra fantastico, strano e meraviglioso. Oltretutto, si è già affermato in precedenza che la concezione che Calvino ha del fantastico è ben diversa da quella di Todorov. Per lo scrittore, il fantastico italiano “include il meraviglioso, il favoloso, il mitologico,”¹⁰¹ e il piacere del fantastico risiede “nello sviluppo d’una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese.”¹⁰² L’assenza di un investimento emotivo e l’implementazione di una logica alternativa sviluppata durante la storia costituiscono i tratti distintivi dell’interpretazione calviniana del fantastico (*Saggi*, 266-267).

È proprio l’adozione di logiche alternative che caratterizza l’intera trilogia *I nostri antenati* e che contribuisce a renderla fantastica (nella misura in cui Calvino interpreta questo modo letterario). *Il visconte dimezzato* impone l’accettazione di una logica dualistica, la quale domina il romanzo fino a che la ricomposizione dell’unità non ne determina la fine; *Il barone rampante* propone uno stile di vita alternativo e parallelo (sia a livello spaziale, nella relazione suolo-alberi, sia a livello concettuale, nel rapporto vita libera-vita condizionata) a quello del resto della società;

¹⁰¹ “In Italia le fiabe teatrali di Carlo Gozzi non segnano un inizio, ma una fine: la fine della tradizione del meraviglioso che era stata per secoli la linfa più generosa della tradizione italiana. Adotto qui la distinzione propria della critica francese tra il «meraviglioso», che sarebbe quello dei *contes de fées* e delle *Mille e una notte* e il «fantastico», che implica una dimensione interiore, un dubbio sul vedere e sul credere. Ma non sempre la distinzione è possibile, e in Italia il termine «fantastico» ha un significato molto più esteso, che include il meraviglioso, il favoloso, il mitologico.” Italo Calvino. “Il fantastico nella letteratura italiana,” in “Territori limitrofi: il fantastico, il patetico, l’ironia,” *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 2, p. 1677. Originale parzialmente edito su *La Repubblica*, 30 settembre-1° ottobre 1984.

¹⁰² Italo Calvino. “Definizioni di territori: il fantastico,” *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, pp. 266-267. Da un’intervista di *Le Monde* del 15 agosto 1970.

Il cavaliere inesistente normalizza l'esistenza paradossale, rendendo comune la presenza di un'armatura priva di persona (Agilulfo) e di una persona priva d'identità (Gurdulù). Persino la monaca-guerriera Bradamante costituisce un paradosso, una contrapposizione tra la natura pacifica di una donna di Chiesa e quella bellica di una guerriera. Il lettore deve accettare il patto narrativo, l'esistenza di un mondo in cui un'armatura animata – Agilulfo – e un uomo privo di autocoscienza – Gurdulù – sono plausibili o, perlomeno, concepibili. Accettando il livello di realtà proposto dalla voce narrante, il lettore può così essere catapultato in questo regno *meraviglioso*. Si tratta di una realtà in cui la battaglia assume toni comici;¹⁰³ in cui la morte è comica;¹⁰⁴ in cui la penna di Bradamante può letteralmente aprire altri mondi narrativi.¹⁰⁵ Ci si trova davanti un testo in cui la fantasia è predominante e in cui le storie di eroi e guerrieri improbabili s'intrecciano ad aneddoti ilari. Il senso d'esitazione è assente, perché il lettore è preparato ad aspettarsi qualunque cosa da questa storia. È per questo che l'ultimo romanzo della trilogia appartiene totalmente al meraviglioso definito da Todorov. Ma la logica de *Il cavaliere inesistente* va anche oltre: con questo romanzo Calvino compie i primi passi verso lo sperimentalismo letterario che sta prendendo piede in quegli anni a Parigi. L'ultima parte del libro mostra i primi segni di un Calvino metanarrativo e combinatorio.¹⁰⁶ Il testo che inaugura ufficialmente il Calvino combinatorio e metanarrativo è *Il castello dei destini incrociati* (1969), ma *Il cavaliere inesistente* sicuramente compie i primi passi in questa direzione.

¹⁰³ “Con quest'usanza d'andare in battaglia carichi di bardature sovrapposte, al primo scontro un catafascio di oggetti disparati casca in terra. Chi pensa più a combattere, allora? La gran lotta è per raccogliarli [...]” (capitolo 4).

¹⁰⁴ “Vedi che sei più bravo a vivere tu di me, o cadavere?” (capitolo 5).

¹⁰⁵ “Ci si mette a scrivere di lena, ma c'è un'ora in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare il salto” (capitolo 7).

¹⁰⁶ Il raffronto fantastico – combinatoria – metanarrazione verrà fatto nel terzo capitolo.

Mentre sta terminando la trilogia degli antenati, Calvino attraversa una fase politicamente e ideologicamente impegnata. Nel 1956, l'invasione sovietica dell'Ungheria lo porta ad esprimere il suo rammarico e dissenso nei confronti della politica sovietica, ma anche del Partito Comunista Italiano, di cui faceva parte. La sua delusione verso il PCI viene formalizzata l'anno seguente, quando scrive una lettera al Comitato Federale di Torino, dando le proprie dimissioni dal partito. Il coinvolgimento politico dell'autore in questi anni fa sì che scriva numerosi testi in cui vengono affrontate tematiche di grande rilevanza politica, economica e ambientale. Nel 1957 scrive *La speculazione edilizia*, pubblicato poi nel '63. Nel '58 scrive *La nuvola di smog*, che pubblica poi nel '65. Il '63, in generale è un anno alquanto prolifico per l'autore, poiché vede la pubblicazione di diverse opere: *Marcovaldo*, *La giornata d'uno scrutatore*, *La speculazione edilizia*. In un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* del 10 marzo 1963 con il titolo "Una domanda a Calvino," lo scrittore ammette di aver avuto "in animo [...] di fare una specie di ciclo che avrebbe potuto intitolarsi *A metà del secolo*, insomma storie degli anni '50, a segnare un trapasso d'epoca che stiamo ancora vivendo."¹⁰⁷ *La nuvola di smog*, *La giornata d'uno scrutatore* e *La speculazione edilizia* avrebbero composto questo ciclo di romanzi impegnati, i quali differiscono sostanzialmente in forma e contenuti dalla trilogia *I nostri antenati*. Lo stesso scrittore li vede come testi realistici che, sebbene non costituiscano una svolta rispetto ai romanzi della trilogia, definiscono la contemporaneità.¹⁰⁸

Questa fase d'impegno politico può essere ed è stata facilmente percepita come svolta, come cambio di direzione dell'autore, come abbandono della linea fantastica, recentemente esaltata con

¹⁰⁷ Italo Calvino. "Presentazione" a *La giornata d'uno scrutatore*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (presentazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1963.

¹⁰⁸ "Non è una svolta, in quanto il mio lavoro di rappresentazione e commento della realtà contemporanea non è cominciato oggi. *La speculazione edilizia* è [...] una definizione dei nostri tempi." (*La giornata d'uno scrutatore*, 27-37).

la pubblicazione di ben tre romanzi fantasiosi e visionari. Eppure, il realismo di Calvino non abbandona necessariamente il suo lato immaginativo: lo arricchisce, se non altro. I suoi testi degli anni '60 riflettono amaramente su un mondo in via di decadenza, su una realtà in cui i valori e le ideologie perdono di significato. L'esistenzialismo e l'introspezione dello scrittore si accentuano, ma ciò non significa che venga abbandonata quella vena fantastica che ha caratterizzato Calvino fino a questo momento.¹⁰⁹

La giornata d'uno scrutatore (1963)

Il motivo per cui *La giornata d'uno scrutatore* è così importante al momento di tracciare il percorso di un Calvino fantastico è che questo testo presenta al lettore una visione alternativa della quotidianità. La realtà del Cottolengo costringe Amerigo Ormea a ragionare in termini diversi da quelli a cui è abituato. La politica, il voto, i diritti si trasformano velocemente in zone grigie della moralità, attraverso le quali molti personaggi del romanzo sono costretti a navigare. L'unica soluzione possibile per Amerigo è l'adozione di una logica alternativa, che gli permetta di trascendere “le frontiere dell'umano” e di accettare l'esistenza di mondi paralleli.¹¹⁰ La descrizione del Cottolengo ricalca più volte quella di un mondo alternativo, popolato da strane creature che non riescono a comprendere le dinamiche sociali vigenti. Questo mondo altro dal reale richiama i mondi alternativi di cui parla Rosemary Jackson nella sua interpretazione del fantastico. A

¹⁰⁹ Il fantastico è presente sia in testi quali *Marcovaldo* e *La speculazione edilizia* (analizzati nel secondo capitolo in quanto aventi a che fare col tema dell'ambiente e della natura) sia in un testo apparentemente realistico quale *La giornata d'uno scrutatore*. Walter Catalano sostiene che “sarà soprattutto *La giornata d'uno scrutatore* a segnare il passaggio concreto ad una concezione effettiva del fantastico e del visionario come chiave di lettura del reale.” Secondo Catalano, la storia di Amerigo Ormea “diventa visione di un mondo parallelo (Amerigo come Vespucci, che rivela un mondo nuovo), irrazionale, oltre le frontiere dell'umano [...]” Walter Catalano - Gian Filippo Pizzo – Andrea Vaccaro. *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza, fantasy e horror made in Italy*. Bologna: Odoia, 2018, p. 73.

¹¹⁰ Con “le frontiere dell'umano” si fa riferimento alle parole di Catalano nel suo commento al testo.

differenza del meraviglioso, che crea mondi diversi, il fantastico concepito dalla Jackson è costituito da un'essenza vuota e svuotante. È possibile cogliere quest'essenza nella scena del nano che batte la manina alla finestra, in presenza dell'onorevole: “Ma gli occhi del nano si posavano con uguale assenza di partecipazione su tutto quel che nel cortile si muoveva, onorevole compreso. Il negare valore ai poteri umani implica l'accettazione (ossia la scelta) del potere peggiore: il regno del nano, dimostrata la sua superiorità sul regno dell'onorevole, lo annetteva, lo faceva proprio.”¹¹¹ La figura sinistra del nano dall'aria assente indica ad Amerigo l'esistenza di mondo alternativo, in cui tutto è ininfluenza, in cui la società come egli la conosce è solo un'illusione. Un'altra creatura sinistra che testimonia la vuotezza del Cottolengo, corroborando la teoria della critica, è simboleggiata dall'uomo con i moncherini, cresciuto dalle monache e capace di fare tutto pur non avendo mani. Questo omone appartiene a un ordine alternativo, quello degli uomini che cercano di rendersi interi pur essendo monchi, o di coloro che non considereranno mai abbastanza raggiunta la loro interezza.¹¹² Egli è il rappresentante di un vuoto incolmabile che si può solo tentare di colmare.

Il Cottolengo è una città tetra, quasi spettrale, in cui domina la mancanza di senso. Essa viene infatti descritta come “una città mai vista” (capitolo 15): “Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città.” L'insistenza sul motivo della città – una città irreali, mostruosa – sembra preannunciare la composizione de *Le città invisibili* (1972). L'immagine grottesca presentataci dallo scrutatore è

¹¹¹ Italo Calvino. *La giornata d'uno scrutatore*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (capitolo 10). Ed. originale Torino: Einaudi, 1963.

¹¹² “Era sicuro e impenetrabile: in quella specie di sussiego della sua forza, e della sua adesione a un ordine che aveva fatto di lui quello che era. La città che moltiplicherà le mani dell'uomo, si chiedeva Amerigo, sarà già la città dell'uomo intero? O l'homo faber vale proprio in quanto non considera mai abbastanza raggiunta la sua interezza?” (capitolo 15).

soltanto una visione che rimanda a un regno primigenio, quello della Città, con la lettera maiuscola. Il Cottolengo è forse il riflesso di una città originaria, ma appunto per questo rimane un mondo incompleto. Il fantastico de *La giornata d'uno scrutatore* ricalca dunque quella mancanza di significato che vi vede la Jackson. Sebbene il testo sia apparso spesso realistico, non si può negare che abbondi di immagini oniriche. È chiaro che lo scrittore non ha abbandonato la sua vena fantastica: al contrario, è intento a trasformarla in qualcosa di diverso, in qualcosa che s'allontana dal semplice meraviglioso per avvicinarsi ad un tipo ben preciso di fantastico.¹¹³ Questo è un fantastico che contempla città e mondi paralleli, ma anche l'utilizzo di logiche alternative, di logiche che sfuggono alla razionalità comunemente accettata. È un tipo di fantastico che sarà preponderante nell'ultimo Calvino, quello combinatorio. L'adozione, da parte di Calvino, di logiche alternative, lo porterà con gli anni al concepimento di interi mondi virtuali, le cui leggi e dinamiche differiscono in tutto o in parte da quelle della realtà quotidiana. L'esempio più eclatante di questo tipo di operazione è dato da *Le città invisibili* (1972), in cui ogni città rappresenta un universo parallelo, governato da leggi uniche. Già a partire dal '65 lo scrittore adotta tale approccio narrativo.

Le cosmicomiche (1965)

La realizzazione de *Le cosmicomiche* (1965) e, successivamente, di *Ti con zero* (1967), è emblematica a questo proposito. Per la scrittura dei racconti che compongono le due opere, l'autore parte da una citazione di tipo scientifico riguardante l'origine del cosmo e sviluppa da lì storie del

¹¹³ Per una lettura a favore del realismo dell'opera, consultare la postfazione di Guido Piovene. Il critico separa il filone fantastico-favoloso (al quale apparterebbero i romanzi della trilogia) da quello realistico (a cui apparterebbero *I racconti*, *La nuvola di smog*, *La speculazione edilizia*, *La giornata d'uno scrutatore*), "dove non c'è più favola, ma entriamo nella vita d'oggi senza diaframmi" (postfazione).

tutto fantasiose, le quali costringono il lettore ad abbandonare la logica tecnico-scientifica appena delineata e a tuffarsi nel regno dell'irrealtà. Nelle edizioni più recenti de *Le cosmicomiche* vengono fornite nel paratesto le risposte che Calvino aveva preparato come testo base ad un'intervista sul volume: esse aiutano enormemente a comprendere il modo in cui l'autore si relaziona al lato fantastico della raccolta. In riferimento ad una domanda sul rapporto tra il volume e la fantascienza, lo scrittore risponde:¹¹⁴

la science-fiction tratta del futuro mentre ognuno dei miei racconti ha l'aria di fare il verso d'un «mito delle origini». Ma non è tanto questo: è il diverso rapporto tra dati scientifici e invenzione fantastica. [...] Insomma io vorrei servirmi del dato scientifico come d'una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione, e vivere magari il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza [...].

Ancora una volta, Calvino parte da un dato reale, tanto oggettivo quanto una dichiarazione scientifica, e lo usa come “carica propulsiva” per un salto dell'immaginazione, per la narrazione di un'esperienza “quotidiana” del tutto snaturata.

L'adozione di logiche alternative rimane essenziale nella concezione del fantastico da parte dell'autore. Sebbene si sia parlato a volte de *Le cosmicomiche* come di racconti fantascientifici, bisogna notare che il ritorno al mito delle origini, alla creazione dell'universo testimoniata da un improbabile Qfwfq, li rende fantastici a tutti gli effetti (secondo la concezione calviniana del fantastico), come testimoniato dalla voce dell'autore (8): “Penso che questi racconti continuino il discorso dei miei romanzi fantastici, ma non solo di quelli. [...] da questo punto di vista astratto, geometrico, densimetrico, possono essere lette anche le mie prime storie di guerra che vent'anni fa parevano battere bandiera neorealista, la più significativa delle quali è *Ultimo viene il corvo* [...]” Calvino non solo riconosce il loro essere fantastici, ma traccia una netta linea di continuità

¹¹⁴ Italo Calvino. *Le cosmicomiche*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002, p. 7. Ed. originale Torino: Einaudi, 1965.

del fantastico; la quale attraversa ovviamente la trilogia *I nostri antenati*, ma il cui inizio è individuabile addirittura nelle prime storie di guerra scritte negli anni Quaranta. L'individuazione di tale continuità da parte dell'autore rende il suo percorso letterario più omogeneo di quel che si possa comunemente credere. Egli arriva alla conclusione che, in fin dei conti, "succede sempre che più si cambia più si fa la stessa cosa [...]" (8). Se lo scrittore considera fantastiche anche le prime storie di guerra dai tratti chiaramente neorealistici, ciò significa che la sua vena fantastica non è e non può essere limitata ad un periodo della sua carriera letteraria – quello della scrittura della trilogia *I nostri antenati* – ma va estesa a gran parte della sua produzione narrativa. Benché i suoi temi e anche il suo modo di raccontare storie cambino nel corso degli anni, la sua passione per i racconti e i romanzi di fantasia non cessa mai. Questa consapevolezza da parte dello scrittore rafforza ulteriormente l'ipotesi che il presente studio critico è intento a dimostrare, ossia che Calvino è fantastico dall'inizio alla fine. Se si guarda alla carriera dell'autore sotto questa lente interpretativa e a partire dalle sue parole, si può individuare un chiaro tragitto. Esso ha inizio con il fiabesco de *Il sentiero dei nidi di ragno* e l'immaginario di *Ultimo viene il corvo*; prosegue col fantastico/meraviglioso de *I nostri antenati*; continua col meraviglioso/fantascientifico de *Le cosmicomiche* e di *Ti con zero*; si conclude col fantastico/meraviglioso dei romanzi combinatori, da *Il castello dei destini incrociati* a *Palomar*.

Ma per tornare agli anni Sessanta, la pubblicazione delle due raccolte di racconti fantascientifici "alla rovescia" (*Le cosmicomiche* e *Ti con zero*), come dice Montale, o semplicemente fantastici, come li definisce Calvino, pone l'autore su una nuova traiettoria narrativa, all'insegna di storie analitiche, che prendono in esame le più piccole particelle

dell'universo, narrandone le vicende come se fossero esseri umani.¹¹⁵ Questa logica alternativa caratterizza soprattutto *Le cosmicomiche*, mentre in *Ti con zero* lo scrittore ne adotta una inversa nella seconda parte del volume: si sofferma su avventure di uomini, ma tali vicende sono snaturate, disumanizzate, esaminate analiticamente. In entrambe le raccolte, il meraviglioso todoroviano s'incontra con il lato analitico-matematico dell'autore. Le avventure di Qfwfq partono da un dato scientifico per poi susseguirsi in una serie di racconti d'invenzione. La natura proteiforme del protagonista e del mondo che evolve intorno a lui è una ricostruzione fantasiosa dell'evoluzione dell'universo. Il lettore, come nel caso de *Il cavaliere inesistente*, deve accettare il patto narrativo, dev'essere pronto ad aspettarsi di tutto dalle storie che si accinge a leggere. Il meraviglioso si coniuga con lo scientifico brevemente, nella citazione scientifica iniziale.¹¹⁶ Dopo di essa, la fantasia prende il sopravvento e si traduce nella narrazione di un aneddoto improbabile raccontato per bocca del protagonista. Un racconto rappresentativo dell'approccio calviniano a *Le cosmicomiche* è "Lo zio acquatico," nel quale Qfwfq si trova a far parte di una famiglia di creature del mare, pronte ad effettuare la transizione sulla terraferma. Tale transizione evolutiva, durata probabilmente milioni di anni, avviene qui nel giro di una generazione ed è narrata comicamente, con il prozio che vuole resistere al cambiamento e il protagonista che accoglie invece a braccia aperte la natura cangiante dell'universo. Il lettore del racconto è ben cosciente di trovarsi di fronte ad un testo di pura fantasia e deve accogliere sia la fantasia che la comicità, accettare insomma il patto narrativo.

¹¹⁵ "Fantascientifico alla rovescia, proiettato cioè verso il più oscuro passato e non verso le conquiste della scienza futura [...]." Eugenio Montale, postfazione a *Le cosmicomiche*, ed. digitale Kindle, p. 186. L'intervento è apparso con il titolo "È fantascientifico ma alla rovescia" nel *Corriere della Sera* del 5 dicembre 1965.

¹¹⁶ Anche Giovanna Finocchiaro Chimirri parla di meraviglioso in riferimento a *Le cosmicomiche*, sebbene lo faccia brevemente. Giovanna Finocchiaro Chimirri. *Italo Calvino tra realtà e favola*, Catania: Cooperativa Universitaria Editrice, 1987.

Ti con zero (1967)

L'approccio fantastico dell'autore a *Ti con zero* non differisce molto. La differenza sostanziale è nella seconda parte, in cui il visionario cosmologico si fonde con lo sviluppo di precise logiche universali. Il racconto "Ti con zero" è esemplare, poiché in esso si ritrovano il fantastico dell'immobilità spazio-temporale e il tentativo di dare un senso logico all'esistenza nell'universo. Calvino afferma: "In *Ti con zero* cerco di vedere il tempo con la concretezza con cui si vede lo spazio. Nel racconto, ogni secondo, ogni frazione di tempo è un universo."¹¹⁷ La scomposizione dello spazio-tempo e una sua esaminazione di tipo analitico elimina le coordinate spazio-temporali con cui il lettore ha familiarità, per cui egli è costretto a ragionare secondo dei parametri alternativi. Questi concetti si sposano sia con la teoria del fantastico di Rosemary Jackson, sia con la definizione di fantastico data da Calvino stesso, ovvero come modo inteso allo sviluppo di logiche alternative. Ogni frazione di tempo rappresenta nel racconto un mondo diverso, rispondente a logiche diverse. Il procedimento analitico del quale il protagonista si serve per comprendere la sua situazione lo conduce ad esplorare mondi alternativi, corrispondenti a istanti di tempo alternativi e rispondenti a logiche differenti. L'intrecciarsi di questi mondi/frazioni di tempo crea diverse storie possibili, diversi esiti possibili. Il fantastico de *Le cosmicomiche* e di *Ti con zero* risiede dunque anche nella reinterpretazione dei concetti di spazio e di tempo e nella presentazione di altri mondi, così come di altri modi di concepire la storia dell'universo. Giuliano Gramigna parla di salto in avanti dell'autore "nell'appropriazione di nuovi universi immaginativi

¹¹⁷ Italo Calvino. *Ti con zero*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (presentazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1967. La presentazione è formata dal risvolto di sopraccoperta scritto da Calvino per la prima edizione del volume, da un'intervista di Mauro Lami, uscita il 22 novembre 1967 sul *Messaggero Veneto*, e da una nota contenente il testo di un'intervista del 1985, condotta da M. Neri e pubblicata su un articolo di *Panorama mese* (p. 71) con il titolo "Italo Calvino: vivere ogni secondo per vincere il tragico divenire." Il testo della citazione è preso dall'ultima intervista menzionata.

e parallelamente linguistici”: si tratta di un’evoluzione del suo stile narrativo, la quale è ben evidente all’interno dello stesso *Ti con zero*.¹¹⁸ Se, infatti, le prime due parti del volume si configurano come una continuazione della fittizia narrazione cosmogonica avviata ne *Le cosmicomiche*, la terza parte torna ai tempi odierni e, privando le vicende di ogni componente emotiva, le disseziona in una fredda analisi matematica. Questo tipo di narrazione costituisce il preludio alla narrativa combinatoria, alla quale Calvino si dedicherà fino alla fine dei suoi giorni.¹¹⁹

Il passaggio dell’autore dal fantascientifico (o, meglio, dal fantastico-scientifico) de *Le cosmicomiche* al fantastico-combinatorio dell’ultima parte di *Ti con zero* è testimoniato dai racconti che ne compongono la terza parte: “Ti con zero,” “L’inseguimento,” “Il guidatore notturno” e “Il conte di Montecristo.”¹²⁰ Ognuno di questi racconti presenta dei soggetti umani la cui condizione esistenziale viene esaminata, dissezionata, e il cui possibile futuro si presenta come un insieme di molteplici possibilità. Non c’è da sorprendersi se *Il castello dei destini incrociati* segue la pubblicazione di *Ti con zero*. Calvino è affascinato dalle teorie dell’*OuLiPo* parigino e decide di scrivere i suoi testi successivi basandosi su di esse. *Ti con zero* è un’opera di transizione in questo senso, perché conclude la narrazione fantastico-scientifica portata avanti ne *Le cosmicomiche* e avvia quella fantastico-combinatoria, inaugurata ufficialmente con la pubblicazione de *Il castello dei destini incrociati* (1969).¹²¹

¹¹⁸ Giugliano Gramigna, postfazione a *Ti con zero*.

¹¹⁹ Gramigna stesso afferma, nella postfazione al libro: “Il culmine del libro è raggiunto nella terza parte, dove si passa la mano al calcolo combinatorio, all’ipotesi pseudo-matematica, ai paradossi sullo spazio e sul tempo” (postfazione).

¹²⁰ Questi vari racconti verranno meglio analizzati nel terzo capitolo, di modo che la relazione che in essi il fantastico intesse col combinatorio risulti evidente.

¹²¹ Un’analisi approfondita dei testi combinatori è rimandata al terzo capitolo; per questo motivo il presente capitolo sorvolerà *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* (1972), *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979), *Palomar* (1983).

Sotto il sole giaguaro (1986)

Una posizione post-combinatoria è invece occupata dagli ultimi racconti dello scrittore, i tre dei cinque che l'autore avrebbe voluto scrivere, i quali avrebbero dovuto comporre un'opera intitolata *I cinque sensi*. Questi tre racconti ("Il nome, il naso," "Sotto il sole giaguaro," "Un re in ascolto") vengono pubblicati postumi nel 1986, con il titolo *Sotto il sole giaguaro*. Volti all'esplorazione dei cinque sensi (ovvero alla perdita del loro uso da parte dell'uomo contemporaneo), i tre racconti possono certamente rientrare nella definizione di fantastico coltivata da Calvino, ossia quella dell'utilizzo di logiche alternative all'interno della narrazione. Si tratta, inoltre, di un fantastico che si basa sulla descrizione analitica (simmetrica, geometrica) delle immagini che sorgono attorno al fatto straordinario (o extra-ordinario, in questo caso). Si ricordi l'opinione che Calvino esprime intorno a questo modo nel 1970.¹²² I tre racconti sono dunque incentrati sui sensi (rispettivamente, olfatto, gusto, udito, con la vista e il tatto mancanti), ma questo focus tematico non preclude l'utilizzo del modo fantastico, anzi lo favorisce. I tre racconti presentano una spiccata dilatazione dello spazio e un necessario, imprescindibile uso di logiche alternative. Dando la priorità, di volta in volta, all'esperienza di un senso in particolare, inevitabilmente essi eclissano gli altri sensi, offrendo un quadro incompleto dell'esperienza sensibile umana. L'accentuazione di ogni dato senso è favoreggiata da immagini chimeriche, oniriche, spesso orrorose. Il fantastico che pervade i tre racconti coniuga l'immaginazione dei racconti del terrore con la manipolazione spazio-temporale e il perseguimento di logiche

¹²² "Al centro della narrazione per me non è una spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la serie d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo." Italo Calvino. "Definizioni di territori: il fantastico," *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 266-267. Da un'intervista di *Le Monde* del 15 agosto 1970.

alternative. Il prodotto è un testo post-combinatorio in cui lo scrittore dà il meglio del suo lato visionario.

Il primo dei tre racconti, “Il nome, il naso,” è una (intenzionalmente) confusionaria narrazione di un’avventura olfattiva, nella quale i nomi perdono il loro significato, per essere rimpiazzati dai profumi.¹²³ Ciò si traduce nell’utilizzo di un linguaggio alternativo, canino, bestiale e primitivo.¹²⁴ La fantasia del protagonista mischia passato ancestrale e istinti primitivi col degrado delle feste musicali contemporanee e con l’eleganza delle profumerie e delle feste tradizionali dell’aristocrazia francese. Ci si trova di fronte ad un *pastiche* storico, linguistico e letterario, in cui ciò che conta non è la logicità degli eventi narrati, bensì le emozioni scatenate dagli odori avvertiti. Il senso d’esitazione todoroviano cede il posto ad una presa di coscienza da parte del lettore: egli è cosciente che gli avvenimenti narrati non seguono una logica realistica, bensì sensitiva. Quando il protagonista percuote la clava sul cranio del suo avversario per avere il privilegio del sesso; quando mostra i denti e segue la pista del branco; quando si aggrappa ai rami come quando stava tutto il tempo sugli alberi, rimane chiaro che nella storia narrata il realismo è subordinato al chimerico e al sensitivo.

Il secondo racconto, “Sotto il sole giaguaro,” si configura come un testo all’insegna di un possibile recupero di un’identità di coppia perduta, attraverso l’utilizzo dei piaceri gustativi. La logica alternativa utilizzata in questo racconto è quella del gusto, appunto, che funge da mediatore

¹²³ “[...] e avrei voluto un mondo senza nomi, in cui quel profumo solo sarebbe bastato per nome e per tutte le parole che poteva dirmi [...]” Italo Calvino. “Il nome, il naso,” in *Sotto il sole giaguaro*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (“Il nome, il naso”). Ed. originale Milano: Garzanti, 1986.

¹²⁴ Il narratore parla di “odore della femmina che vado cercando nella pista del branco,” di “denti incisivi canini premolari” scoperti in preda alla rabbia, di clave, di lotte violente e di arrampicamenti sui rami degli alberi. La ricerca del profumo di una specifica femmina del branco (trovata solo per un breve momento di piacere) ricalca una ricerca della propria identità – alla maniera de *I nostri antenati*. Questa ricerca è però infruttuosa ed è più reminiscente di un brancolare nel buio che di una vera e propria avventura (“Il nome, il naso”).

tra Olivia e il protagonista.¹²⁵ Nel racconto si produce un senso d'esitazione: di fatto, rimane spesso difficile distinguere i passaggi realistici del testo da quelli visionari. L'ossessione del protagonista per il cibo, per i sacrifici umani e per i denti di sua moglie ricorda i racconti del terrore dell'Ottocento, mentre la fervida immaginazione della voce narrante descrive scene oniriche in cui i due coniugi dilanano l'uno le carni dell'altro, o assumono le sembianze di serpenti.¹²⁶ La visita realistica ai resti della civiltà Maya e ai ristoranti della zona è frammista alle visioni inquietanti del marito. Rimane difficoltoso per il lettore comprendere se ai fatti raccontati sono solo mischiate le fantasie del narratore, o se le scene descritte appartengono al regno del meraviglioso. È per questo che il racconto è fantastico a tutti gli effetti. Inoltre, il linguaggio utilizzato rimanda spesso al magico. Nel momento in cui il marito decide di trasformarsi da vittima in carnefice e assaporare fino in fondo il nome delle polpette di carne servitegli, come se stesse divorando la sua donna, “la magia del nome” permette alla coppia di ritrovare il proprio desiderio sessuale. “L’incantesimo” di cui erano rimasti vittime – forse quello di non potersi mangiare l’un l’altro - viene spezzato, cosicché i due possono ritrovare l’intimità perduta. La fantasia del narratore si spinge anche oltre gli accenni di proto-cannibalismo: essa sfocia in una meta-digestione, ossia in una visione inquietante del serpente che “tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d’indigestione e digestione del cannibalismo universale [...]” (“Sotto il sole giaguaro”). Questa visione onirica e orrorifica conclude il racconto, mettendo fine alla metafora che il narratore istituisce lungo il corso della storia.

¹²⁵ L’assaporamento del cibo si pone come alternativa all’amore sensuale, è una “variante di rilievo: l’aver per teatro non più il letto dei nostri abbracci ma una tavola apparecchiata” (“Sotto il sole giaguaro”).

¹²⁶ Egli vede i denti di Olivia “come gli strumenti più adatti alla propria funzione: l’affondare nella carne [...]”; osserva “la lingua umida di saliva” e si sente “contenuto nella sua bocca, stritolato, dilaniato fibra a fibra (“Sotto il sole giaguaro”).

L'ultimo racconto, "Un re in ascolto," è forse il più immaginativo dei tre. La logica alternativa qui adottata da Calvino è quella dell'udito, che soppianta gli altri sensi. La figura del neoeletto re è statuaria, immobile nel suo trono, dal quale egli ascolta tutto e cerca di comprendere le dinamiche del mondo interno ed esterno al palazzo. Anche in questo terzo racconto si avverte il senso d'esitazione di Todorov. Il monologo della voce narrante illustra al monarca la sua situazione, ma le descrizioni realistiche sono frammiste alle immagini chimeriche prodotte, cosicché il lettore non riesce a distinguere la realtà dei fatti dalla fantasia. La natura proteiforme della narrazione si traduce in una serie di equivalenze apparentemente incongruenti, che lasciano al lettore il compito di essere interpretate. Queste sono: re-orecchio (il re coincide con il suo orecchio); palazzo-orecchio (il palazzo coincide con l'orecchio del re); sala reale-re (l'unico posto del re è nella sala del trono); palazzo-corpo del re; re-città (la città è un'estensione fisica della persona del re); re-gabbia (il re è intrappolato nel suo palazzo, che diventa la sua gabbia).¹²⁷ La fantasia si unisce alla combinatoria, dato che la persona regale è continuamente scomposta e ricomposta in tutte le sue parti; lo stesso accade al mondo circostante.¹²⁸ L'impossibilità, da parte del monarca, di ricostruire mentalmente i pezzi del suo palazzo e, di conseguenza, del proprio regno, lo fa sprofondare in un delirio calcolatore. Egli perde il senso di sé nel tentativo di applicare al suo regno "tutti i codici immaginabili." La dilatazione dello spazio contribuisce a conferire alla

¹²⁷ "Il palazzo è [...] un grande orecchio [...]; tu sei appiattato in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio, del tuo orecchio; il palazzo è l'orecchio del re." Italo Calvino. "Un re in ascolto," in *Sotto il sole giaguaro*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 ("Sotto il sole giaguaro"). Ed. originale Milano: Garzanti, 1986. "Non c'è più posto per te nel palazzo, eccetto questa sala" ("Un re in ascolto"). "Il palazzo è il corpo del re" ("Un re in ascolto"). "Ti sei convinto che la città non è altro che un'estensione fisica della tua persona [...]" ("Un re in ascolto"). "Ogni tuo tentativo di uscire fuori dalla gabbia è destinato a fallire; è inutile cercare te stesso in un mondo che non t'appartiene, che forse non esiste" ("Un re in ascolto").

¹²⁸ L'analisi maniacale dello stato attuale delle cose rivela una voce narrante ossessiva, specchio delle ansie, delle paure e dei vaneggiamenti del re. "A chi sta in ansia, ogni segno che rompe la norma appare come una minaccia. [...] tendi l'orecchio con speranza a ogni nota che sconvolga il ritmo soffocante [...]. Non farneticare" ("Un re in ascolto").

storia un forte senso di immobilità, pur nelle scene più movimentate.¹²⁹ Lo spazio viene complementato dal suono, poiché il tragitto sonoro è l'unico tipo di movimento a cui il re può assistere. Il racconto si chiude con un improvviso fragore “che occupa tutto lo spazio” e che sopprime tutti gli altri suoni. L'immobilità del re e l'espansione del suono riducono le coordinate spazio-auditive al nulla assoluto: un'immagine ricorrente nelle storie fantastiche dell'autore, la quale richiama la definizione di fantastico di Rosemary Jackson. *Sotto il sole giaguaro* conferma ancora una volta la predilezione di Calvino per i racconti di fantasia. Benché il fulcro dei tre racconti *I cinque sensi* sia l'esperienza sensoriale, l'inventiva autoriale trascina le varie storie verso il regno della fantasia – un mondo distorto, in cui i sensi si intrecciano indissolubilmente con le riflessioni e le contraddizioni dei personaggi narrati.¹³⁰

¹²⁹ “Lo spazio si dilata nel silenzio sonoro della notte, in cui gli eventi sono punti di fragore improvviso che s'accendono e si spengono” (“Un re in ascolto”).

¹³⁰ Nella postfazione a quest'ultima raccolta, Luigi Baldacci ammira sia l'arte combinatoria che attraversa “Il nome, il naso,” sia il registro utilizzato, che richiama quello dei *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Il critico sembra contrapporre il Calvino filo-fantastico di questi tre racconti ad un Calvino realista della *Giornata d'uno scrutatore* o de *La speculazione edilizia*. In questa sede s'è invece cercato di stabilire un filo di continuità tra le varie opere dello scrittore, individuando tale filo proprio nel modo fantastico.

Conclusioni al capitolo

L'analisi della narrativa calviniana portata avanti in questo primo capitolo ha mostrato perché Italo Calvino può e deve essere considerato un autore del fantastico in riferimento a tutto l'arco della sua carriera. I vari testi discussi hanno ricoperto, a livello temporale, la totalità del suo percorso letterario (da *Il sentiero dei nidi di ragno* del '47 a *Sotto il sole giaguaro*, ancora in itinere nell'85), mostrando come il modo fantastico attraversi la sua narrativa e rimanga un perno saldo lungo il corso degli anni. Nonostante i vari testi appartengano a generi letterari differenti, essi vengono sempre permeati dal modo fantastico. L'analisi ha anche mostrato che il fiabesco, il meraviglioso, lo strano permeano anch'essi la narrativa dello scrittore ligure, rispecchiando le teorie critiche di Freud, Todorov, Caillois, Jackson e altri. Ad ogni modo, per Calvino il fantastico rimane adozione di logiche alternative, di parametri e d'immagini che si sviluppano intorno a un fatto straordinario; "sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese;" uso di un gioco intellettuale, "meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo."¹³¹

Ora che si è resa nota la pervasività del fantastico nell'opera narrativa dell'autore, occorre entrare più nel dettaglio, esplorando i temi ricorrenti con i quali il fantastico calviniano si associa. Uno stesso modo letterario si propaga nei vari testi in maniere differenti. Il fantastico di Calvino è frequentemente accompagnato dai temi della natura e dell'ambiente, che ne favoriscono la proliferazione, e ciò viene dimostrato nel seguente capitolo.

¹³¹ Italo Calvino. "Definizioni di territori: il fantastico," *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 266-267. Da un'intervista di *Le Monde* del 15 agosto 1970.

2 – Il fantastico tra natura e ambiente

Il modo fantastico non è tradizionalmente accostato a concetti quali natura e ambiente. Mentre il primo termine ha solitamente a che fare col confine tra realtà e fantasia, i restanti due sono generalmente radicati nella realtà. Nel caso di Calvino, i tre termini riescono a coesistere. Il Calvino scrittore di fantasia convive perfettamente col Calvino amante della natura; ovvero con l'autore che si preoccupa dei problemi ambientali creati dal mondo industrializzato, e che presenta la dicotomia di personaggi affascinati dal o intrappolati nel mondo del progresso, nella società dell'avanzamento tecnologico. Il Calvino che si vuole discutere è anche colui che ha la passione per il mondo naturale (com'è probabile che sia per il figlio di un agronomo e di un'assistente alla cattedra di botanica), l'uomo che rappresenta paesaggi, flora e fauna con sistematica precisione e che colloca i suoi elementi naturali all'interno di storie altamente visionarie.

Gli elementi naturali presenti nella narrativa dell'autore ligure sono molto spesso dotati di un'aura magica o di significati allegorici che contribuiscono sostanzialmente all'intessitura di una storia fantastica. La natura calviniana è insomma spesso e volentieri una natura magica, ossia una natura che favorisce il modo fantastico. Ciò verrà dimostrato attraverso un'analisi cronologica di varie opere. Vengono presi in considerazione i lavori narrativi dello scrittore che risultano maggiormente significativi per ciò che concerne il discorso su fantastico, natura e ambiente. Essi sono: *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), “La formica argentina” (1952), la trilogia *I nostri antenati* (1952-59), *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963); i romanzi/racconti che Calvino voleva raccogliere sotto il nome di *Cronache degli anni Cinquanta*, comprendenti “La nuvola di smog” (1958), *La speculazione edilizia* (1961) e *La giornata d'uno scrutatore* (1963); infine, *Palomar* (1983), dopo un breve accenno alla natura fantastica presente ne *Le cosmicomiche* (1965) e in *Ti con zero* (1967).

¹ Con l'eccezione di *Palomar* e del breve accenno a *Le cosmicomiche* e a *Ti con zero*, si tratta di testi scritti tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta. Questi sono gli anni che precedono la 'conversione' dell'autore alla letteratura combinatoria. Sono anni in cui Calvino è particolarmente sensibile alle questioni politiche e ambientali che vengono affrontate nel territorio italiano. *Il sentiero dei nidi di ragno* e le cosiddette *Cronache degli anni Cinquanta*, in particolar modo, testimoniano l'impegno sociopolitico e ambientale dello scrittore ligure. Dopo il trasferimento a Parigi negli anni Sessanta, Calvino si allontana da tali questioni e abbraccia temi di più ampio respiro, ad esempio le forme e i significati del testo narrativo e del cosmo.

Guido Piovene distingue due filoni all'interno della narrativa calviniana. Uno è quello di "alcuni racconti fantastico-favolosi," ch'egli identifica nella trilogia *I nostri antenati*; l'altro è quello che "ha le migliori espressioni nel grosso volume *I racconti*, in romanzi-racconti come "La nuvola di smog," *La speculazione edilizia*, dove non c'è più favola, ma entriamo nella vita d'oggi senza diaframmi."² Il critico, dunque, divide la narrativa dell'autore in due periodi, l'uno antitetico all'altro. È da sottolineare, invece, il carattere continuativo della narrativa calviniana, ove l'amalgama del fantastico favorisce tale continuazione. L'analisi di questo secondo capitolo prende in considerazione un'ampia gamma di opere dello scrittore ligure, in modo da evidenziare il carattere continuativo della narrativa calviniana sia per quanto riguarda il modo fantastico, sia per ciò che concerne i temi di natura e ambiente. Natura, ambiente e modo fantastico procedono di pari passo nella gran parte dei romanzi dello scrittore; in particolar modo, in tutti i testi qui presi

¹ Benché si sia consapevoli che la logica argomentativa di questo capitolo potrebbe essere applicata anche a numerosi racconti di svariate raccolte – a partire da *Ultimo viene il corvo* fino ad arrivare all'incompleta *Sotto il sole giaguaro* – ci si vuol limitare all'analisi dei testi più estesi (che li si voglia chiamare romanzi o, in alcuni casi, romanzi brevi e racconti lunghi). Si vogliono inoltre tralasciare i romanzi più spiccatamente combinatori (con l'eccezione dell'ibrido *Palomar*), poiché in quelli il rapporto fantastico-natura è limitato.

² Guido Piovene. Postfazione a *La giornata d'uno scrutatore* di Italo Calvino, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (postfazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1963.

in considerazione. Da *Il sentiero dei nidi di ragno* fino a *Palomar*, la natura, l'ambiente, il paesaggio sono sempre presenti in qualche misura e portano spesso con sé una carica magica, favoriscono lo sviluppo di una narrativa fantasiosa, creativa. Dai boschi incantati de *Il visconte dimezzato* alle creature meccaniche di *Palomar*, il modo fantastico permea i testi di Calvino, servendosi della flora e della fauna come intermediari. Grazie alla problematizzazione della natura nei suoi testi e al suo fervore creativo, Calvino riesce a dar vita ad opere nelle quali flora, fauna e cosmo giocano un ruolo primario e favoriscono la proliferazione del modo fantastico. Nelle pagine a seguire, si vuol dimostrare che il fantastico in Calvino è veicolato dagli elementi naturali presenti nei testi. Più specificatamente, si afferma che flora, fauna e cosmo contribuiscono a una distorsione della realtà da parte dell'autore. Ciò che rende fantastiche le varie opere analizzate è una visione distorta della realtà che lo scrittore offre nel corso dei testi. I mondi narrati vengono presentati come reali ma, al tempo stesso, possiedono delle caratteristiche para-naturali, ovvero della flora, della fauna o un cosmo distinti e distintivi, che distorcono la percezione tradizionale della realtà e che sfociano inevitabilmente nel modo del fantastico.

Le sezioni che seguono discutono la relazione tra fantastico e natura in Calvino secondo una divisione cronologica. La sezione 2.1 parla del modo in cui il narratore concepisce i concetti di natura ed ambiente. La 2.2 tratta delle opere la cui pubblicazione in volume precede gli anni Sessanta, ovvero dei testi che vanno da *Il sentiero dei nidi di ragno* alla trilogia *I nostri antenati*. Sono questi i lavori nei quali natura e fantastico sono strettamente interrelati, ma che precedono la discussione delle questioni ecologiche che Calvino intavolerà negli anni del boom economico italiano. La sezione 2.3 prende in considerazione proprio i lavori pubblicati negli anni Sessanta, quelli scritti negli anni del boom economico, ossia i testi che discutono questioni ambientali e che riescono a coniugare il realismo dell'impegno sociopolitico dello scrittore con la sua vena

fantastica. Infine, la 2.4 si occupa dell'ultimo romanzo dell'autore che, sebbene appartenga al cosiddetto periodo combinatorio dello scrittore, in cui l'attenzione per natura e ambiente viene posta in secondo piano, presenta elementi naturali caratteristici e unici. Questi veicolano il fantastico in maniera evidente, come si osserverà più avanti nel capitolo.

La natura esercita un ruolo di spicco nei romanzi di Calvino, tant'è che nel corso degli anni, grazie anche alla rapida crescita che il campo dell'ecocritica ha sperimentato, sono stati in molti gli intellettuali che si sono cimentati in un'analisi delle opere dello scrittore sanremese, individuando e contestualizzando il ruolo che il paesaggio, l'ambiente e la natura giocano nei suoi testi.³ L'affermarsi dell'ecocritica o ecologia letteraria mette sotto la lente, in Italia, un gruppo di autori i cui testi hanno una componente ecosofica rintracciabile o evidente:⁴ tra questi, Calvino, Celati, Marinetti, Pasolini, Volponi, Zanzotto. La pubblicazione di *A Silent Spring* da parte di Rachel Carson, nel '62, segna con tutta probabilità l'inizio dell'approccio ecocritico alla letteratura, ma il suo sviluppo effettivo si ha nelle decadi successive: in particolare, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta.⁵ L'ecocritica fa propri i concetti di ecologia, ambiente, mondo naturale, ma soprattutto coltiva l'idea che sia possibile coniugare letteratura e filosofia dell'ambiente: è per questo che prende anche il nome di ecologia letteraria. Una dei primi ecocritici, Cheryll Glotfelty, co-editrice di *The Ecocriticism Reader*, definisce l'ecocritica come l'unione tra natura e cultura e, in maniera più specifica, come il sodalizio tra la natura e la

³ Bolongaro, Dini, Iovino, Piana, Seger sono solo alcuni tra coloro che hanno voluto mettere in evidenza l'amore che quest'autore nutre per il mondo naturale.

⁴ L'ecosofia invita ad un rovesciamento della prospettiva antropocentrica. L'essere umano non colloca più se stesso sulla cima della piramide naturale, ma si vede come un elemento dell'ecosfera, parte di un complesso sistema naturale.

⁵ Le opere che ne influenzano lo sviluppo sono *Seeking Awareness in American Nature Writing* (1992) di Scott Slovic e *The Ecocriticism Reader* (1996), di Glotfelty e Fromm. Scott Slovic. *Seeking Awareness in American Nature Writing*, Salt Lake City: University of Utah Press, 1992. Cheryll Glotfelty - Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader*, Athens: University of Georgia Press, 1996.

letteratura.⁶ Natura, cultura, linguaggio e letteratura trovano un territorio fertile che li accomuna. L'analisi delle questioni ambientali contemporanee e le implicazioni sociali che tali questioni comportano darà vita, nel corso degli anni, ad un vasto campo di studi ecoletterari. Dopo la fioritura delle *Environmental Ethics* negli anni Settanta, l'ecologia letteraria comincia ad occuparsi dei temi e delle relazioni biologiche individuabili nelle varie opere letterarie. Col passare degli anni, l'ecocritica sperimenta tre di quelle che Greg Garrard, nel suo volume *The Oxford Handbook of Ecocriticism* (2014), chiama *ondate*.⁷ Garrard si riferisce all'espansione dell'approccio letterario che, inizialmente focalizzato strettamente sulla rappresentazione della questione ambientale nelle opere di letteratura, allarga col tempo i propri orizzonti, fino ad includere sotto il proprio paradigma svariate teorie, tra le quali femminismo, *queer theory*, decostruzionismo, postcolonialismo, liberazionismo, intersezionalità, etc..⁸ Parallelamente alla critica ambientale e alla sua apertura verso la transdisciplinarietà, sorgono nel tempo anche le cosiddette *Environmental Humanities*, quelle che Guaraldo definisce “un insieme di pratiche e discorsi di ricerca umanistica in costante dialogo con le scienze ambientali e naturali.”⁹ La proliferazione di queste nuove discipline accademiche consente agli intellettuali contemporanei di inquadrare quelle opere

⁶ “Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature. As a critical stance, it has one foot in literature and the other on land; as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman.” Cheryll Glotfelty - Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader*, Athens: University of Georgia Press, 1996.

⁷ Greg Garrard. *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, New York: Oxford University Press, 2014, pp. 1-3.

⁸ A proposito di femminismo, per un'analisi della letteratura fantastica italiana al femminile, si consulti il seguente volume. Danielle Hipkins. *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic: The Creation of Literary Space*, Londra: Legenda, 2007.

⁹ Egli sostiene: “Tra gli obbiettivi delle *Environmental Humanities* si individuano chiaramente il superamento della dicotomia natura-cultura, che per secoli non è mai stata messa in discussione, e una maggiore attenzione nei confronti del mondo della materia, della biologia e dell'ecologia intesa come sistema di interdipendenza ontologica.” Emiliano Guaraldo. “L'ecocritica in Italia: ambiente, letteratura, nuovi materialismi,” *Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, n. 5, Firenze: Università di Firenze, 2016, p. 703.

letterarie che più chiaramente discutono i problemi socio-ecologici del tempo (insieme a tutte le altre questioni che possono relazionarsi ad essi: politiche, economiche, ontologiche, culturali, etc.). Se nel mondo gli *environmental studies* hanno acquisito così tanta importanza nell'arco degli anni, anche in Italia essi sono stati oggetto d'attenzione. Vi sono alcuni autori italiani che sono stati e sono ancora spesso oggetto di analisi ecocritica, tra cui Calvino. Serenella Iovino è forse colei che maggiormente ha contribuito alla diffusione degli studi ecocritici nella penisola italiana. Ella ha discusso le opere di diversi scrittori e, in più occasioni, quelle di Calvino.

2.1 – La natura e l'ambiente per Calvino

A differenza del modo fantastico e della letteratura combinatoria, i quali sono stati trattati da Calvino ampiamente in più occasioni, non è certo facile definire la concezione ch'egli ha della natura; né l'autore ha lasciato numerosi saggi o articoli che permettano di comprendere a fondo la sua personale interpretazione dei termini *natura*, *ambiente* o *ecologia*. In generale, Calvino non ha affrontato estensivamente i seguenti concetti da un punto di vista teorico, come ha invece fatto per altre questioni quali il fantastico e la combinatoria. In ogni caso, i concetti di *natura*, *ambiente* ed *ecologia* sono stati grande oggetto di studio in passato. In particolare, il termine *natura* è stato discusso sin dall'antichità. È alla visione della natura dei filosofi-scienziati secenteschi e settecenteschi che Calvino si affida nella redazione di gran parte delle sue opere.¹⁰ I filosofi che influenzano maggiormente la concezione di natura che Calvino presenta sono: Cartesio, che opera nella prima metà del Seicento e parla di animali come macchine (concetto che viene riproposto da Calvino *Palomar*); La Mettrie, che estende il concetto all'essere umano (il cosiddetto 'homme

¹⁰ In filosofia, la natura è considerata come l'insieme delle cose esistenti, ovvero di tutto ciò che compone l'universo. Nel corso dei millenni, diversi filosofi hanno definito il termine in svariati modi, dai presocratici, Platone e Aristotele fino a Cartesio, Galileo e Newton.

machine’); Rousseau, il cui ritorno alla natura è in certo qual senso celebrato ne *Il barone rampante*.¹¹ In generale, Calvino sembra essere attratto dall’approccio sperimentale che sussegue Bacone e che delinea la nascita del metodo scientifico. L’influenza di molti altri filosofi può essere attribuita allo scrittore per quanto concerne la sua visione della natura, come quella di Voltaire, osannato ne *Il barone rampante*, o di Galileo, che vuole intendere la lingua in cui è scritto il libro dell’universo (“Egli è scritto in lingua matematica”)¹² in maniera simile al signor Palomar (“Ma se il linguaggio fosse davvero il punto a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi?”)¹³.

Essendo i testi di Calvino principalmente influenzati da filosofi-scienziati quali Galileo e Cartesio, non sorprende che molti di questi testi considerino il ruolo dell’uomo all’interno di un universo regolato da regole fisiche ben precise. *Le cosmicomiche*, *Ti con zero* e *Palomar* hanno come oggetto una natura e un cosmo fantasiosi, ma che partono da dati scientifici ben chiari. La frequentazione del circolo parigino *OuLiPo*, composto di scrittori-matematici, esercita ulteriore influenza sulle opere combinatorie di Calvino, dotandole di maggiori regole o ‘contraintes’ da seguire. Il risultato è una natura geometrica, scomponibile in linee, cubi e combinazioni fisico-matematiche di ogni sorta. Com’è già stato notato, Calvino non ha affrontato il modo in cui concepisce la natura con la stessa cura con la quale ha discusso il suo rapporto con il fantastico. I suoi interventi extra-testuali nei riguardi dell’argomento sono pochi e sporadici ma, ciononostante, degni di nota. Il primo intervento di Calvino in cui egli esprime un suo interesse nei confronti

¹¹ Per un approfondimento sull’influenza della filosofia su Calvino, si veda il seguente articolo. Kerstin Pilz. “Literature as Natural Philosophy: Italo Calvino’s (Post)modern Re-evaluation of Cosmogony,” *Annali d’Italianistica*, v. 23 (“Literature & Science”), Arizona State University, 2005, pp. 191-210.

¹² Galileo Galilei. “Il Saggiatore,” *Le Opere*, Edizione nazionale, v. 6, Firenze: G. Barbera, 1896, pp. 197-372. Ed. originale 1623.

¹³ Italo Calvino. *Palomar*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002, p. 69. Ed. originale Torino: Einaudi, 1983.

dell'argomento risale al 1946. Ne “Le capre ci guardano,” lo scrittore esprime una visione anti-antropocentrica del mondo, in occasione degli esperimenti nucleari americani sull'atollo di Bikini:¹⁴ “Vi siete mai chiesti cos' avranno pensato le capre di Bikini? e i gatti nelle case bombardate? e i cani in zona di guerra? e i pesci allo scoppio dei siluri? Come avranno giudicato noi uomini in quei momenti, nella loro logica che pure esiste, tanto più elementare, tanto più - stavo per dire - umana? Sì noi dobbiamo una spiegazione agli animali, se non una riparazione.” Già agli albori della sua carriera, lo scrittore concepisce l'uomo come animale tra gli animali. Animalizza l'essere umano per la sua crudeltà e ipocrisia nei confronti degli animali e, al tempo stesso, rende umana la logica animale. Egli riconosce inoltre che l'uomo sta mettendo a soqquadro “questo mondo che è anche il loro” (“Le capre ci guardano, 132). La sua preoccupazione per il giudizio degli animali, da un punto di vista che si pone in netta opposizione rispetto a quello dell'essere umano, permette di capire quanto sia caro all'autore questo tema. Diverse volte, nei suoi testi, egli adotterà un punto di vista anti-antropocentrico, che prende in considerazione anche i desideri e le emozioni degli animali.¹⁵

Generalmente, i critici ambientali definiscono lo scrittore ligure come anti-antropocentrico: in diversi suoi testi Calvino adotta la prospettiva di esseri non umani (si pensi a Qfwfq de *Le cosmicomiche*, che cambia costantemente la sua forma nel corso dei millenni, essere immortale in un universo in costante trasformazione; ma anche a *Palomar*, in cui a più riprese è considerato il punto di vista della fauna circostante). Inoltre, egli presta particolare attenzione al mondo vegetale e animale, senza mai però perdere completamente di vista la prospettiva dell'uomo: anche quando

¹⁴ Il titolo è ironico; allude al film di De Sica *I bambini di guardano* (1944). Italo Calvino. “Le capre ci guardano, Soggezione di un cane, Il marxismo spiegato ai gatti, Da Esopo a Disney,” Torino: *L'Unità*, II, 17 novembre 1946, p. 3. Ora in *Italo Calvino – Saggi*, v. 2, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 2131.

¹⁵ Ciò avviene soprattutto in *Palomar*, ma anche ne *Le cosmicomiche* e in *Ti con zero*.

adotta il punto di vista di atomi e cellule primordiali, non si dimentica mai degli esseri umani ai quali le sue storie sono indirizzate. Serenella Iovino definisce Calvino a uno stesso tempo antropomorfo e anti-antropocentrico: uno scrittore che sa annientare l'ego umano per poter meglio narrare le sue storie.¹⁶ L'anti-antropocentrismo dell'autore è non solo evidente nei suoi testi, come la critica nota bene, ma è persino confermato da egli stesso in più di un'occasione. Nel '46 egli dichiara:¹⁷

Propendo per una concezione dell'uomo come non staccato dal resto della natura, di animale più evoluto in mezzo agli altri animali, e mi sembra che una tale concezione non abbassi l'uomo, ma gli dia una responsabilità maggiore, lo impegni a una moralità meno arbitraria, impedisca tante storture (Non che io creda a una natura buona e saggia alla Rousseau: so che la natura non è buona né cattiva, ma qualcosa d'impassibile e di ambiguo come la balena bianca di Melville).

Già qui è ben chiaro che l'autore ritiene l'uomo creatura tra le altre creature: il suo essere "più evoluto" lo rende solo maggiormente responsabile delle sue azioni, ossia moralmente passibile di giudizio. In una conferenza del '58 egli discute "Natura e storia nel romanzo," sottolineando l'importanza che questi due elementi (natura e storia) ricoprono nella narrativa mondiale moderna.

Egli rimarca:¹⁸

Nella narrativa si usa comunemente pensare che il rapporto uomo-natura continui ad essere il tema di una produzione minore, la narrativa d'avventura [...]. Un'istintiva inclinazione m'ha sempre spinto verso gli scrittori di ieri e di oggi in cui i termini natura e storia (o società che dir si voglia) appaiono compresenti. Ma non è solo una scelta di gusto: io credo che il termine natura è sempre presente in ogni grande narratore.

Sebbene Calvino commenti la narrativa altrui in questo intervento, l'"io credo" finale mette l'accento sull'importanza che per lui la natura ricopre nella letteratura di tutti i tempi. Nel passo

¹⁶ Serenella Iovino. "Notes on Calvino's *Cosmicomics*," *Comparative Studies in Modernism*, n. 2, Torino: Università degli Studi di Torino, 2013, p. 117.

¹⁷ Italo Calvino. "Il marxismo spiegato ai gatti," rubrica "Gente nel tempo," *L'Unità*, 1946. Ora in *Italo Calvino – Saggi*, v. 2, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 2131.

¹⁸ Italo Calvino. "Natura e storia nel romanzo," *Una pietra sopra*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 ("Natura e storia nel romanzo"). Ed. originale Torino: Einaudi, 1980.

citato, l'autore dà grande importanza a tre termini tra loro interrelati: uomo, natura e storia. Il contrasto tra natura, storia e società attraversa tutta la cultura occidentale.¹⁹ Uomo, natura e storia sono elementi essenziali nella narrativa calviniana; elementi in costante, mutuo dialogo. Basti pensare a *Il barone rampante* per comprendere immediatamente il loro stretto rapporto: il secondo romanzo della trilogia riesce a coniugare squisitamente lo sfondo storico del Settecento con il ritorno alla natura di un ragazzino in cerca della propria identità, del proprio senso di umanità.

Sempre nel 1958, a Calvino viene affidata la redazione della voce *Natura* in merito alla pubblicazione dell'*Almanacco letterario Bompiani 1959*. Sotto questa voce, l'autore pone:²⁰

Natura. Sta per morire. [...] oggi l'assedio del cemento da tutti i lati la condanna e insieme la promuove al destino di aree fabbricabili; grazie se qua e là si salva qualche albero. [...] ai miei occhi la natura sana, vergine, indomita, si dissolve [...]. Ho capito questo: che la natura è mortale; non è quell'eterno termine antitetico all'uomo, l'altro da sé cui continuamente contrapporci; è un fragile bene, perituro, un'irripetibile giovinezza del mondo, e appena se ne è visto un frammento morire, è già come se tutto fosse perso, ogni foglia di prato, ogni pietra di scoglio è un illusorio rinvio che la storia ci concede ma che non significa più nulla.

Da questo suo intervento sono visibili sia il suo anti-antropocentrismo ("la natura...non è quell'eterno termine antitetico all'uomo"), sia il suo amore per un mondo naturale che va salvaguardato e che è invece minacciato dal cosiddetto progresso industriale. L'autore annuncia che la natura sta per morire, uccisa dalla febbre del cemento dalla quale l'essere umano è preso. Lamenta che persino lo spazio è stato intaccato dalla presenza dell'uomo, il quale ha portato l'artificialità dei satelliti nel cosmo. Questo tema della minaccia che il progresso rappresenta nei confronti del regno naturale viene affrontata dall'autore proprio negli anni a venire, con la

¹⁹ Per un'analisi dell'influenza della cultura anglofona su Calvino, si veda il seguente articolo. Giulia Guarnieri. "La cultura anglofona nell'opera di Italo Calvino." *Forum Italicum*, v. 45, n. 1, New York: SAGE Publications, 2011, pp. 138-165.

²⁰ Intervento di Calvino nel volume a cura di Valentino Bompiani e Cesare Zavattini. *Almanacco letterario Bompiani 1959*, Milano: Bompiani, 1958, p. 197. Presente anche in: "Natura," *Italo Calvino – Saggi*, v. 2, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 2687.

pubblicazione de “La nuvola di smog,” de *La speculazione edilizia* e di *Marcovaldo*. Al tema della natura, dunque, è collegato anche quello dell’ambiente. Il breve testo ecosofico e ambientalista appena citato è una sorta di preludio a Marcovaldo, poiché Calvino, come il protagonista di quel libro, ammette di guardarsi attorno e di darsi ad una ricerca della natura in un mondo in cui essa si fa sempre più rada (dato che l’uomo l’ha uccisa). In questi anni, Calvino dimostra un forte impegno nei confronti di problemi sociali quali inquinamento e preservazione della natura, ostentando sempre di più un atteggiamento che detronizzi l’essere umano dalla sua posizione di privilegio all’interno dei cicli naturali.

Nel 1970, egli si spinge ancora oltre nelle sue riflessioni: discute la fine del mondo per l’essere umano (ovvero, la fine dell’uomo sulla Terra) e il senso della vita umana in una lettera a Sebastiano Timpanaro. Ipotizzando la conservazione della storia dell’uomo o, ancor meglio, delle informazioni raccolte finora dal genere umano, su un pianeta in cui qualcuno potrebbe un giorno arrivare e avere accesso a tali dati, Calvino sottolinea l’importanza dell’adozione, da parte sua, di una prospettiva anti-antropocentrica:²¹ “Ora io non vorrei che questo mio discorso suonasse come una rivendicazione di eternità della storia umana, di umanizzazione universale o altre balle. L’uomo è solo la migliore occasione a noi nota che la materia ha avuto di dare a se stessa.” Il freddo obiettivismo con il quale lo scrittore elabora questa riflessione è sorprendente: concependo l’uomo come strumento dell’universo, come mezzo attraverso cui la materia percepisce se stessa, egli riesce a distruggere, in poche frasi, l’intera tradizionale visione antropocentrica sulla quale millenni di storia umana sono stati costruiti. Non disdegna la robotizzazione dell’uomo, ossia la possibile fusione con la macchina, anzi la auspica (“Lettera sulla fine del mondo,” 22-23):

Un successivo gradino di questo processo sarà per l’uomo, alla fine del genere umano, trasmettere questa capacità di conoscenza–autotrasformazione–memorizzazione che la

²¹ Italo Calvino. “Uomo e natura – Lettera sulla fine del mondo,” *La repubblica*, 1° gennaio 2000, pp. 22-23.

materia attraverso di lui ha acquisito, trasmetterla vuoi a delle macchine autoriproducentisi, vuoi a delle altre specie animali di questo o di altri pianeti. Solo a quel punto l'episodio umano si chiuderà in attivo, e la storia uscirà dal suo provincialismo antropocentrico.

L'essere umano potrà essere rimpiazzato da altre specie animali o da "macchine autoriproducentisi," in modo che il suo "provincialismo antropocentrico" possa avere fine. Chiarendo che l'uomo non è altro che "un 'luogo' della materia" e che "è al lavoro dell'universo che l'uomo necessariamente collabora," egli sta automaticamente detronizzando il genere umano: ormai privo delle sue illusioni, delle sue "formule retoriche" e aspirazioni alla "umanizzazione della natura," l'uomo non può far altro che constatare il suo ruolo di intermediario e aiutare l'universo ad adempiere al suo obiettivo di graduale auto-coscienza ("Lettera sulla fine del mondo," 22-23). Calvino sta anche auspicando o predicendo la fine dell'umanità come la conosciamo, ossia delineando la possibilità di un universo senza la presenza dell'uomo.²²

Nel 1985, sostiene:²³ "[...] nessuna storia e nessun pensiero umani possano darsi se non situandoli in rapporto a tutto ciò che esiste indipendentemente dall'uomo." Egli afferma di nuovo l'importanza di adottare una prospettiva anti-antropocentrica. Infine, questa viene ribadita nella sezione "Molteplicità" di *Lezioni americane*:²⁴ "[...] magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica..." Volendo dar parola agli animali, alle piante e alla materia stessa, lo scrittore mette in

²² Cosa a cui alluderà più volte nel suo ultimo romanzo *Palomar*.

²³ Italo Calvino. "Il cielo sono io," *La Repubblica*, 1985. Ora in *Saggi*. Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 2088.

²⁴ Italo Calvino. *Saggi*. Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 733.

prospettiva la tradizionale visione dell'uomo e sottolinea ulteriormente l'importanza che per lui ricoprono gli elementi naturali (e anche artificiali) che compongono il Pianeta.

Questa breve digressione sul rapporto dell'autore con i temi di natura, ambiente e anti-antropocentrismo è utile ai fini di inquadrare il tipo di rapporto che egli instaura con il mondo naturale nei suoi testi narrativi. È importante comprendere che la sua rappresentazione del paesaggio – naturale, urbano, idilliaco o contaminato che sia – non è sempre finalizzata alla trasmissione di un messaggio etico-ambientalista. In molti dei suoi testi, lo scrittore si limita ad osservare la realtà delle cose e a tentare di analizzarne i dettagli, in modo da comprenderla meglio. L'osservazione non sempre comporta un giudizio di tipo etico-morale o, se lo fa, tende a presentare diversi giudizi, diversi punti di vista.²⁵ Questa realtà delle cose pone personaggi e lettori di fronte a dei binomi. Ne *Il visconte dimezzato* si hanno di fronte un Medardo rispettoso della natura e delle persone e un altro che dimezza e dilania ogni foglia, ogni animale, ogni cosa. Ne *Il barone rampante* si può leggere di un ragazzo strano che decide di tornare a vivere sugli alberi, in comunione con la natura, e di una società che ha ormai rinnegato questo tipo di vita. Similmente, in *Marcovaldo* il protagonista cerca quanta più natura possibile in un paesaggio urbano che sembra aver dimenticato cosa sia la natura. Molti dei personaggi dello scrittore ligure attraversano il dilemma del mondo moderno, trovandosi di fronte a una realtà che li porta da una parte ad abbracciare il progresso scientifico-tecnologico in corso, mentre dall'altra li costringe a constatare i disastri naturali irreparabili che tale progresso sta portando (ciò lo si vede soprattutto ne “La speculazione edilizia,” ma anche ne “La nuvola di smog” e in *Marcovaldo*).

²⁵ Si pensi alla dicotomia visconte gramo/visconte buono. Il buono non è un personaggio totalmente positivo, così come il gramo non è del tutto disprezzabile. La molteplicità dei punti di vista degli abitanti mette in prospettiva qualunque tipo di giudizio univoco, scoraggiando il lettore da una possibile interpretazione unidirezionale della storia.

Dai suoi brevi interventi, si capisce che Calvino vorrebbe che la febbre del cemento non avesse deturpato e soffocato la natura circostante e, nei vari suoi testi, il suo punto di vista può essere intravisto. Tuttavia, l'autore non è tanto interessato ad esprimere una sua opinione politica o ideologica; è piuttosto intento a mostrare al lettore il dilemma, a presentare questa dicotomia a cui tutta la società sta partecipando e che solleva questioni importanti per tutti. In questo senso, al momento di interrogarsi sul rapporto di Calvino con il mondo naturale sarebbe semplicistico catalogare lo scrittore come *ambientalista*, *pre-ambientalista*, *filo-ambiente*, *pro-natura* o usando qualsiasi altra definizione. Piuttosto, è opportuno domandarsi che tipo di rapporto egli instauri con la natura. Di certo si tratta di un rapporto complesso che, com'egli rimarca nel '46, non si limita alla pura visione di una "natura buona e saggia alla Rousseau." Egli chiarisce di non ritenere la natura né buona né cattiva, "ma qualcosa d'impassibile e di ambiguo come la balena bianca di Melville."²⁶ Insomma, Calvino è intento ad esplorare il rapporto che l'essere umano intrattiene con la natura nell'epoca a lui contemporanea. Per evidenziare ancor meglio la dicotomia progresso-natura, crea delle storie esagerate, poco realistiche, fantastiche. Cosimo rappresenta l'uomo estremo del passato, la natura in opposizione alla presente umanità civilizzata. Il protagonista de "La nuvola di smog" rappresenta l'uomo che si rende conto del suo allontanamento dalla natura e delle conseguenze del progresso, ed è per questo che è ossessionato dallo smog, che vede dappertutto. Marcovaldo è, al contrario, ossessionato dalla natura, la cerca ovunque senza mai trovarla totalmente incontaminata. Questi uomini quasi folli, presi da manie e da ossessioni, sono perfetti esempi del binomio che Calvino vuole esplorare. In tal senso, la realtà descritta nella sua

²⁶ Italo Calvino. "Il marxismo spiegato ai gatti," rubrica "Gente nel tempo," *L'Unità*, 1946. Ora in *Italo Calvino – Saggi*, v. 2, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 2131.

forma estrema e distorta, ovvero contaminata dal fantastico, è il migliore espediente che lo scrittore adopera per presentare al lettore il dilemma del mondo moderno.

Nel corso degli anni, Calvino allarga il suo sguardo narrativo sugli elementi naturali descritti. Concentrandosi sull'analisi della rappresentazione della natura nei vari romanzi dell'autore, si assiste ad una graduale espansione del rapporto uomo-natura. Ne *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) c'è un esclusivo ed interamente personale rapporto Pin-sentiero, Pin-bosco. Nella trilogia *I nostri antenati* questo rapporto si espande, tant'è che ne *Il barone rampante* (1957) arriva ad abbracciare l'intera umanità, grazie a Cosimo che si interroga sulla funzione degli alberi all'interno della società umana e che sogna un ritorno del genere umano alla vita tra gli alberi, ad una vita vissuta in accordo con la natura. Viene dunque considerato il modo in cui il genere umano si rapporta con la flora e la fauna circostanti. Negli anni '60, le pubblicazioni dei volumi delle *Cronache degli anni '50* e di *Marcovaldo* invitano a riflettere sul sistematico sfruttamento del territorio ai fini di una prolifica espansione industriale.²⁷ I luoghi presi in considerazione sono ben definiti, ma rispecchiano una situazione globale. Ne *Le cosmicomiche*, la prospettiva umana si perde nell'immensità dell'universo, per poi tornare ad affiorare nella seconda metà di *Ti con zero*, sebbene distorta a livello spaziale e temporale. La natura non è più costituita dalle semplici flora e fauna dell'esperienza terrestre, ma è considerata in tutte le sue forme extra-terrestri, ovvero in un contesto universale. Essa è volta alla realizzazione del piano universale, alla presa di coscienza dell'universo di cui parla Calvino nella lettera del '70 a Timpanaro sulla fine del mondo.²⁸ È una

²⁷ Ci si riferisce a "La nuvola di smog" (1958), *La speculazione edilizia* (1961), *La giornata d'uno scrutatore* (1963).

²⁸ La Iovino commenta in tal maniera sulle cosmicomiche: "The frame of all this is an "infinite game," whose only purpose is the self-realization of the universe. In its very structure and title, Calvino's book is indeed a comedy of the universe, a cosmological Darwinism, the collective evolutionary biography of the world." Il gioco infinito dell'universo, di cui l'uomo è partecipe ma non protagonista, esemplifica la rinnovata concezione della natura che lo scrittore sviluppa in questi anni. Serenella Iovino. "Notes on Calvino's *Cosmicomics*," p. 120.

natura universale e non più esclusivamente terrestre; è cangiante, in continua evoluzione; è anche autocosciente, ha memoria di se stessa e del percorso seguito. Per raccontare la propria storia, Qfwfq, essere camaleontico, deve necessariamente ricordarsi di tutto il processo evolutivo dell'universo e delle sue personali interazioni con lo stesso in quanto individuo multiforme. La natura, dunque, è dotata di memoria ed è volta ad una sempre migliore capacità di autopercepirsi. Ciò lo si vede nel personaggio di Qfwfq, che da aggregato di atomi primitivi finisce per assumere le più svariate forme organiche. Lo si vede anche in *Palomar*, romanzo in cui le creature con le quali il signor Palomar stabilisce un contatto sono spesso rappresentate come macchine organiche, come meccanismi pensanti e autocoscienti che rispecchiano, in piccolo, il “meccanismo inceppato” dell'universo.²⁹ La meccanizzazione della natura ricorrente in *Palomar* è coerente con il concetto delle “macchine autoriproducentisi” espresso nella lettera a Timpanaro. L'analisi ossessiva, da parte del signor Palomar, dei meccanismi universali (seppur inceppati), è dovuta al tentativo del protagonista di comprendere il funzionamento della materia: ciò include gli esseri viventi e non viventi, umani, animali e inorganici.

Per ricapitolare, dagli anni '40 agli anni '80 il modo dell'autore di rappresentare il mondo naturale cambia, così come cambia il rapporto che i personaggi delle sue opere intrattengono con la natura. La relazione uomo-natura si espande gradualmente, nell'arco degli anni, fino ad includere l'intero universo (e, ovviamente, senza mai escludere il ruolo che i regni animale e vegetale ricoprono nell'equazione). Ciò evidenzia l'anti-antropocentrismo dell'autore e permette di avere un quadro più completo del complesso rapporto che Calvino instaura con la natura. I personaggi di Calvino si relazionano con il mondo circostante in quanto uomini, ma anche in quanto parte di un sistema più grande di loro, di un più grande meccanismo universale.

²⁹ Italo Calvino. *Palomar*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002, p. 147. Ed. originale Torino: Einaudi, 1983.

Considerato il freddo occhio analitico, spesso geometrico, che lo scrittore utilizza per osservare i meccanismi della vita terrestre ed extra-terrestre (ovvero della vita umana concepita all'interno di un più complesso movimento universale), sarebbe apparentemente inconcepibile definire la natura calviniana come *magica, fantastica*, cioè come appartenente ad un mondo al di fuori della mera realtà quotidiana. Eppure, a dispetto della scientificità che l'autore ostenta al momento di raffigurare il mondo naturale nei suoi testi, è in più istanze individuabile una componente fantastica che permea le sue opere e che coincide con una distorsione della realtà a favore di un'ambiguità narrativa. Come è stato affermato in precedenza, si vuol dimostrare che gli elementi naturali delle opere analizzate veicolano il modo fantastico, offrono una visione distorta e alterata del mondo reale. Come nelle opere d'arte che prende in analisi Roger Caillois, il fantastico dei testi discussi nel capitolo è “non un fantastico dichiarato, ma un fantastico insidioso.”³⁰ È cioè un fantastico che va individuato nei piccoli dettagli del mondo naturale descritto da Calvino. Il corpo del capitolo è dedicato proprio a questa argomentazione, nel tentativo di dimostrare come il Calvino amante della natura non è poi molto lontano dal Calvino scrittore di storie di fantasia.

Ripercorrendo le opere più significative dell'autore, viene offerta una specifica lettura della sua narrativa: una lettura che tenga conto del ruolo che la natura gioca nei suoi testi fantastici, e di come essa favorisca la narrazione di fantasia. Nel tipo di analisi che viene offerto sono di certo presi in considerazione i punti di vista che la critica ambientale ha finora espresso al riguardo delle varie opere dello scrittore. Considerando, però, l'interpretazione magico-fantastica della natura che viene presentata, i discorsi ecocritici servono più come supporto o supplemento

³⁰ Roger Caillois. *Au coeur du fantastique*, Gallimard, 1965. Trad. it. di Laura Guarino. *Nel cuore del fantastico*, Milano: Abscondita, 2004, p. 18.

all'argomentazione che come base fondante della stessa. Temi quali l'anti-antropocentrismo, il post-umano, la sensibilità ambientale, il ruolo del regno animale non possono ricoprire un ruolo centrale all'interno dell'analisi, ma sarà utile tenerli presenti al fine di espandere la comprensione del rapporto che Calvino instaura con il mondo naturale.

2.2 – Prima degli anni '60

Il sentiero dei nidi di ragno (1947)

Il sentiero dei nidi di ragno (1947) è il romanzo che apre la carriera letteraria dello scrittore e, benché spesso considerato un romanzo neorealista, si è già visto nel primo capitolo che esso presenta numerosi elementi fiabeschi (affidandosi alla definizione di Pavese) se non magici, tra cui un linguaggio in cui i termini inerenti al magico e al fantastico sono più che ricorrenti. La conclusione a cui si è giunti nel primo capitolo, nei riguardi de *Il sentiero dei nidi di ragno*, è che, sebbene Calvino non varchi apertamente i limiti del reale con questo romanzo, di certo li mette alla prova, dando a Pin una percezione della realtà alterata, distorta. Il fantastico è generato dallo scarto di realtà prodotto, dall'alterata percezione della realtà che Pin sperimenta. Si è anche visto che questo uso del fantastico corrisponde alla definizione di *fantastico mentale* che Calvino fornisce nell'introduzione a *I racconti fantastici dell'Ottocento*.³¹

Ciò che si intende dimostrare in questa sede, in relazione al primo romanzo dello scrittore, è la natura inverosimile delle tane di ragno, la quale contribuisce alla percezione alterata della

³¹ Paola Montefoschi parla di scarto del romanzo in direzione fantastica in un suo intervento su *Il sentiero*. Un'altra critica letteraria, Marla Rinwick, chiama l'opera "una fiaba neorealista" e giustifica tale affermazione anche attraverso il paesaggio. Oltre alle descrizioni paesaggistiche, Rinwick sottolinea l'importanza del motivo dell'incantesimo, della ricorrenza della parola *magico*; della presenza di ulteriori elementi fiabeschi, quali il Mancino che sembra uno gnomo o Cugino che è un mago e un omeone. Altri critici, come Eversmann e Calligaris, hanno individuato diversi elementi fiabeschi ne *Il sentiero*. Marla Rinwick. *'Il sentiero dei nidi di ragno' di Italo Calvino. Una favola neorealista*, ed. digitale Kindle, Monaco: GRIN publishing, 2012 ("Una fiaba neorealista?").

realtà che il lettore sperimenta.³² Al generico narrato possono essere attribuite svariate funzioni nei diversi momenti della storia, ma il ruolo del bosco rimane pressappoco inalterato durante il romanzo, ed è un ruolo fondamentale per il discorso sul fantastico.³³ A tal riguardo, conviene tornare al commento di Pavese su *Il sentiero*: è interessante sottolineare che il tono fiabesco di cui Pavese parla, e che Calvino menziona nell'introduzione al romanzo, fa precisamente riferimento a una "favola di bosco":³⁴ "Diremo allora che l'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa: di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, diversa." La favola di bosco menzionata da Pavese rimanda alle proprietà favolistiche e fiabesche del sentiero. È lì che ha luogo la 'magia' del protagonista, ossia nel cuore del bosco. L'aura di mistero che circonda il sentiero è dovuta al fatto che Pin è l'unico in tutta la vallata a conoscere quel posto (ad eccezione di Pelle che, più tardi, rivelerà di conoscerlo), ma anche alla peculiarità dei nidi di ragno: infatti, "mai nessun ragazzo ha saputo di ragni che facciano il nido, tranne Pin."³⁵ Ciò che rende quei luoghi "fatati" (capitolo 12) è proprio il fatto che i ragni ci facciano dei nidi e delle tane, avvenimento di per sé inconsueto, per non dire paranormale.³⁶ Il rifugio dei ragni non corrisponde al comportamento naturale di quelle

³² Per un'analisi specifica sulla funzione degli elementi paesaggistici ne *Il sentiero*, vedasi il libro di Claudia Nocentini *Italo Calvino and the Landscape of Childhood*, Leeds: Northern Universities Press, 2000.

³³ Fa eccezione il passaggio citato dalla Rinwick, in cui una generica descrizione paesaggistica assume toni fantastici, con i fiumi che scorrono neri e le nuvole che cancellano i paesi e gli alberi.

³⁴ Cesare Pavese. "Il sentiero dei nidi di ragno," (recensione), Roma: *L'Unità*, 16/10/1947. La recensione è stata successivamente pubblicata nel volume di Pavese *La letteratura americana e altri saggi*, Torino: Einaudi, 1951.

³⁵ Questo è perlomeno ciò che riferisce la voce narrante, assumendo il punto di vista del ragazzino. Più tardi nel romanzo si apprenderà che anche Pelle conosce quel posto: infatti, dissotterrerà e ruberà la pistola di Pin. Italo Calvino. *Il sentiero dei nidi di ragno*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (capitolo 2). Ed. originale Torino: Einaudi, 1947.

³⁶ Per un'analisi dell'uso del linguaggio animale e del suo valore in un romanzo sulla Resistenza, cfr. Caterina Farina Mongiat. "Mostruosi e incomprensibili come gli uomini. La Resistenza della persona in Calvino e Fenoglio." *Italica*, v. 91, n. 3, 2014, pp. 419-436.

creature o, in generale, alle loro abilità naturali. Solo Cugino sarà in grado di osservare le improbabili architetture aracnidee quando, con scetticismo, commenterà: “Nidi di ragni, senti senti” (capitolo 12). Il fatto che un avvenimento di per sé improbabile abbia luogo solo nel sentiero conosciuto da Pin dota il posto di un’aura di mistero. Il narratore adotta il punto di vista del ragazzo quando lo definisce il “suo regno, il fossato,” il “posto magico dove fanno il nido i ragni” (capitolo 12).³⁷ Di certo il narratore non intende convincere il lettore che quel posto sia davvero magico: vuole piuttosto dare una voce ai pensieri e ai desideri di Pin. La presenza delle tane di ragno, però, rimane inspiegata lungo il corso del romanzo, cosa che fa dubitare il lettore del realismo letterario al quale l’opera sembrerebbe inizialmente fare affidamento.

Quando il ragazzo impugna la pistola e la nasconde in quei luoghi, si sente onnipotente: è questo senso di onnipotenza che il narratore vuole trasmettere. Tuttavia, la descrizione delle tane dei ragni, fatte di “intonachi d’erba biascicata” (capitolo 12) e “d’un cemento d’erba secca” (capitolo 3) rende ancora più inverosimili quei nidi, soprattutto considerando la presenza di una “cosa meravigliosa,” ovvero una “porticina, pure di quella poltiglia secca d’erba, una porticina tonda che si può aprire e chiudere” (capitolo 3). Oltretutto, il fatto che Pelle abbia distrutto quei nidi per dissotterrare la pistola e che Cugino possa assistere a quella meraviglia della natura evidenzia la ‘reale’ esistenza di quelle tane di ragno. Sembra, dunque, che Pin non stia mentendo o semplicemente immaginando quelle strane architetture. A questo punto, anche il lettore potrebbe chiedersi se davvero i ragni possano fare dei nidi o delle tane in natura. Il narratore lascia la questione in sospeso e non dà una vera spiegazione sulla natura insolita dei nidi di ragno. Getta volutamente in questione il presunto realismo del romanzo, benché lo faccia in modo molto sottile.

³⁷ Per un approfondimento sulla funzione del narratore ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, cfr. Claudia Nocentini. “Narrative and Ideological Function of the Narrator in *Il sentiero dei nidi di ragno*.” *Forum for Modern Language Studies*, v. 33, n. 4, 1997, pp. 369-75. *Italo Calvino and the landscape of childhood*.

In ogni caso, a poco a poco diviene chiaro che il fulcro della storia ruota intorno al sentiero, come il titolo suggerisce, e che la guerra partigiana ne fa solo da sfondo. Il ruolo di vero protagonista della vicenda è riservato a quel luogo magico e misterioso. In questo posto, gli animali e gli insetti riproducono, in piccolo, le dinamiche degli esseri umani, e Pin li osserva.³⁸ Il romanzo rimane in fondo la disperata ricerca, da parte di Pin, di un vero amico, di qualcuno che possa capirlo e stargli vicino in quell'epoca difficile. Pin è un ragazzo che soffre e, in tutta quella sofferenza causata da un periodo instabile, dominato dalla guerra, l'unica sicurezza è rappresentata da un posto in cui potersi rifugiare e da un amico a cui potersi affidare.³⁹ È forse per questo che, agli occhi di Pin, quei posti sono “magici,” e li “ogni volta si compie un incantesimo.” Anche la pistola gli dà protezione, per cui anch'essa “è magica,” così come Cugino, “un grande mago” che si impegna a proteggerlo e a capirlo. L'aura magica del sentiero è determinata dalla percezione che Pin ha della realtà circostante, ma è anche ‘oggettiva,’ poiché le costruzioni aracnidee sembrano essere vere, seppur paranormali, ossia non frutto dell'invenzione del ragazzo. Le tane di ragno rimangono una presenza misteriosa lungo tutto l'arco della storia. È per questo che già nel primo romanzo di Calvino – quello apparentemente neorealista – gli elementi naturali vengono usati per veicolare l'insorgere del modo fantastico. Le costruzioni aracnidee costituiscono, dunque,

³⁸ Spesso “Pin è cattivo con le bestie: sono esseri mostruosi e incomprensibili come gli uomini” (1071). Pin osserva i ragni mentre “rodono vermi o si accoppiano i maschi con le femmine emettendo fili di bava: sono esseri schifosi come gli uomini” (1071). La violenza del ragazzo nei confronti degli animali non è dovuta a un inerente odio verso la natura – nella quale invece si sente protetto - ma ad un odio verso gli esseri umani, per lui incomprensibili. Migliaccio applica lo stesso senso di protezione della natura ai partigiani, sostenendo che i partigiani “devono diventare natura e sprofondare nel cuore della terra per trovare protezione dal fuoco tedesco.” Francesco Migliaccio. “Il paesaggio nella narrativa di Italo Calvino,” *Dare senso al paesaggio*, v. 2, Milano: Mimesis, 2015, p. 101.

³⁹ Claudio Milanini presenta una visione differente del bosco. Egli sostiene che il sentiero, insieme al resto del paesaggio, rompe una promessa di armonia naturale. “Il girovagare di Pin lungo il sentiero a lui caro si risolve nella scoperta che i ragni sotterranei, tanto ammirati per le loro capacità architettoniche, rodono vermi o s'accoppiano emettendo fili di bava [...]. l'incanto del bosco si trasforma nell'orrida visione di un rospo che sale sulla pancia di un cadavere umano già gonfio.” Allo stesso tempo, il critico afferma che “come nelle fiabe, così qui la vitalità del protagonista” non viene mai “definitivamente scalfita.” Claudio Milanini, *L'utopia discontinua*, Milano: Garzanti, 1990, pp. 29-35.

un elemento che distorce i parametri della realtà in un romanzo apparentemente realistico. Il dubbio del lettore sulla veridicità dei nidi di ragno, delle tane con le porticine, spinge il romanzo sui limiti del realistico e nel regno incerto del modo fantastico.

“La formica argentina” (1952)

Senza abbandonare il discorso sugli insetti e procedendo in ordine cronologico, è bene dedicare qualche pagina alla funzione distruttiva della natura ne “La formica argentina” e a come questo tema si colleghi al fantastico.⁴⁰ Il racconto viene inizialmente pubblicato nel 1952, ma è successivamente collocato dall’autore, in un’edizione del 1965, assieme a “La nuvola di smog.” Come nota Mario Barenghi nella postfazione a tale edizione, “ad accomunare i due racconti è il tema della sporcizia minuta, pervasiva, pulviscolare.”⁴¹ In entrambi i testi, di fatto, ricorrono parole come ‘sabbia,’ ‘granelli,’ ‘nebbia,’ ‘polvere.’ In tutti e due i testi, per giunta, i personaggi si trovano a dover affrontare dei nemici insormontabili la cui causa principale è l’intervento umano sull’ordine di natura. Lo smog esiste solo a causa del progresso tecnologico portato avanti dal genere umano. Similmente, la formica argentina diviene un problema solo perché essa viene esportata (dall’uomo) dal suo habitat naturale e importata in un luogo in cui c’è un diverso ecosistema. In tutti e due i casi, l’intervento dell’uomo destabilizza gli equilibri naturali e causa catastrofi a lungo termine. La voce narrante de “La formica argentina” esclama: “Qui avevamo di fronte un nemico come la nebbia o la sabbia, contro cui la forza non vale” (“La formica argentina”). Il racconto si conclude su una nota simile, con il protagonista che afferma: “Io pensavo alle

⁴⁰ Anche Caterina De Caprio vede nel presente racconto un chiaro segno del Calvino fantastico, benché egli dichiari che questo sia il racconto più realistico che abbia mai scritto. Per un approfondimento sul modo in cui la critica tratta il fantastico ne “La formica argentina,” si consulti il seguente volume. Caterina De Caprio. *La sfida di Aracne: Studi su Italo Calvino*. Napoli: Libreria Dante & Descartes, 1996, p. 43.

⁴¹ Italo Calvino. *La nuvola di smog - La formica argentina*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (postfazione di Mario Barenghi). Ed. originale Torino: Einaudi, 1965.

distanze d'acqua così, agli infiniti granelli di sabbia sottile giù nel fondo, dove la corrente posa gusci bianchi di conchiglie puliti dalle onde.” Anche in una conclusione così apparentemente pacifica (dato che queste riflessioni vengono fatte sulla spiaggia, lontano dal territorio infestato dalle formiche), la granularità delle formiche torna a galla, torna a manifestarsi nei pensieri del protagonista. Questa granularità è una caratteristica che allegorizza i problemi ecologici del periodo moderno, infiltrati inevitabilmente nella vita di ogni uomo.

Di primo acchito, catalogare “La formica argentina” come racconto fantastico potrebbe sembrare un'assurdità, specialmente a fronte delle parole di Calvino stesso in una lettera indirizzata a Goffredo Fofi:⁴² “*La formica argentina* non è onirico-kafkiana come hanno sempre detto tutti i critici. È il racconto più realistico che io abbia scritto in vita mia; descrive con assoluta esattezza la situazione della invasione delle formiche argentine nelle coltivazioni a San Remo e in buona parte della Riviera di Ponente all'epoca della mia infanzia [...]” Sebbene l'autore sia convinto che questo sia il racconto più realistico che abbia scritto, come nota anch'egli, “tutti i critici” la pensano diversamente, e a ragione. Come molti dei suoi racconti, “La formica argentina” parte da una base di realtà – un'esperienza vissuta, un problema affrontato – ma procedendo con la lettura del testo si possono cogliere tanti elementi che presto rendono il racconto inverosimile, onirico, fantastico. Partendo da un episodio realmente accaduto, l'autore imbastisce una storia in cui la realtà viene esagerata a tal punto da divenire improbabile. Il racconto assume connotati allegorici, diventa un esempio della ribellione di Natura all'uomo. Gli elementi naturali che veicolano il fantastico sono, in questo racconto, le formiche stesse. Esse alterano il racconto in quanto problema ricorrente e ingigantito, persistente non solo a livello spaziale ma anche a livello mentale. Le formiche divengono, per il protagonista, un'ossessione persistente oltre che un

⁴² Italo Calvino. Lettera a Goffredo Fofi, *Nuova Corrente*, v. 100, luglio-dicembre 1987, p. 14.

problema reale. Più esattamente, l'atteggiamento ossessivo del protagonista nei confronti della situazione combacia con i racconti fantastici dell'Ottocento, nei quali il senso dell'orrore è spesso generato dall'ossessione del protagonista su un certo oggetto.⁴³ Non bisogna dimenticare la definizione del fantastico che Calvino fornisce all'inizio della sua introduzione alla raccolta da lui curata, *Racconti fantastici dell'Ottocento* (36):

il suo tema [del fantastico] è il rapporto tra la realtà del mondo che abitiamo e conosciamo attraverso la percezione, e la realtà del mondo del pensiero che abita in noi e ci comanda. Il problema della realtà di ciò che si vede – cose straordinarie che forse sono allucinazioni proiettate dalla nostra mente; cose usuali che forse nascondono sotto l'apparenza più banale una seconda natura inquietante, misteriosa, terrificante – è l'essenza della letteratura fantastica, i cui effetti migliori stanno nell'oscillazione di livelli di realtà inconciliabili.

Calvino sottolinea l'importanza del pensiero che abita in noi, ovvero di possibili allucinazioni, manie, ossessioni, che contribuiscono all'oscillazione dei vari livelli di realtà e rendono il realismo di un dato racconto instabile. In quell'introduzione egli parla anche di un fantastico che “entra a far parte d'una dimensione interiore, come stato d'animo o congettura” (83). È proprio ciò che succede in questo racconto: il fantastico è in parte individuabile nella dimensione esteriore della improbabile invasione estrema delle formiche; in parte ancora maggiore, nello stato mentale che tale invasione induce nel protagonista. A livello esteriore, c'è un senso del macabro reso da alcune vivide immagini come, ad esempio, quella delle trappole del capitano Brauni.⁴⁴ La forma granulare delle formiche torna in quest'immagine raccapricciante: un misto di arti di insetti mutilati che assume le sembianze di una sabbia nero-rossiccia. Calvino chiama il sistema messo a punto dal capitano “stillicidio” e “parata di supplizi” (“La formica argentina”): riesce a riconoscere la capacità di soffrire anche alle pesti che infestano il suo territorio e i suoi pensieri. Lo scrittore

⁴³ Sara Adler sostiene: “an ordinary experience is transformed into a gothic, Bosch-like adventure.” *Calvino: The Writer as Fablemaker*. Potomac: José Porrúa Turanzas, 1979, p. 30.

⁴⁴ Le sue trappole vengono rappresentate dalla voce narrante come macchine d'uccisione sistematica. L'immagine delle formiche è la seguente (“La formica argentina”): “[...] erano formiche morte, una soffice sabbia nero-rossiccia di formiche morte tutte raggomitolate, ridotte a granelli in cui non si distingueva più né il capo né le zampe.”

evidenza, così, la crudeltà dell'uomo verso una creatura che è divenuta un problema proprio a causa dell'intervento umano sull'ordine naturale. La terminologia usata è un ulteriore esempio dell'anti-antropocentrismo dell'autore ligure. Al tempo stesso, i termini utilizzati contribuiscono a un linguaggio che non differisce poi molto da quello dei racconti del terrore. L'orrore non è generato solo dalle formiche che invadono i possedimenti umani, ma anche dagli umani che ammazzano sistematicamente quelle creature.

A livello interiore, ossia a livello dello stato mentale del personaggio primario, l'ossessione tipica dei racconti fantastici del terrore si manifesta non solo nelle azioni concrete che il protagonista mette in atto, ma anche nelle idee che le azioni degli altri generano in lui. Nello specifico, lo attanaglia il pensiero che sia fondamentale impossibile sbarazzarsi di quel problema, perciò l'unica cosa da fare è cercare di ignorarlo, come almeno in parte fanno i vicini Reginaudo e la proprietaria di casa ("La formica argentina"):

I nostri vicini usavano casa e giardino come un campo di battaglia [...]. A uccidere le formiche pareva [...] che avessero ormai rinunciato.

Mi venne un'idea confusa che ciò si collegasse alle formiche, che fingersi intorno tutto un mondo movimentato e avventuroso fosse una maniera d'isolarsi dai fastidi più minuti. L'ostacolo per me a entrare in quella mentalità, - pensavo ritornando a casa, - era mia moglie, sempre nemica delle cose fantastiche.

L'inimicizia della moglie per le "cose fantastiche," ossia il suo pragmatismo e la sua disillusione, impediscono all'uomo di adattarsi al nuovo paese, di "entrare in quella mentalità" – insomma, di ignorare il problema.⁴⁵ La descrizione dei connotati di Baudino lo fa apparire più come insetto che come una persona. È il tipo di animalizzazione dell'uomo che Calvino opera anche in altri testi

⁴⁵ Il resto della popolazione vuole solo in apparenza liberarsi delle formiche, e c'è chi lo fa attraverso l'uso di sostanze chimiche (come i Reginaudo), chi attraverso l'invenzione di marchingegni (come il capitano), chi attraverso la protesta anti-governativa (le mogli). Tutte le iniziative della cittadina si rivelano però inefficaci, deboli, ed esprimono una fondamentale mancanza di volontà, testimoniata dalla scena in cui la rivolta popolare contro l'uomo dell'"Ente per la lotta contro la formica argentina" scema gradualmente, fino a che sono solo i due coniugi a ritrovarsi davanti a Baudino.

come, ad esempio, ne *Il visconte dimezzato* (e, in particolare, nella descrizione dell'esercito del quale il visconte fa parte) e ne *La speculazione edilizia*. Si tratta di un espediente che deforma i contorni della realtà e mostra la linea sottile che intercorre tra gli uomini descritti e le creature bestiali a cui essi assomigliano. Alla stregua dell'imprenditore de *La speculazione edilizia*, il personaggio di Baudino è identificato come persona malvagia in questo racconto. Il protagonista afferma che Baudino assomiglia a una formica e che sia "la gran sorgente di tutte le formiche della zona" ("La formica argentina"). Le formiche sono, in questo racconto, l'elemento naturale che scatena il modo fantastico, attraverso la loro onnipresenza nel villaggio e nella mente del personaggio principale.

Il problema reale delle formiche viene amplificato dalla percezione distorta che l'uomo ha della realtà circostante. Il lettore ha a che fare con il fantastico ossessivo-mentale di cui parla Calvino in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, quello delle "cose straordinarie che forse sono allucinazioni proiettate dalla nostra mente."⁴⁶ È una percezione distorta della realtà, poiché la devastazione seminata dalle formiche è amplificata dalle ansie e dalle paure del protagonista. In quei pochi giorni, la formica non si limita ad essere un gran problema da affrontare: la sua costante presenza lo attanaglia in ogni momento dell'esistenza, diviene quell'ossessione tipica dei racconti fantastici dell'Ottocento. La natura orrorifica di quell'infestazione d'insetti ha il potere di suscitare immagini oniriche, paragonabili a veri e propri incubi ad occhi aperti. La forza inarrestabile della formica argentina riesce a rodere la mente del protagonista, e con essa l'ambiente circostante, tutto quello che c'è intorno, incluse le persone. La formica, infatti, non rode soltanto il paesaggio circostante, ormai contaminato dalla sua presenza, ma anche la mente del personaggio primario, che la vede ovunque, anche quando non c'è. Nella mente della voce narrante, la compostezza dei

⁴⁶ Italo Calvino. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (introduzione). Ed. originale Milano: Mondadori, 1983.

vicini e della padrona di casa non sono altro che difese automatiche a una catastrofe irrefrenabile che sta distruggendo la realtà livello per livello. Si può affermare che, più che un'oscillazione, qui ha luogo un'erosione dei livelli di realtà: “quasi una sorta di formiche africane che distruggevano ogni cosa lasciandone gli involucri,” fino a che non è “tutto sul punto di crollare in briciole” (“LA formica argentina”). Ancora una volta è un'immagine a dominare la scena: l'immagine del mondo che crolla in briciole, simile a quella della sabbia di formiche morte, o dell'arena marina nella scena finale del racconto. La formica rappresenta il potere della natura alterata (dall'uomo); si fa forza devastante, distruttiva, disgrega la materia a livello molecolare e, con essa, i livelli di realtà del racconto. Il lettore non è più in grado di discernere la reale presenza delle formiche da quella immaginata dal narratore, che le vede oramai ovunque. Il potere dominante delle formiche e la nitidezza delle immagini che esse suscitano nella mente del protagonista – fino a divenire vividi incubi – conferiscono al testo una vena fantastica, alla stregua delle storie d'orrore ottocentesche. Sebbene Calvino lo definisca come il racconto più realistico che abbia mai scritto, ha ragione Barengi quando afferma che “lo spunto realistico è sviluppato in un registro fra il comico e il visionario.”⁴⁷

Il visconte dimezzato (1952)

Sebbene “La formica argentina” presenti già una certa sensibilità dell'autore per l'ambiente, essa non palesa lo stesso impegno politico-intellettuale che si era manifestato con *Il sentiero dei nidi di ragno* e che tornerà poi a galla intorno agli anni '60. Con la pubblicazione di *Marcovaldo*, de “La nuvola di Smog” e de *La speculazione edilizia*, Calvino darà una direzione ben precisa alla sua scrittura. In quegli anni, i temi dell'ambiente e del progresso moderno

⁴⁷ “La formica argentina,” postfazione di Mario Barengi.

acquistano un ruolo primario nella narrativa dello scrittore ligure. Prima della loro pubblicazione, però, Calvino dà alla luce i tre romanzi fantastici che in seguito riunirà sotto il nome *I nostri antenati*. Nei tre volumi pubblicati in questa decade, la natura e l'ambiente giocano un ruolo significativo poiché essi fanno, in tutti e tre i romanzi, da catalizzatori del fantastico, ossia veicolano tale modo letterario. Un'analisi accurata del loro ruolo all'interno dei tre volumi permetterà di meglio comprendere la precedente affermazione. Procedendo in ordine cronologico, si comincerà con la discussione della funzione della natura ne *Il visconte dimezzato* (1952).

La presenza di un fantastico veicolato da elementi naturali non passa certo inosservata nel primo volume della trilogia. Il meccanismo natura – fantasia è descritto con precisione negli ultimi paragrafi del libro: “Un ago di pino poteva rappresentare per me un cavaliere, o una dama, o un buffone; io lo facevo muovere dinanzi ai miei occhi e m'esaltavo in racconti interminabili. Poi mi prendeva la vergogna di queste fantasticherie e scappavo” (capitolo 10). L'influenza della flora prende il ragazzo-narratore a tal punto da fargli perdere la partenza del dottor Trelawney. Il legame natura – fantasia è individuabile dalle prime pagine del volume fino alle ultime. Nelle scene iniziali del romanzo, la fauna descritta mostra comportamenti anomali, snaturati e macabri: uccelli regali quali cicogne, fenicotteri e gru mangiano carne umana, mentre la popolazione, i soldati dell'esercito, insieme ai dottori, ostentano comportamenti animaleschi.⁴⁸ Fanno rabbrivire le immagini di cadaveri di uomini pennuti, piagati dalla peste: pennuti perché le carogne d'avvoltoio si sono mischiate ai loro resti (capitolo 1). Il paesaggio delle scene iniziali veicola il meraviglioso in quanto offre immagini bizzarre e, soprattutto, inspiegabili seguendo i normali parametri della

⁴⁸ “Dove ci son cadaveri, le cicogne e I fenicotteri e le gru hanno sostituito i corvi e gli avvoltoi.” Italo Calvino. *Il visconte dimezzato*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (capitolo 1). Ed. originale Torino: Einaudi, 1952.

realtà. Bisogna abbandonare quei parametri ed accettare il patto narrativo che il narratore propone per poter usufruire a pieno della storia.

Un altro elemento che contribuisce significativamente al legame natura – fantasia o, se si vuole, natura – meraviglioso, è il rapporto che il visconte allaccia con flora, fauna e popolazione di Terralba. In quella terra, la natura fa da eco all'inquietudine di Medardo.⁴⁹ In questo romanzo, la natura risponde puntualmente alle azioni dei personaggi in modi non tradizionali, meravigliosi. Ciò è visibile durante il duello finale, quando al soffio del corno, da parte del lebbroso, il cielo vibra e le intere fauna e flora locali si voltano contro se stesse (capitolo 10):

Il cielo vibrò come una membrana tesa, i ghiri nelle tane affondarono le unghie nel terriccio, le gazze senza togliere il capo da sotto l'ala si strapparono una penna dall'ascella facendosi dolore, e la bocca del lombrico mangiò la propria coda, e la vipera si punse coi suoi denti, e la vespa si ruppe l'aculeo sulla pietra, e ogni cosa si voltava contro se stessa, la brina della pozzanghera ghiacciava, i licheni diventavano pietra e le pietre licheni, la foglia secca diventava terra, e la gomma spessa e dura uccideva senza scampo gli alberi. Così l'uomo s'avventava contro di sé, con entrambe le mani armate d'una spada.

Le azioni degli animali a cui il lettore assiste al momento del duello sono altamente improbabili, trascendono il piano della realtà. Si ha a che fare col meraviglioso di Todorov, poiché si assiste a fenomeni essenzialmente impossibili, come i licheni che diventano pietra e le pietre licheni.⁵⁰ Todorov afferma che, se il lettore decide che il narratore ha tirato in ballo nuove regole (sopra)naturali, che non corrispondono a quelle della realtà di tutti i giorni, allora il genere del testo che sta leggendo deve necessariamente appartenere al meraviglioso. L'episodio narrato è solo uno dei tanti in cui la natura di Terralba trascende il naturale e sfocia nel soprannaturale e, dunque,

⁴⁹ Il suo passaggio è notato dai vari personaggi proprio attraverso gli scempi naturali che il visconte compie (scoiattoli morti, rospi dimezzati, etc.). Il passaggio dell'altra metà del visconte, il Buono, lascia ugualmente tracce particolari, ma sono tracce delicate, come la fila di lumache lasciate sulla scala di un'anziana per avvisare il dottore della necessità di cure.

⁵⁰ Tzvetan Todorov. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*, Cleveland/London: The Press of Case Western Reserve University, 1973, trad. Richard Howard, p. 41. Ed. originale *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi: Seuil, 1970.

nel meraviglioso. Il narratore ed il dottor Trelawney sono sempre a caccia di nuovi fenomeni ‘naturali,’ come i fuochi fatui. Gli abitanti di Pratofungo, come pifferai magici, con i loro strumenti musicali riescono a condurre i nuovi contagiati nel loro regno di baldoria disperata. La balia Sebastiana riesce a prevenire il contagio dalla lebbra semplicemente con della borragine e con del crescione (capitolo 7). La pastorella Pamela comunica perfettamente con le bestie, come se avesse dei poteri ultraterreni: “Ma Pamela sapeva parlare alle sue bestie. A beccate le anatre la liberarono dai lacci, e a cornate le capre sfondarono la porta. Pamela corse via, prese con sé la capra e l’anatra preferite, e andò a vivere nel bosco” (capitolo 6). L’idillio naturale di Pamela ricorda quello di Biancaneve e la natura che le sta intorno si tinge di un simile effetto di meraviglia, anche se ben presto l’interesse del Gramo, espresso attraverso la violenza contro flora e fauna locali, dona delle tinte macabre alla vicenda.

Il meraviglioso è dunque dominante in questo volume, ma non è l’unico modo che permea il romanzo. Anche il fiabesco domina la scena, soprattutto per quanto riguarda la figura di Pamela. Questo personaggio idilliaco in comunione con la natura è soggetto, infatti, a numerose delle funzioni della fiaba elencate da Propp: ella si allontana da casa; le viene imposto un divieto dai genitori e dal visconte; infrange il divieto, liberandosi grazie all’aiuto degli animali con cui comunica; l’antagonista tenta di ingannare la vittima per impadronirsi di lei; ella interviene per trovare una soluzione, fino a che non aiuta a risolvere, grazie al duello tra i due visconti, la sciagura iniziale. Le azioni di Pamela e le sue circostanze appartengono senza dubbio alla sfera del fiabesco oltre che del meraviglioso, poiché rispondono ai parametri della fiaba teorizzati da Propp. Fiabesco e meraviglioso s’intrecciano in questo romanzo, contribuendo alla narrazione di una storia in cui natura e fantasia sono strettamente interrelate. Una natura magica permea continuamente il romanzo, facendo da sfondo a qualunque evento abbia luogo nella storia. Dalle cicogne carnivore

delle prime scene alle capre che rispondono ai richiami della pastorella, la flora e la fauna contribuiscono sempre al senso del meraviglioso e del fiabesco che il narratore intende generare nel lettore.⁵¹

Il barone rampante (1957)

Ne *Il barone rampante* il protagonista è un ragazzino che passa il tempo nascondendosi nel bosco, esplorando la natura, leggendo e raccontando storie, a se stesso e agli altri. La natura occupa un ruolo di primo piano, forse in misura ancora maggiore rispetto al romanzo che lo precede. Il medesimo autore, nella prefazione all'edizione annotata per le scuole, dichiara, sotto le spoglie di Tonio Cavilla:⁵² “Ci si può trovare anche il gusto di quei classici della narrativa avventurosa in cui un uomo deve risolvere le difficoltà d'una situazione data, d'una lotta con la natura [...] o d'una scommessa con se stesso, d'una prova da superare [...]. Solo che qui la prova, la scommessa è qualcosa d'assurdo e d'incredibile.”

Di questo passo saltano agli occhi le espressioni “lotta con la natura” e “qualcosa d'assurdo e d'incredibile.” La scelta di Cosimo potrebbe essere interpretata, effettivamente, come un ritorno a una situazione di sopravvivenza, che richiede una lotta contro la fauna locale per avere garantita la propria vita. In più occasioni si vede il protagonista della vicenda lottare contro bestie feroci: si pensi al terribile gatto scorto tra le fronde, o all'invasione dei lupi. Al tempo stesso, quella del baroncino è anche una lotta insieme alla natura. Egli fa la scelta conscia di vivere in mezzo alla

⁵¹ Spesso la selva locale conferisce un senso di sicurezza ai personaggi: ai lebbrosi, che possono avere un luogo in cui poter sfogare le proprie miserie; a Pamela, che può nascondersi dalle cattiverie umane, riparandosi nelle grotte e in mezzo alle sue bestie; al nipote di Medardo che, “giunto sulle soglie dell'adolescenza,” ancora si nasconde “tra le radici dei grandi alberi del bosco” a raccontarsi storie (1572).

⁵² Italo Calvino. *Il barone rampante*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (prefazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1957.

natura, sugli alberi, sostentandosi con la caccia e con la pesca.⁵³ La sua scelta fa pensare inevitabilmente ai filosofi illuministi del tempo in cui il romanzo è ambientato, i quali discutono il rapporto tra uomo e natura. Voltaire distingue tra l'uomo selvaggio (che in questo caso corrisponde a Cosimo), del tutto libero, e l'uomo civilizzato che è schiavo dell'ineguaglianza sociale. Rousseau sviluppa, similmente, il concetto di 'buon selvaggio,' un uomo allo stato di natura che viene corrotto solo entrando in contatto con la società. Le teorie illuministe sul rapporto tra uomo e natura influenzano indubbiamente Calvino, il quale le menziona in quanto 'Tonio Cavilla' e arriva a paragonare il suo romanzo al racconto filosofico settecentesco (prefazione). Voltaire stesso compare nel romanzo e il ritorno alla natura di Cosimo viene immortalato negli almanacchi stranieri, inclusi quelli francesi, sotto la scritta "*L'homme sauvage d'Ombreuse (Rép Génnoise). Vit seulement sur les arbres*" (capitolo 19).

Se da una parte il ritorno alla natura del baroncino lega il romanzo alle filosofie illuministe che discutono il rapporto tra uomo e natura nel mondo reale, dall'altro esso è inserito in un mondo inverosimile in cui la natura favorisce l'emergere del fantastico. Nel primo capitolo si sono discussi i motivi per cui *Il barone rampante* può essere definito fantastico e si è affermato che gli elementi naturali inconsueti contribuiscono a una tale caratterizzazione. Non bisogna dimenticare che "il libro nasce da un'immagine legata ai ricordi infantili" e che lo scrittore opera una reinvenzione del paesaggio attraverso la memoria (prefazione). La fantasia dello scrittore riesce a concepire quel che è, essenzialmente, un mondo alternativo, una vita primitiva da svolgersi sugli alberi, della quale Cosimo è il protagonista indiscusso, e alla quale partecipano anche altri personaggi (si ricordino soprattutto Viola e la cittadina spagnola esiliata temporaneamente sugli alberi). La

⁵³ Per un approfondimento su valore e significato del cibo nella trilogia *I nostri antenati*, cfr. Marilyn Migiel. "The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy," *Modern Language Studies*, v.16, n. 3, 1986, pp. 57-68.

cittadina di Ombrosa è immersa nella flora locale, una selva d'alberi che crea un universo arboricolo del tutto unico. Cosimo decide attivamente di vivere in questo mondo alternativo – sugli alberi invece che per terra - di dedicare a tale mondo la propria esistenza. Biagio, voce narrante, lo chiama “universo di linfa” (capitolo 4): “Questo era l’universo di linfa entro il quale noi vivevamo, abitanti d’Ombrosa, senza quasi accorgercene. Il primo che vi fermò il pensiero fu Cosimo. Capi che, le piante essendo così fitte, poteva passando da un ramo all’altro spostarsi di parecchie miglia, senza bisogno di scendere mai.” Biagio vuole comunicare che gli abitanti d’Ombrosa sono parte integrante di un ecosistema. L’“universo di linfa” di cui parla è non soltanto un universo naturale abitato dai cittadini di Ombrosa, ma anche l’universo narrativo nel quale l’autore colloca i suoi personaggi. Gli spostamenti del protagonista avvengono nell’universo di linfa creato, nella selva d'alberi, universo narrativo al di fuori del quale Cosimo non può uscire. L’invenzione, da parte di Calvino, di un mondo alternativo, primitivo, fantasioso, ideale e improbabile, acquista particolare importanza soprattutto nel momento in cui il suo ricordo viene paragonato, dalla voce narrante, alla situazione attuale (prefazione):

Ma tutto questo paesaggio geografico e ideale appartiene al passato: sappiamo che la Riviera in questo dopoguerra è diventata irriconoscibile per il modo caotico in cui si è riempita di caseggiati urbani fino a trasformarsi in una distesa di cemento; sappiamo che le speculazioni economiche e un facile edonismo dominano i rapporti umani di una larga parte della nostra società.

Quell’universo di linfa è fantastico e ideale proprio perché appartiene al passato. Mentre il momento attuale è caratterizzato dal disastro ambientale causato dalle speculazioni economiche (e s’intravedono qui i primi segni del Calvino attento ai temi concernenti l’ambiente), del passato non è rimasta che una vaga memoria; un ricordo sbiadito che porta la voce narrante a dubitare della sua esistenza. Infatti, Biagio afferma questo nella parte conclusiva del romanzo (capitolo 30): “Ombrosa non c’è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie [...] forse c’era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo

di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro [...].” Se il dubbio di Biagio fosse vero, allora egli dovrebbe riconoscere se stesso, Cosimo e ogni altro personaggio della vicenda come personaggi fittizi di un racconto di fantasia. Il sospetto che le vicende narrate non siano state che un'invenzione, un semplice ricamo fatto sul nulla, una delle tante storie che qualcuno avrebbe potuto narrare, rompe almeno parzialmente la quarta parete, rendendo il finale del romanzo un espediente metanarrativo che Calvino continuerà ad adoperare, in maniera simile, nei volumi successivi.⁵⁴

Biagio si riconosce, dunque, come narratore di un possibile racconto di finzione, nonché personaggio autocosciente di ciò. Nell'istituire un paragone tra i tempi antichi, i suoi tempi e il tempo attuale, mette a confronto diverse realtà i cui contorni sono sempre più sfocati. La differenza fondamentale tra i tre diversi tempi è la quantità d'alberi presenti (capitolo 4):

Io non so se sia vero quello che si legge nei libri, che in antichi tempi una scimmia che fosse partita da Roma saltando da un albero all'altro poteva arrivare in Spagna senza mai toccare terra. Ai tempi miei di luoghi così fitti d'alberi c'era solo il golfo d'Ombrosa da un capo all'altro e la sua valle fin sulle creste dei monti; e per questo i nostri posti erano nominati dappertutto.

Ora, già non si riconoscono più queste contrade.

Il passato era pieno d'alberi; nel passato recente gli alberi erano solo ad Ombrosa e nelle zone circostanti, mentre il presente n'è privo. Tale differenziazione *illo tempore-nunc, allora-adesso*, crea uno scarto temporale in cui l'*allora* assume connotati mitici, ideali, mentre l'*adesso* presenta le fattezze della triste realtà. Nella prefazione all'opera, Calvino afferma che “partendo da un mondo che non esiste più, l'Autore regredisce a un mondo mai esistito ma che contenga i nuclei di ciò che è stato e di ciò che avrebbe potuto essere” (prefazione). È significativo che Calvino

⁵⁴ Come fa notare Migliaccio “il paesaggio diventa *grafia* e le parole si dispongono sulla pagina come i rami nel fitto d'una foresta. La percezione della natura [...] da un divario fra la realtà e i segni vergati dalla mano dello scrivano.” Francesco Migliaccio. “Il paesaggio nella narrativa di Italo Calvino,” *Dare senso al paesaggio*, v. 2, Milano: Mimesis, 2015, pp. 104.

ammetta che quel mondo non è mai esistito: essenzialmente, lo scrittore sta utilizzando i suoi ricordi d'infanzia come ponte per la creazione di un mondo virtuale, naturale, la cui immagine è basata sui ricordi, ma al contempo è distorta per necessità narrative.

Sebbene il mondo naturale de *Il barone rampante* non esca mai ostentatamente dai limiti del reale, esso è usato – come si è visto – allo scopo di creare un quadro idilliaco in cui le avventure di Cosimo possano avere luogo. La flora e la fauna d'Ombrosa fanno da teatro alle rocambolesche imprese del baroncino, permettendo alla narrazione di conservare quel suo tono fiabesco. Discutendo Freud, si era visto che uno degli artifici del perturbante (ma anche del fantastico in generale) è proprio quello di instillare il dubbio nel lettore sulla veridicità dei fatti descritti. È solo nel momento in cui la *verità* presentata viene messa in dubbio che il fantastico entra in gioco. Ne *Il barone rampante*, a sfidare i limiti della realtà non è solo la creazione di un mondo alternativo nel quale Cosimo vive, ma anche la presenza di episodi in cui la fauna si comporta in modo eccentrico, come il cavallo bianco di Viola che si arrampica sugli alberi, favorendo gli amori dei due, o come gli uccelli, i ghiri e i topi che accompagnano il barone nel suo pianto disperato, a seguito della partenza della sua amata.⁵⁵ La natura, insomma, risponde ai sentimenti di Cosimo, ne fa da eco, in maniera del tutto irrealistica, ma a mo' di fallacia patetica.

Ad ogni modo, tornando alla concezione di mondo alternativo che Cosimo si crea sugli alberi, c'è da dire che la voce narrante suggerisce che è forse la presenza di Cosimo a consentire l'esistenza di quel mondo. Finché c'è Cosimo, la società vive in equilibrio: il baroncino rappresenta la perfetta simbiosi tra mondo naturale e società umana. Nel momento in cui egli viene

⁵⁵ Il racconto di un uomo “fu preso per fantastico e non creduto da nessuno” (capitolo 32). “Piangeva a gran voce, come i neonati, e gli uccelli che una volta fuggivano a stormi all'approssimarsi di quell'infallibile cacciatore, ora gli si facevano vicini [...], e dalle alte tane uscivano gli scoiattoli, i ghiri, i topi campagnoli, e univano i loro squittii al coro, e così si muoveva mio fratello in mezzo a questa nuvola di pianti” (capitolo 23).

a scomparire, però, basta “l’avvento di generazioni più scriteriate, d’imprevidente avidità, gente non amica di nulla, neppure di se stessa, e tutto ormai è cambiato, nessun Cosimo potrà più incedere per gli alberi” (capitolo 14). Il barone rampante non potrà incedere (o forse intercedere?) per gli alberi; non potrà dunque farsi protettore di quel regno che esiste sopra il livello del terreno: un regno alternativo, primitivo, ormai dimenticato, ma la cui custodia rimane di grande importanza. Quel mondo conferisce a Cosimo anche un senso di protezione, allo stesso modo in cui il sentiero dei nidi di ragno era per Pin un luogo sicuro e, al contempo, un regno in cui egli si sentisse potente. Il rifugio nel *locus amoenus* consente al barone di sentirsi a proprio agio, ma lo allontana anche dalla cruda realtà.⁵⁶ Quando il fratello gli rivela che il profumo di Viola viene aspirato da molte narici, “scappò sui rami senza salutarmi. Riconobbi la sua maniera solita di rifiutare qualsiasi cosa che lo costringesse a uscire dal suo mondo” (capitolo 23).⁵⁷ La fuga sugli alberi è dunque un modo per fuggire dalla realtà delle cose e per entrare nel proprio mondo, un mondo alternativo ma confortante. Questa concezione di mondo utilizzata da Biagio richiama quella concepita da Rosemary Jackson nella propria teorizzazione del modo fantastico, quella che definisce il fantastico un mondo alternativo, che rivela ciò che nel mondo reale è assente o proibito. Secondo la critica, il fantastico è un mondo a sé stante, un universo non totalmente immaginario né del tutto distaccato dal reale. Calvino colloca Cosimo proprio in un mondo alternativo - quello degli alberi - che non appartiene al meraviglioso, poiché non si distacca radicalmente dalla realtà; ma che rappresenta, al contempo, un universo alternativo che rompe, almeno in parte, con le leggi

⁵⁶ Al tempo stesso, anche il mondo naturale gli risulta difficile da gestire.

⁵⁷ “Il fantastico presenta un mondo naturale rovesciato in qualcosa di strano, qualcosa di “altro”. [...] A differenza dei mondi secondari del meraviglioso, che costruiscono realtà alternative, i mondi in ombra del fantastico non costruiscono nulla. Essi sono vuoti, svuotanti, dissolventi. La loro vuotezza rende nullo il mondo visibile, pieno, arrotondato, tridimensionale disegnando in esso delle assenze, delle ombre senza oggetti. Lungi dal soddisfare i desideri, questi spazi perpetuano il desiderio insistendo su un’*assenza*, una mancanza, il non visto, il non visibile.” Rosemary Jackson. *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti, 1986, pp. 17, 45.

della quotidianità. Il mondo sopra gli alberi del baroncino gli permette di realizzare i desideri che non poteva soddisfare nel mondo terreno in cui abitava in precedenza.⁵⁸

La scelta di Cosimo corrisponde sì a un'affermazione di libertà e a una ricerca d'identità, ma essa non è mai spiegata su un piano puramente logico. Ciò è dovuto al fatto che il baroncino corre dietro a un'idea, a un'immagine (la stessa che insegue il medesimo Calvino nel comporre il romanzo), a un mondo ideale che lui vede (come testimoniato dal suo progetto per una società sugli alberi), ma che gli altri non comprendono.⁵⁹ Il regno degli alberi, dunque, costituisce un mondo alternativo, che permette a Cosimo di trovare se stesso ma anche di osservare il mondo che c'è al di sotto degli alberi, quello a cui ha rinunciato ma per cui conserva sempre dell'affetto. Come si è osservato, la flora e la fauna non sono esplicitamente e palesemente magiche in questo romanzo: le erbe non sono dotate di incredibili proprietà curative, come ne *Il visconte dimezzato*, e gli animali non comunicano direttamente con Cosimo (come fa invece Pamela). Tuttavia, la fauna risponde alle emozioni del barone (si pensi agli uccelli e ai roditori che si uniscono al suo pianto, o ai cavalli che si arrampicano sugli alberi per favorire l'amore tra lui e Viola); l'esistenza della flora è legata a quella del Barone ed è labile, come indica Biagio nelle righe conclusive del romanzo.⁶⁰ Sebbene la natura non sia magica di per sé, dunque, ciò che la lega al fantastico è la sua bizzarria e la sua esistenza sui piani narrativo e mentale più che reale. Il posto della natura nel

⁵⁸ La Jackson afferma: "Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently 'new', absolutely 'other' and different." Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*. (ed. digitale) New York: Routledge, 2009, p. 8. Ed. originale 1981.

⁵⁹ Dopo che i tentativi dei genitori di farlo scendere dagli alberi falliscono miseramente, il padre capisce che il gesto del baroncino non ha ormai nulla a che fare con le lumache (capitolo 8). Esso ha un significato, ma si tratta di un significato che solo Cosimo comprende.

⁶⁰ Per un approfondimento sullo stretto rapporto che Calvino crea tra mondo animale e mondo dei libri, si consiglia il seguente testo: Carpanè, Lorenzo. "Capre, anatre, ragni: come ti disturbo il lettore. Calvino e l'umorismo 'librario' nel 'Visconte Dimezzato' e nel 'Barone Rampante'," *Studi Novecenteschi*, v. 38, n. 82, 2011, pp. 375–391.

romanzo è legato, tramite un rapporto simbiotico, alle idee di Cosimo e alle sue avventure improbabili. Essa costituisce, letteralmente e metaforicamente, il terreno fertile su cui prendono piede le straordinarie e fantastiche peripezie del protagonista.

Il cavaliere inesistente (1959)

Nel romanzo successivo a *Il barone rampante*, ovvero ne *Il cavaliere inesistente*, il modo in cui gli elementi naturali favoriscono il fantastico (o, più precisamente, il meraviglioso) è alquanto peculiare. Nel primo capitolo ci si è soffermati brevemente su *Il cavaliere inesistente*, concludendo che il meraviglioso è dovuto al fatto che il volume trascende la realtà quotidiana e costringe il lettore ad accettare un patto narrativo in cui la realtà narrata è diversa dalla realtà quotidiana. Il lettore deve accettare l'esistenza di un mondo in cui un'armatura animata – Agilulfo – e un uomo privo di autoscienza – Gurdulù – sono plausibili o, perlomeno, concepibili. Accettando il livello di realtà proposto dalla voce narrante, il lettore può così essere catapultato nel regno del *meraviglioso*. In questa istanza si vuole rafforzare tale affermazione e argomentare che il mondo naturale contribuisce significativamente alla creazione del mondo narrativo meraviglioso che caratterizza il volume.

La vitalità naturale è incarnata, nel romanzo, dal personaggio di Gurdulù, scudiero di Agilulfo che c'è ma non sa d'esserci. Il personaggio non è semplicemente in comunione con la natura, ma fa parte di essa.⁶¹ Ne *Il visconte dimezzato*, Pamela s'immedesima con la natura attraverso la sua straordinaria capacità di comunicare con le bestie. Similmente, ne *Il cavaliere inesistente* Gurdulù lo fa attraverso la sua mancanza di autoscienza e la sua tendenza ad

⁶¹ Per un'analisi dell'oscenità e del ruolo di Gurdulù, opposto a quello di Agilulfo, cfr. Robert Rushing. "'Tutto è Zuppa!': Making the superego enjoy in Calvino's *Il cavaliere inesistente*," *Romanic Review*, v. 101, n. 3, 2010, p. 561-577.

immergersi nei vari paesaggi e fenomeni naturali coi quali si trova ad avere a che fare. Il suo essere tutt'uno con la natura lo rende quasi un'incarnazione di Madre Natura, simile a quella che si può constatare nel personaggio della madre di Quinto ne *La speculazione edilizia*. Già nel momento in cui Gurdulù viene presentato al lettore, egli è immedesimato nella selva circostante: “In fila in mezzo ai peri, chi vedono? Gurdulù-Omobò. Stava con le braccia alzate tutte contorte, come rami, e nelle mani e in bocca e sulla testa e negli strappi del vestito aveva pere” (capitolo 3). Le braccia a mo' di arbusti e la presenza di frutti per tutto il suo corpo converge al lettore l'idea che il personaggio è analogia della natura stessa. Egli rappresenta il mondo naturale, in maniera molto simile ai personaggi di Pamela e, soprattutto, della madre di Quinto.

L'appartenenza panica di Gurdulù al mondo naturale è rafforzata dai commenti degli altri personaggi come, ad esempio, del vecchio ortolano che giustifica il comportamento di quello strano uomo in tal maniera: “Martinzúl non capisce alle volte che il suo posto non è tra le piante o tra i frutti inanimati, ma tra i devoti sudditi di vostra maestà” (capitolo 3). Il fatto ch'egli non capisca che il suo posto non è tra le piante o gli animali lo rende un personaggio che, come Agilulfo, non è completamente umano, ma è a metà tra l'umano e il soprannaturale. Agilulfo è metà uomo, metà spirito razionale ed incorporeo; Gurdulù è a metà tra uomo e natura. Entrambi appartengono a una sfera altra dalla realtà, ovvero appartengono alla sfera del meraviglioso. La differenza è che, dei due, Gurdulù è l'unico in grado d'immedesimarsi con il mondo naturale.⁶²

Se la caratteristica che rende meraviglioso il personaggio di Agilulfo è il fatto di esserci pur non essendoci, ciò che rende meraviglioso Gurdulù è il non esserci pur essendoci. Il non esserci

⁶² Anche la descrizione del suo volto rimanda al regno vegetale: “La faccia di Gurdulù [...] era una larga faccia accaldata in cui si mischiavano caratteri franchi e moreschi [...]. E in mezzo a questo pelo, impigliati, ricci di castagna e spighe d'avena” (capitolo 3). Nonostante i suoi tratti facciali abbiano qualcosa di caotico e di multietnico, il riferimento ai suoi capelli in cui, sempre caoticamente, sono impigliati ricci di castagna e spighe d'avena, ha come chiaro riferimento il regno vegetale. Quello di Gurdulù è un abbandono panico, seppur non cosciente, alla natura.

del personaggio è riscontrabile in svariati momenti, uno dei quali è particolarmente esemplificativo di questa sua caratteristica. Alla fine del quarto capitolo, dopo essere stato punto ad un piede da un riccio, il personaggio sparisce nella valle circostante, tra i campi d'avena che si aprono all'orizzonte, e la voce narrante lascia presagire che non sia solo sparito tra le coltivazioni d'avena, ma che possa ormai essere in qualunque parte del declivio, "in qualsiasi punto di questo o quel versante." Il suo canto stonato si leva "da chissà dove" e si allontana gradualmente, quasi a disperdersi nell'essenza universale (capitolo 3). L'essenza panica di Gurdulù contrappone e complementa l'assenza di Agilulfo, producendo, come risultato, l'immagine di un mondo irreali, dominato da confusione e dispersione. Il meraviglioso del testo è evidente soprattutto grazie all'istituzione che l'autore compie del binomio essenza-assenza. Ciò che c'è e ciò che manca s'incontrano e scontrano in un teatro immaginario, dove il mondo viene rappresentato come se fosse governato dal caos; cosicché, il tessuto costitutivo della realtà viene messo in questione.

Suor Teodora (narratrice) pone il lettore di fronte a un mondo meraviglioso e sconcertante quando afferma (capitolo 3): "Ancora confuso era lo stato delle cose del mondo, nell'Evo in cui questa storia si svolge. Non era raro imbattersi in nomi e pensieri e forme e istituzioni cui non corrispondeva nulla d'esistente. E d'altra parte il mondo pullulava di oggetti e facoltà e persone che non avevano nome né distinzione dal resto." Le parole della Suora rimandano ad un'età non ben definita, senza specificare luoghi o personaggi, e descrivendo soltanto il binomio essenza-assenza che domina il romanzo. Il caos imperante descritto da Suor Teodora dipinge un'immagine significativa del mondo meraviglioso in cui il romanzo è ambientato e rispecchia vividamente i tratti distintivi del personaggio di Gurdulù. In un "Evo" in cui l'intera realtà è messa in questione, ci si può aspettare di tutto, anche armature senza cavalieri e uomini senza un senso di sé. La sensazione di dispersione che queste descrizioni conferiscono alla storia e al personaggio di

Gurdulù rafforza l'idea che ci si trovi di fronte ad una realtà alternativa, ad un mondo virtuale abitato da strane creature.

Sebbene Agilulfo sia il protagonista della vicenda e il personaggio a cui è affidato il compito di esprimere la ricerca di sé, di un'interezza e di un'identità perdute nel caos universale imperante, il Sancho Panza della situazione, Gurdulù, riesce a trasmettere lo stesso senso di smarrimento e di ricerca d'identità. Egli allegorizza il disordine inerente alla natura, ma anche la forza della natura, la sua carica vitale. Mentre Agilulfo e la dama di corte non riescono ad avere un incontro amoroso, Gurdulù si diletta con le giovinette del castello in una specie di orgia/gioco. Rimane difficile al lettore comprendere se si trova davanti un matto, come i soldati lo definiscono, o una creatura soprannaturale e proteiforme, un'espressione dei mille volti della natura. Le molteplici identità che si è formato, i numerosi nomi con i quali è conosciuto, e la varietà dei tratti facciali che lo caratterizzano, uniti alla costante presenza di frutta e cereali sul suo corpo, contribuiscono al tratteggio di un'entità soprannaturale, la cui esistenza è basata sulla fusione con la natura. Alla stregua di Pamela e della madre di Quinto, egli è Madre Natura fatta personaggio, un insieme di innocenza e vitalità, di mancanza di autocoscienza ma, al contempo, di volontà d'appartenenza alla fibra costitutiva dell'universo. Gurdulù contiene dunque in un personaggio la forte presenza naturale che nei romanzi precedenti era marcata da selve e distese d'alberi. Egli porta con sé il paesaggio naturale che tanto caratterizza i due precedenti romanzi della trilogia, al punto da perdersi nel paesaggio circostante, da farsi paesaggio. È tramite lui che il mondo naturale si rende meraviglioso ne *Il cavaliere inesistente*.

2.3 – Gli anni '60

Il 1963 è un'annata particolarmente prolifica per Calvino. Nell'arco dello stesso anno egli pubblica *La speculazione edilizia*, *La giornata d'uno scrutatore* e *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, sebbene inizi a scrivere ognuna di queste opere in diversi periodi, a partire dagli anni '50.⁶³ La cosa che tutti questi lavori hanno in comune, insieme a “La nuvola di smog,” è l'attenzione che l'autore pone sulla natura e sui problemi ambientali contemporanei. A partire dal 1958, infatti, anno in cui pubblica “La nuvola di smog” per la prima volta, nella rivista *Nuovi argomenti* diretta da Moravia, la natura e, soprattutto, l'ambiente, rimangono argomenti centrali della narrativa calviniana. Nelle prossime pagine si cercherà di spiegare perché si può parlare di natura magica nei testi di Calvino che più aderiscono al realismo letterario. In una lettera del '57 a Paolo Spriano, l'autore afferma di essere finalmente entrato in un periodo di letteratura realistica.⁶⁴ Questa affermazione viene fatta nel momento in cui egli ha terminato di scrivere *La speculazione edilizia*. Benché le opere che lo scrittore pubblicherà a partire dal 1958 (e in particolare nel '63) siano indubbiamente radicate nella realtà, è importante mettere in luce quegli aspetti che ne distorcono i contorni e che fanno dubitare il lettore di trovarsi di fronte a dei testi realistici nel senso tradizionale della parola. In ognuno di questi volumi, infatti, la natura rappresentata è in grado di distorcere la realtà, di gettare in questione il tanto proclamato realismo letterario.⁶⁵

⁶³ L'ordine di scrittura di questi testi è il seguente: *La speculazione edilizia*, “La nuvola di smog,” *La giornata d'uno scrutatore*. Per maggiori dettagli sulla cronologia di redazione dei testi si rimanda al libro di Claudio Milanini. *L'utopia discontinua – Italo Calvino*, Milano: Garzanti, 1990, pp. 68-69.

⁶⁴ “Comunque ora sono entrato, finalmente, in un periodo di letteratura «realistica» e il racconto che ho finito ora è forse la cosa più comunista che abbia mai scritto.” Il testo della lettera è stato citato dal libro di Claudio Milanini. *L'utopia discontinua – Italo Calvino*, Milano: Garzanti, 1990, pp. 67. Lettera scritta probabilmente da Torino, il 1° agosto 1957, ora in *Italo Calvino – Lettere 1940-85*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano: Mondadori (I Meridiani), 2000, pp. 507-508.

⁶⁵ Si procederà all'analisi dei vari testi in ordine compositivo, raggruppando le opere che Calvino avrebbe voluto pubblicare sotto il nome di *Cronache degli anni Cinquanta* (ad eccezione del racconto “Che spavento d'estate”) e includendo “La nuvola di smog.” A seguire verrà analizzato *Marcovaldo*, il quale testo segna un ritorno allo stile fiabesco che ha caratterizzato le opere scritte prima degli anni '60.

La speculazione edilizia (1958)

La speculazione edilizia (che ha visto la luce nel '57, in *Botteghe Oscure*) è il primo dei tre volumi che avrebbero dovuto comporre le *Cronache degli anni Cinquanta*.⁶⁶ Milanini si riferisce ai tre testi chiamandoli “trilogia del realismo speculativo.”⁶⁷ Nel romanzo, l’autore mette a confronto l’amore per la natura che il protagonista Quinto eredita dalla madre con “la febbre del cemento” che s’è “impadronita della Riviera e alla quale Quinto sente la necessità di dover partecipare.”⁶⁸ La lotta interna del protagonista ricalca quella del visconte dimezzato che, se da una parte (o meglio, da una metà) si prende cura della natura, dall’altra contribuisce al suo deterioramento, distruggendone flora e fauna. Quinto è dunque una sorta di visconte: un personaggio controverso, diviso tra l’amore per il paesaggio nel quale è cresciuto e il bisogno impellente di partecipare alle imprese speculative di quegli anni (sebbene egli sappia in cuor suo che la febbre del cemento sta distruggendo quel paesaggio).⁶⁹ Tale controversia è invece assente

⁶⁶ La spiegazione di Calvino sul tragitto compositivo dei suoi lavori degli anni '60 è la seguente: “*La speculazione edilizia*, *La giornata d’uno scrutatore*, e un terzo racconto di cui ho scritto solo poche pagine, *Che spavento d’estate*, sono stati concepiti insieme verso il 1955 come un trittico, *Cronache degli anni Cinquanta*, basato sulla relazione dell’intellettuale alla negatività della realtà. Ma quanto sono riuscito a portare a termine *La giornata d’uno scrutatore* era passato troppo tempo, eravamo entrati negli anni Sessanta, sentivo il bisogno di cercare delle forme nuove, e così quella serie restò incompiuta.” Italo Calvino. Intervista a cura di Maria Corti, *Autografo II*, 6 ottobre 1985, p. 49. Italo Calvino. “Intervista di Maria Corti,” *Italo Calvino – Saggi*, v. 2, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 2922. Per una spiegazione esaustiva sul processo editoriale de *La speculazione edilizia* e sul contesto culturale nel quale esso è stato scritto, si rimanda all’analisi di Monica Seger: *Landscapes in between: environmental change in modern Italian literature and film*, Toronto: University of Toronto Press, 2015, pp. 27-30.

⁶⁷ Per un’analisi approfondita dei tre testi e del loro contesto storico, cfr. Claudio Milanini. “Italo Calvino: La trilogia del realismo speculativo,” *Belfagor*, v. 44, n. 3, 1989, pp. 241-262. Il rapporto tra i tre testi è preso in analisi anche nel seguente libro del critico letterario. Claudio Milanini. *L’utopia discontinua*, Milano: Garzanti, 1990.

⁶⁸ Italo Calvino. *La speculazione edilizia*., ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (capitolo 1). Ed. originale (tagliata) *I racconti*, Torino: Einaudi, 1958, pp. 441-520.

⁶⁹ “[...] la vista d’un paese ch’era il suo, che se ne andava così sotto il cemento, senza essere stato da lui mai veramente posseduto, pungeva Quinto.” (*La speculazione edilizia*, 596).

nella madre, che per tutto il testo rimane sempre la stessa e mostra un'incondizionata dedizione al paesaggio circostante; in particolare, al giardino, al terreno della *vaseria* che è riuscita a rendere molto rigoglioso. La posizione ideologica della madre di Quinto è trasparente fin dall'inizio, è una posizione di "serena tristezza" verso il deturpamento urbano che le recenti speculazioni edilizie hanno attuato, unita a una volontà di salvare il preservabile. Quinto rappresenta l'intellettuale dibattuto tra il rimpianto di un paesaggio perduto e la necessità di partecipazione al progresso, mentre sua madre ricopre il ruolo di difenditrice della natura, al punto da personificarla. Ella è l'unico personaggio del romanzo che non abbia un nome: in qualunque momento il narratore si riferisca a lei, lo fa chiamandola "la madre," quasi fosse non solo la madre di Quinto e di Ampelio, ma di tutti.⁷⁰

Nello stesso modo in cui Madre Natura (ovvero il paesaggio naturale della Riviera) vede ridursi mano a mano il proprio territorio e viene soppiantata dalle costruzioni di cemento, "la madre" osserva il mostro cementizio prendere forma vicino al suo giardino e, scrutandolo, cerca di preservare quel piccolo pezzo di terreno che ancora le appartiene, forse ancora per poco:⁷¹ "La madre, dal giardino, tra le piante fitte, i fiori che lasciava afflosciarsi sugli steli senza coglierli, gli arbusti alti, i rami delle mimose, allungava lo sguardo a spiare ogni giorno l'affossare del terreno perduto, poi si ritirava nel suo verde." Il comportamento della donna è indicativo della sua consapevolezza nei riguardi dei danni causati al terreno. Al tempo stesso, il ritirarsi nel verde costituisce un'ancora di salvezza, l'unico luogo che ella riesca realmente ad abitare. In quasi tutte

⁷⁰ Come fa notare Claudia Nocentini, il personaggio della madre potrebbe richiamare quello di Eva Mameli, mamma di Calvino ed esperta di botanica. Tuttavia, Monica Seger sottolinea che è difficile riuscire a provare quanto Calvino voglia davvero riprodurre di sua madre nel romanzo in questione. Claudia Nocentini. *Italo Calvino and the landscape of childhood*, p. 64. Monica Seger, *Landscapes in between: environmental change in modern Italian literature and film*, p. 36.

⁷¹ Italo Calvino. *La speculazione edilizia.*, ed. digitale Kindle (capitolo 13). Ed. originale (tagliata) *I racconti*, pp. 441-520.

le istanze in cui la si vede, ella è nei pressi del suo pezzo di terreno, intenta a coltivare le piante o, comunque, a preoccuparsi della loro salvaguardia. Il terreno della *vaseria*, poi chiamato *vivaio*, allegorizza le proprietà vivificanti della natura.⁷² “La madre” e la Madre, dunque, coincidono. La madre di Quinto e di Ampelio rappresenta Madre Terra, o Madre Natura. Si tratta di una madre che si preoccupa per la propria terra/Terra, che in questo caso è simboleggiata dal giardino e dal paesaggio naturale della Riviera. Ella non palesa in questo romanzo le stesse proprietà magiche che rivela nei libri anteriori (ci si riferisce alle proprietà magiche della natura nei romanzi de *I nostri antenati*) o posteriori (soprattutto in paragone a *Marcovaldo*): non ci sono animali pensanti o piante con emozioni in questo testo. Non si può negare che, tra tutte le opere di narrativa scritte da Calvino nel corso della sua carriera, questa è la più fedele alle caratteristiche del modo realistico.⁷³ Eppure, tra le righe del testo si intravede ancora l’amore dello scrittore per il fantastico. D’altronde, non bisogna dimenticare che già Roger Caillois pone le basi del fantastico nel reale, affermando che è il dubbio ciò che davvero genera il modo fantastico. In questo testo, il dubbio è presente a seguito di un’analisi delle figure della madre di Quinto e dell’impresario Caisotti. Entrambi i personaggi sono allegorie viventi, rappresentativi della situazione ecologica attuale. Più che persone ‘tout court,’ i due sono incarnazioni di due filosofie di vita opposte: una volta al rispetto della natura, l’altra alla costruzione ad ogni costo. Come ne *Il visconte dimezzato*, i due

⁷² Monica Seger enfatizza la connessione tra vivaio e madre: ⁷² “This word *vivaio* is consistently translated in dual-language dictionaries as *nursery*, meaning a place in which something is “bred, nourished, fostered.” [...] its obvious root, *vivere* [...]. [...] she has created a *vivaio*, transitional sanctuary of new life, out of the deaths and absences in her family.” Monica Seger, *Landscapes in between: environmental change in modern Italian literature and film*, Toronto: University of Toronto Press, 2015, p. 38.

⁷³ Non sorprende dunque che critici quali Lanfranco Caretti abbiano catalogato il volume come interamente appartenente al modo realistico. “Ho l’impressione che [...] realtà e favola siano oggi, nell’opera calviniana, assai più separate e sostanzialmente distanti che non nei primi tre libri [...]” Lanfranco Caretti. Postfazione all’edizione del 2002, presa da una rassegna radiofonica del 1958. Italo Calvino. *La speculazione edilizia*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (postfazione). Ed. originale (tagliata) *I racconti*, Torino: Einaudi, 1958, pp. 441-520.

costituiscono un binomio. È lo stesso tipo di binomio che assale il personaggio di Quinto, teso ora verso il rispetto per la natura coltivato dalla sua genitrice, ora verso le ambizioni speculative che la società odierna e, in particolar modo Caisotti, incarnano.

La natura, allegorizzata dalla madre, è un'attenta osservatrice e si dispera per l'operato dei suoi figli (ci si riferisce a Quinto e ad Ampelio, ma anche all'umanità in generale). Non se la prende mai severamente con i singoli individui, è solo risentita delle scelte che essi compiono. Alla fine del primo capitolo, Quinto cerca invano di cogliere, nelle parole della madre, tra "quelle rassegnate denunce che ella accumulava da una visita all'altra gli accenti di una passione che andasse al di là del rimpianto per un paesaggio caro che moriva. Ma il tono di ragionevole recriminazione di sua madre non sfiorava mai quel pendio acrimonioso e più in giù maniaco sul quale tutte le recriminazioni continuate troppo a lungo tendono a inclinare [...]" (capitolo 1). Il carattere sereno, di rassegnazione pacifica verso i mali del mondo che vengono perpetrati dai suoi figli, santifica, in certo qual modo, la figura della madre. Anche quando Caisotti, personaggio odiabile, la fa innervosire con le sue proposte speculative per poi accidentalmente ferirsi con la spina di una rosa, lei ricorre ai suoi poteri curativi, medicandogli il graffio con dell'alcol e rabbonendosi gradualmente. La sua spontanea bontà, la sua serena innocenza, insieme alla forza vivificante che ella porta con sé all'interno del suo *vivaio*, fanno di lei un personaggio salvifico, quasi beato nella sua triste rassegnazione.⁷⁴ Ella simboleggia una vita "fitta e varia," lussureggiante, di cui Quinto si era scordato e di cui il ricordo gli fa stringere il cuore per la

⁷⁴ La sua innocenza è provata dalle parole del narratore dopo il dialogo che avviene tra Quinto e la madre per ciò che riguarda la sfiducia reciproca di Quinto e Caisotti. Il narratore commenta: "[...] peccato che sua madre non l'intendesse, questo rapporto di spontanea reciproca diffidenza che s'era subito istaurato tra il costruttore e loro, un vero rapporto tra gente che bada ai propri interessi, tra gente che sa il fatto suo." *La speculazione edilizia*, capitolo 3.

situazione presente.⁷⁵ Il suo carattere fantastico è dovuto dunque a ciò che rappresenta e simboleggia, così come dalle sue azioni volte sempre alla preservazione del patrimonio naturale circostante.

L'esatto contrario della madre è Caisotti, descritto quale creatura proteiforme, insieme di diversi animali minacciosi (squalo, granchio, toro) o, semplicemente, come uomo dalla faccia informe e uniforme (*La speculazione edilizia*, capitoli 4, 24):

La squallida invasione del cemento aveva il volto camuso e informe dell'uomo nuovo Caisotti.

Ora Caisotti non era più che un aspetto d'un tutto uniforme e grigio, d'una realtà che bisognava negare o accettare. E lui Quinto non voleva accettarla!

L'impresario allegorizza, al contrario della madre, la "squallida invasione del cemento." Tale mostruosità artificiale è multiforme e proteiforme, ma anche uniforme. Egli rappresenta, per il protagonista, la cruda realtà delle speculazioni, la quale prende mille volti. Al contempo, il grigio delle speculazioni e del cemento non può che apparire uniforme e monocromatico. Per queste sue caratteristiche, Caisotti è l'antitesi della madre di Quinto e, come ne *Il visconte dimezzato*, è pedina fondamentale di un binomio che l'autore vuole mostrare al lettore. L'impresario assume, agli occhi di Quinto, anche altri volti, come quello del bambino fragile; volti che escludono gli altri aspetti bestiali. Probabilmente il protagonista vede in quell'uomo una parte di se stesso, divorata dall'ambizione e colpevole per i danni causati alla natura.

Ad ogni modo, le descrizioni del volto cangiante dello speculatore in questione, insieme al personaggio salvifico della madre, allontanano il romanzo dalla vena realistica in cui lo stesso Calvino vuole riconoscersi in questi anni. Sebbene *La speculazione edilizia* sia il romanzo più realistico che l'autore abbia scritto, il suo realismo ancora risente, seppur minimamente, della

⁷⁵ "[...] a Quinto sembrava di non essersi mai accorto che una vita così fitta e varia lussureggiasse in quelle quattro spanne di terra, e adesso, a pensare che lì doveva morire tutto, crescere un castello di pilastri e mattoni, prese una tristezza, un amore fin per le borragini e le ortiche, che era quasi un pentimento." *La speculazione edilizia*, capitolo 9.

fantasia calviniana che ha permeato le opere precedenti e che pervaderà le successive. L'opera ripropone, in maniera differente, il binomio che lo scrittore ligure ha portato avanti ne *Il visconte dimezzato* e ne *Il cavaliere inesistente*. Nei due romanzi menzionati c'erano delle opposizioni diverse, ma la natura faceva sempre parte di esse. D'altronde, il Buono cercava di rispettare la natura e le sue creature, mentre il Gramo le dimezzava. Similmente, Gurdulù s'immergeva nella natura, mentre Agilulfo era preso da sé stesso e dalla propria condizione di cavaliere inesistente.

Con *La speculazione edilizia*, Calvino s'avvicina al realismo letterario che intende perseguire in quegli anni, ma non riesce ad abbracciarlo definitivamente, poiché i suoi personaggi ripropongono, in forme diverse, i binomi, le allegorie e alcuni tratti irrealistici dei romanzi precedenti. Grazie a ciò, anche il più realistico dei suoi testi conserva ancora quel lato fantastico che l'autore non riesce proprio ad abbandonare.

“La nuvola di smog” (1958)

Scritto dopo *La speculazione edilizia*, “La nuvola di smog” è considerato un altro testimone del Calvino realistico, ovvero del periodo, nella sua carriera letteraria, in cui egli stesso afferma di star attraversando una fase di realismo. Nel 1965, l'autore decide di pubblicare “La nuvola di smog” assieme a “La formica argentina” nell'edizione dei *Coralli Einaudi*, accomunando i due testi dal “male di vivere.” Se ne “La formica argentina” il male di vivere è causato dalla natura snaturata (ossia dall'invasione irrefrenabile di formiche che sono state importate, a causa dell'uomo, dall'Argentina in Italia), ne “La nuvola di smog” esso è causato dalla “nebbia fumosa e carica di detriti chimici delle città industriali.”⁷⁶ Ne “La formica argentina,” l'intervento

⁷⁶ “Qui il «male di vivere» viene dalla natura: le formiche che infestano la Riviera.” Italo Calvino. *La nuvola di smog-La formica argentina*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (presentazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1958.

dell'uomo sull'ecosistema (dovuto all'importazione della formica argentina in Italia) causa problemi irreparabili. Allo stesso modo, ne *La speculazione edilizia* e ne “La nuvola di smog” l'intervento umano sul paesaggio genera risultati catastrofici. Il grigiore industriale, che ne *La speculazione edilizia* è allegorizzato da Caisotti e macchia gradualmente la vallata circostante, è ne “La nuvola di smog” tanto pervasivo quanto fantastico. Esso invade l'intera città ma, soprattutto, la mente del protagonista, al punto da diventare un'ossessione.⁷⁷

Al momento di individuare il fantastico nel mondo naturale rappresentato ne “La nuvola di smog,” bisogna distinguere tra la natura incontaminata del sobborgo di Barca Bertulla, visitato dal protagonista al termine del romanzo, e la nuvola di smog che copre la città (elemento artificiale in quanto fatta di smog, ma anche naturale in quanto ancora nuvola). Nel paese delle lavandaie il paesaggio è idilliaco. Le lavandaie lavano i panni sporchi dell'intera città ridendo e scherzando, mentre gli uomini aiutano a strofinare il sapone di Marsiglia o scaricano ceste di panni. I prati verdi, le file biancheggianti di panni, l'acqua abbondante del fiume e il clima generale di allegria offrono al protagonista e al lettore un quadro idilliaco “da tenere negli occhi”. Calvino offre uno scorcio della natura incontaminata che prende vita al di fuori della città, contrapposta alla vita snaturata che ha luogo all'interno della città. La nuvola di smog che dà titolo al libro riflette, almeno in parte, la realtà quotidiana delle città industriali degli anni Cinquanta. Ciò che la rende magica è la sua forza pervasiva, paragonabile a quella della formica argentina. Lo smog entra dappertutto, permea case, persone e animali. Le camicie si sporcano dopo mezza giornata, così come le chiavi, le porte e le finestre, gli asciugamani. Addirittura, il gatto assorbe “tutta la polvere

⁷⁷ “[...] non sapevo vedere che il grigio, il misero che mi circondava, e cacciarmi dentro, non tanto come se vi fossi rassegnato, ma addirittura come se mi piacesse, perché ne traevo la conferma che la vita non poteva essere diversa.” *La nuvola di smog-La formica argentina* (“La nuvola di smog”).

e la fuliggine del quartiere.”⁷⁸ La presenza dello sporco e della fuliggine assume sin dall’inizio (di fatto, a partire dallo stesso titolo) un ruolo imperante: si può dire che lo smog è il vero protagonista del romanzo, con le riflessioni del personaggio principale che ne fanno da sfondo.

Di fatto, lo smog occupa in maniera costante ed ossessiva la mente dell’uomo; il quale lo vede ormai ovunque. Così come le formiche argentine erano viste dovunque dal protagonista di quel racconto ed erano ormai divenute il suo pensiero fisso, qui lo smog domina i pensieri irrequieti del personaggio. Quella è “la nuvola che mi circondava in ogni ora, la nuvola che abitavo e che m’abitava, e sapevo che di tutto il mondo variegato che m’era intorno solo quella m’importava.” Come nel caso della formica argentina, la nuvola s’infiltra dappertutto, permea ogni persona e ogni oggetto e ha la consistenza granulosa della sabbia. Alla stregua della formica argentina, la sua esistenza è anche condizionale e psicologica, ossia sembra affliggere alcune persone più di altre. Il personaggio principale della storia rimarca che è solo quella ad importargli. La natura ossessiva dei suoi pensieri riguardanti lo smog sposta il testo dal piano del realistico a quello del fantastico mentale. Calvino definisce l’essenza della letteratura fantastica nell’oscillazione dei livelli di realtà, ossia nelle “cose straordinarie che forse sono allucinazioni proiettate dalla nostra mente; cose usuali che forse nascondono sotto l’apparenza più banale una seconda natura inquietante, misteriosa, terrificante.”⁷⁹ In questo caso, la nuvola di smog occupa la mente del protagonista (e s’impone essa stessa come protagonista della vicenda), divenendo allucinazione proiettata della mente. L’uomo la vede dappertutto e non può che pensarvi sempre.

⁷⁸ La foschia diventa una qualità degli oggetti, un elemento imprescindibile delle cose, allegoria del grigiore quotidiano. La nebbia nerastra che rende tutto e tutti un amalgama informe permea l’intera città. Anche al di fuori della città, il panorama è contaminato da “nebbie fitte alla base dei monti, bave di bruma sopra i fiumi, catene di nuvole agitate variamente dal vento.” *La nuvola di smog-La formica argentina* (“La nuvola di smog”).

⁷⁹ Italo Calvino. *Racconti fantastici dell’Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (introduzione). Ed. originale Milano: Mondadori, 1983.

La nuvola di smog, come la formica argentina, rappresenta un lato deturpato della natura, un suo aspetto che è sfuggito dal controllo dell'uomo a causa del progresso il quale, ironicamente, ha come obiettivo un maggiore controllo sulla natura. In questo e in altri testi di Calvino, invece, la natura sfugge quasi del tutto al controllo dell'essere umano e finisce per dominare la scena in quanto elemento onnipresente, che domina la mente dei personaggi oltre che il panorama urbano. Il lato fantastico del racconto è accentuato da altri elementi in cui la natura sembra trascendere i propri limiti. In una scena memorabile del romanzo, si vede Claudia camminare per il viale "come se non toccasse il suolo," con una lama di nebbia che corre per terra. Questa scena è fantastica, poiché spinge il lettore a chiedersi se Claudia possieda davvero la capacità soprannaturale di evadere la nebbia, oppure se la nebbia cerchi attivamente di evitare Claudia. In entrambi i casi, la veridicità della storia è gettata nel dubbio e l'immagine della nebbia assume un significato altro da quello letterale della scena descritta. In questo episodio, infatti, la nebbia allegorizza l'impossibilità, da parte di Claudia, di essere toccata dal sudiciume del mondo contemporaneo, e forse anche l'impossibilità di carpire la verità delle cose. Di fatto, mentre Claudia non è toccata dalla polvere e dallo sporco cittadini, il protagonista si tuffa letteralmente dentro di essi, cercando di comprendere meglio la realtà di cui è partecipe. La scena in cui egli si tuffa su Claudia per salvarla dai minutissimi granelli di polvere è altamente allegorica. È la descrizione di un momento intimo che, però, assume un altro significato agli occhi di chi lo racconta. Il tuffo del personaggio simboleggia l'amore e l'empatia ch'egli prova per Claudia ma, soprattutto, la sua volontà di impedire a Claudia di rendersi conto dello stato orrendo in cui si trova il mondo.⁸⁰

⁸⁰ Il suo mondo, infatti, è molto diverso da quello di Claudia. La differenza è determinata dalla presa di coscienza, da parte del protagonista, dello stato attuale delle cose. Il suo mondo è fatto di grigiore e di miseria, mentre quello di Claudia è tinto di positività: "In trasparenza tra le linee e i colori di questa parte del mondo andavo distinguendo l'aspetto del suo rovescio, del quale soltanto mi sentivo abitatore."

Il protagonista si sente abitatore del mondo grigio, poiché non riesce ad ignorare (a differenza di Claudia) i problemi ambientali della realtà circostante. Non riesce a vivere, insomma, in nessun altro luogo che non sia quello del concreto e tangibile grigiore cittadino. In questo senso, la sua lucida analisi della realtà è una presa di responsabilità verso i problemi ambientali che affliggono il pianeta. Al tempo stesso, l'attenzione che dimostra nei confronti dello smog diviene ossessiva, al punto che la nuvola di smog pare spesso essere una pura proiezione mentale. Si tratta di un filtro grigio che lui vede, mentre Claudia non ne ha coscienza. Lei riesce a vivere al di fuori della nuvola di smog pur attraversandola; egli, invece, ne percepisce sempre, costantemente la presenza. Il racconto assume dei connotati fantastici, del fantastico visionario e mentale di cui Calvino parla in *Racconti fantastici dell'Ottocento*.⁸¹ Calvino sostiene che di frequente il fantastico può essere generato a partire dalla realtà e può dominare la mente dei personaggi, offrendo loro una percezione alterata del reale. Ciò è quel che succede in questo racconto, nel quale la presenza della nuvola offre al protagonista una visione alterata del reale, alternativa a quella di Claudia e, con tutta probabilità, a quella degli altri personaggi che popolano il romanzo. Questi ultimi sono al corrente del problema dello smog (come testimoniato dall'*Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri Industriali*, diretto dall'ingegner Cordà), ma il protagonista è l'unico che filtra la sua intera esperienza attraverso la lente dello smog. Non solo vede polvere dappertutto, ma anche gli altri sensi passano attraverso questo filtro grigio: “stando a letto i rumori della veglia altrui arrivavano attutiti, senza brio né colore come attraverso una nebbia.” Egli vede la nuvola di smog “strusciarsi addosso alla città,” la vede insomma sia a livello microscopico che macroscopico. Lo smog permea il mondo del protagonista al punto da deformare i contorni della realtà, da dargliene una percezione distorta. Nello stesso modo in cui il protagonista differenzia il

⁸¹ Italo Calvino. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle (introduzione).

suo mondo da quello di Claudia, distingue anche il mondo della birreria “Urbano Rattazzi” dal resto del mondo cittadino.⁸² In maniera simile, il mondo idilliaco del paese di Barca Bertulla è diverso da quello della città, in quanto ne ripulisce, grazie ad una sorta di ritorno alla natura, i panni sporchi. La speranza ultima del romanzo è data infatti dall’immagine delle lavandaie che lavano il sudiciume cittadino nella loro valle verde, cercando di riparare in qualche modo ai danni causati dall’uomo.

Con questo romanzo, Calvino parte da un problema reale (quello dell’aumento dei livelli di tossicità nel mondo urbano della civiltà occidentale) e lo rende irreali, ossessionante. La nuvola deturpa la salute fisica dei cittadini ma anche quella mentale del protagonista; distorce i contorni della realtà invadendola con la sua incessante e inarrestabile polvere. Alla stregua del problema della formica argentina, quello dello smog è tanto reale quanto mentale. I granelli neri che allegorizzano formiche, sabbia, polvere, smog, tornano a dominare la mente dei personaggi di Calvino, fomentando le loro ansie e paure, e mettendo in dubbio la loro interpretazione della realtà.

La giornata d’uno scrutatore (1963)

A cinque anni dalla pubblicazione de “La nuvola di smog,” lo scrittore dà alle stampe un romanzo breve/racconto lungo che, a differenza degli altri scritti in questi anni, non tratta direttamente il problema dell’inquinamento ambientale. *La giornata d’uno scrutatore* è un testo politico-ideologico o, forse, un testo che prende in considerazione la politica e le ideologie per poi rinnegarle. Qui non ci sono dettagliate descrizioni di paesaggi; al contrario, la natura analizzata è quella umana, con i suoi pregi ma, soprattutto, con i suoi difetti. Quest’opera è da sempre

⁸² “[...] l’unico lato che contasse in ogni cosa era quello in ombra, e la birreria «Urbano Rattazzi» esisteva solo perché se ne potesse sentire quella voce deformata nel buio.”

considerata realistica, sia per la sua immersione nel contesto storico-politico di quegli anni, sia per l'esperienza reale dell'autore alla quale la storia è ispirata, sia anche per le descrizioni di una realtà sociale ben tangibile durante l'Italia degli anni Cinquanta.⁸³ Lo spiccato realismo che la critica letteraria ha individuato in questo come in altri testi è palesemente evidente. Altrettanto presente, però, è la vena fantastica di Calvino, la quale porta sempre il lettore a dubitare della veridicità dei fatti narrati. All'interno de *La giornata d'uno scrutatore*, la natura umana assume dei connotati mostruosi, i quali richiamano quelli dei dottori, delle cortigiane e dei soldati animaleschi dell'esercito di Boemia ne *Il visconte dimezzato*.⁸⁴ La disabilità tendente a mostruosità caratterizza i due testi e li rende fantastici o meravigliosi (è il caso de *Il visconte dimezzato*). La natura deformata, a volte sotto le spoglie della disabilità, altre volte sotto forme mostruose, è usata dallo scrittore per convergere un'idea specifica dell'umanità e, soprattutto, della disumanità di alcuni dei suoi personaggi. Ne *Il visconte dimezzato* le cortigiane sono “cariche di piattole, cimici e zecche,” e “indosso a loro fanno il nido gli scorpioni e i ramarri” (*Il visconte Dimezzato*, capitolo 1). I dottori nitriscono e scalciano, mentre imperatore e marescialli tengono spilli tra le labbra e possono solo parlare a mugolii (*Il visconte Dimezzato*, capitolo 1). Gli uomini e le donne, dunque, vengono storpiati da altri animali o dai loro stessi comportamenti (come gli spilli in bocca). Come risultato, divengono qualcos'altro, qualcosa di disumano, un prodotto concepibile più a livello di fantasia che di realtà. Analogamente, le creature deformi de *La giornata d'uno scrutatore* palesano un lato bestiale che li disumanizza, tanto che il narratore e il lettore mettono in questione le

⁸³ Calvino racconta com'è nata l'idea di questo testo nella prefazione all'edizione del 1963, che però rimase inedita. Fu pubblicata solo successivamente, e in essa l'autore ammette di essere stato al Cottolengo due volte: una volta come elettore, un'altra come scrutatore. Italo Calvino. *La giornata d'uno scrutatore*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (presentazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1963.

⁸⁴ “[...] tutti nitrendo e scalciando, anche i dottori. [...] sia l'imperatore che i marescialli tenevano gli spilli tra le labbra e potevano parlare solo a mugolii.” Italo Calvino. *Il visconte dimezzato*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (capitolo 1). Ed. originale Torino: Einaudi, 1952.

presunte qualità dell'essere umano.⁸⁵ Questi espedienti narrativi hanno avvicinato Calvino, a livello critico, verso il postumanismo e l'anti-antropocentrismo. Tuttavia, non bisogna sottovalutare il ruolo che la deformità ricopre nella narrativa fantastica. Si pensi al racconto di Hoffmann *L'orco insabbia*, commentato da Freud; nel quale racconto la deformità è presentata sotto le spoglie di ragazze dagli occhi cavati e, in particolar modo, sotto quelle di Olimpia, possibile automa. Il deforme e il paranormale possono coincidere. Di fatto, il paranormale scaturisce proprio dal normale, ossia dalla realtà familiare, per poi trascenderla. *La giornata d'uno scrutatore* parte proprio dalla realtà socio-politica italiana, ma la trascende in diverse occasioni, poiché la popolazione del Cottolengo viene descritta come un qualcosa di diverso dall'umano e dunque di potenzialmente fantastico.

Nonostante il racconto prenda spunto da un'esperienza reale vissuta dall'autore, in occasione della quale egli ha dovuto confrontarsi in prima persona con le più svariate disabilità dell'essere umano, i personaggi descritti nel testo assumono dei connotati mostruosi, pietosi, inverosimili, fantastici. Tra loro si ricordano l'omone col berretto, senza mani; il gruppo di donne che chiude il romanzo, comprendente delle nane e una gigantessa; il nano che batte sulla finestra, richiamando l'attenzione del parlamentare. In ospedale s'incontrano innumerevoli deformità della natura. I gridi animali, simili a latrati, che si levano dal ragazzo-pianta-pesce. L'uomo informe

⁸⁵ In riferimento a questo testo, nel quarto capitolo del libro *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, Serenella Iovino parla di "human otherness": "Italo Calvino originally blends together the wilderness of the body (as deformity) and wilderness of the mind (as mental disability)." La deformità psico-fisica è vista dalla critica come un'altra forma di superamento dell'antropocentrismo da parte dello scrittore. Similmente, Dini parla di "bestia come dominante estetica della narrativa calviniana." Il critico fa riferimento all'importante ruolo che gli animali ricoprono nei romanzi di Calvino, a partire da *Ultimo viene il corvo* e da *Il visconte dimezzato*. Fa anche riferimento all'animalizzazione di molti personaggi (sorprendentemente evidente ne *Il visconte dimezzato*). Serenella Iovino. "The Wilderness of The Human Other: Italo Calvino's *The Watcher* and a Reflection on the Future of Ecocriticism," *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, ed. Serpil Opperman et al., Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 68. Andrea Dini. "Calvino e Walt Disney: iconografia della bestia," *Quaderni del '900*, v. 11, Hempstead: Hofstra University, 2002, p. 36.

insaccato nel letto, con le braccia-pinne sotto le lenzuola. Il gigante con la smisurata testa da neonato. Tutte queste figure raccapriccianti non corrispondono, con tutta probabilità, con i disabili con i quali lo scrittore ha avuto a che fare in quanto scrutatore nella vita reale. Le loro deformazioni sono esagerate e sono mirate a mostrare una natura umana che strida fortemente con il resto della società e che si rivela incapace di parteciparne appieno - soprattutto attraverso il voto.⁸⁶ La natura, in questo romanzo deformata, è relegata in un mondo a parte, quello del Cottolengo: un mondo completamente diverso da quello di tutti i giorni, ossia da quello reale. Il protagonista, Amerigo, non riesce più a distinguere i contorni della realtà, a differenziare il mondo dei *normali* da quello degli storpi (capitolo 9): “Nel mondo-Cottolengo (nel nostro mondo che potrebbe diventare, o già essere, «Cottolengo») Amerigo non riusciva più a seguire la linea della sue scelte morali.” Il narratore stesso rivela che il Cottolengo altro non è che una storpiatura del nostro mondo, ciò che il nostro mondo potrebbe diventare ma ancora non è. Ciò significa che il Cottolengo non è tanto una realtà quanto una proiezione della mente (con tutta probabilità, della mente di Amerigo).

La confusione del protagonista nasce dal sovrapporsi di due livelli di realtà, di due mondi che non sembrano poter coesistere e che, eppure, lo fanno. La scena del nano che bussa alla finestra per richiamare l'attenzione del parlamentare è esemplificatrice di questa coesistenza (capitolo 10): “Il negare valore ai poteri umani implica l'accettazione (ossia la scelta) del potere peggiore: il regno del nano, dimostrata la sua superiorità sul regno dell'onorevole, lo annetteva, lo faceva proprio.” Il regno del nano, così come quello dell'omone senza mani e di tutti i menomati del Cottolengo, si scontra con quello del resto dell'umanità, la quale è portata a riflettere sulla propria

⁸⁶ “[...] era là soprattutto che ogni volta si davano casi d’idioti portati a votare, o vecchie moribonde, o paralizzati dall’arteriosclerosi, o comunque gente priva di capacità d’intendere. Fioriva, su questi casi, un’aneddotta tra burlesca e pietosa: l’elettore che s’era mangiato la scheda, quello che a trovarsi tra le pareti della cabina con in mano quel pezzo di carta s’era creduto alla latrina e aveva fatto i suoi bisogni, o la fila dei deficienti più capaci d’apprendere, che entravano ripetendo in coro il numero della lista e il nome del candidato [...]” (606).

scala di valori morali, nonché sulla propria supposta “interezza.”⁸⁷ Il regno del nano, dunque, è un regno alternativo, ossia quello del Cottolengo, con tutti i suoi deformati, che si scontra col livello della realtà quotidiana ma che potrebbe intersecarsi con esso se la società lo permette attraverso le sue azioni socio-politiche. Il fantastico è generato dallo scarto dei due livelli di realtà, delle due realtà narrative (il Cottolengo versus il resto della società).

Così come, ne *Il visconte dimezzato*, il dimezzamento fisico e morale di Medardo di Terralba costituisce una storia meravigliosa che conduce il lettore a riflettere sulla reale condizione umana (le divisioni interne, morali, e la ricerca di una propria interezza individuale), ne *La giornata d'uno scrutatore* la menomazione fisica e mentale - relegata in un regno a sé, il Cottolengo, in cui immagini fantasiose e macabre si susseguono – forza il lettore a porsi domande sul valore dell'essere umano che si considera integro (capitolo 15): “La città che moltiplicherà le mani dell'uomo, si chiedeva Amerigo, sarà già la città dell'uomo intero? O l'homo faber vale proprio in quanto non considererà mai abbastanza raggiunta la sua interezza?” Il dilemma dello scrittore è se considerare la menomazione come una mancanza d'interezza e, dunque, come un difetto, o se ritenerla parte di un processo imperfetto inerente all'essere umano. Nell'ambito del fantastico, ciò significa chiedersi se la disabilità e la deformità presentate nel testo sono da interpretare come effettive o, com'è più probabile, come elementi allegorici di una società in frantumi. La mostruosità e la forza di carattere che Amerigo trova nel Cottolengo lo spingono a rivalutare i parametri del mondo dei *normali*, degli esseri umani comuni. La scomposizione che

⁸⁷ Si offre un passaggio di un articolo di Piana, il quale paragona il discorso di Amerigo nei riguardi delle creature del Cottolengo (in particolare del re nano) a quello elaborato da Calvino ne *Le capre di Bikini*: “Questi – sporgendosi da una delle finestrelle che danno al livello inferiore delle “corsie degli esseri nascosti” – bussa sul vetro, cercando di attirare l'attenzione del politico democristiano in visita all'ospizio.

Amerigo, scrutatore e protagonista del romanzo nonché alter ego dell'autore, lo nota e si trova a reinterpretare le stesse questioni delle capre di Bikini che Calvino porse al mondo animale nell'articolo “Le capre ci guardano” (1946).” Marco Piana. “L'utopia corporea. Italo Calvino e il mondo alla rovescia,” *Carte italiane*, v. 2, n. 9, 2014, p. 56.

Calvino compie della realtà, dividendola in quelli che egli chiama *mondi* o *regni*, è un espediente ricorrente nella sua narrativa, qui adottato in maniera vistosa. Il regno del nano, ossia il regno dei deformati, sembra essere distinto – ma non troppo lontano – dal regno delle persone ‘normali.’

La divisione in mondi, regni o città che dir si voglia è operata dallo scrittore non solo in questo romanzo, ma anche altrove. Il romanzo che meglio esemplifica questa divisione è *Le città invisibili*, in cui ogni città costituisce un mondo a parte, collegato però col resto dei mondi conosciuti.⁸⁸ La conclusione de *La giornata d'uno scrutatore* sembra proprio alludere ai concetti e alle immagini che verranno poi sviluppati dall'autore ne *Le città invisibili* (capitolo 15):

Donne nane passavano in cortile spingendo una carriola di fascine. Il carico pesava. Venne un'altra, grande come una gigantessa, e lo spinse, quasi di corsa, e rise, e tutte risero. Un'altra, pure grande, venne spazzando, con una scopa di saggina. Una grassa spingeva per le stanghe alte un recipiente-carretto, su ruote di bicicletta, forse per trasportare la minestra. Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città.

La Città - con la lettera maiuscola - che il narratore menziona è l'immagine che domina sulle altre immagini, quella che chiude questo racconto e che aprirà *Le città invisibili*. Il Cottolengo, con le sue menomazioni, è un riflesso della Città, è un'altra tra le tante città esistenti, tra i mondi possibili. La chiave fantastica del testo risiede nella creazione di mondi ‘altri’ dal reale, con i loro personaggi bestiali, para-umani, che fanno riflettere su cosa significhi essere umani. Risiede anche nell'elaborazione di questo sistema di mondi, che qui è in uno stato primigenio. Infine, risiede nella deformazione dei personaggi, in una sorta di menomazione della natura. Nella relazione *I livelli della realtà in letteratura*, presentata e pubblicata molti anni più tardi rispetto a *La giornata d'uno scrutatore*, ovvero nel 1978, Calvino espone la sua interpretazione della letteratura, priva di

⁸⁸ Caterina De Caprio individua il lato ambientalista di Calvino nella descrizione di Leonia ne *Le città invisibili*. Al tempo stesso, ne vede il lato fantastico, dovuto al senso d'irrealtà e d'inquietudine che le città suscitano nel lettore. Per un approfondimento, si faccia riferimento al seguente testo. Caterina De Caprio. *La sfida di Aracne: Studi su Italo Calvino*. Napoli: Libreria Dante & Descartes, 1996, pp. 47, 51.

una realtà, ma organizzata in livelli che interagiscono tra loro: ⁸⁹ “la letteratura non conosce la realtà ma solo livelli.” La relazione è una sorta di manifesto della metanarrazione, ma è anche uno schieramento netto verso l’inerente natura artefatta delle opere letterarie. Ne *La giornata d’uno scrutatore*, diversi livelli di realtà si combinano tra loro: la realtà quotidiana alla quale Amerigo è richiamato da Lia, la realtà denaturata del Cottolengo, quella della politica italiana. Il fervore creativo e fantasioso dell’autore si innesta in una realtà che è storica in superficie, ma che cela in sé molteplici mondi che vengono ad incontrarsi e a cozzare tra loro.

La giornata d’uno scrutatore è l’ultima opera dello scrittore che venga generalmente considerata realistica, di quel realismo incentrato sulla Storia che testi come *La speculazione edilizia* e “La nuvola di smog” si sono proposti di rispettare. I tre testi menzionati però, e in particolare *La giornata d’uno scrutatore*, nascondono tra le righe realistiche del racconto gli altri mondi possibili, quelli regnati da Madre Natura (è il caso de *La speculazione edilizia*), quelli fatti di polvere (è il caso de “La nuvola di smog”), quelli popolati da un’umanità mutilata (*La giornata d’uno scrutatore*). Lo scarto tra realtà e fantasia diventa breve e il dubbio che anche il più realistico di questi testi sia fantastico viene instillato nel lettore. Come i testi che lo precedono, *La giornata d’uno scrutatore* è radicato nella realtà, ma cela in essa altre realtà, altri mondi e personaggi che mettono in questione il realismo iniziale della storia. Questa caratteristica non abbandona mai la narrativa di Calvino, persino in questi testi degli anni Sessanta, denominati realistici da altri critici e dall’autore stesso. *Marcovaldo*, pubblicato nello stesso anno de *La giornata d’uno scrutatore*, di certo continua su questa traiettoria, anche se si allontana ancor di più dal supposto realismo dello scrittore ligure.

⁸⁹ Italo Calvino. “I livelli della realtà in letteratura,” *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 398. Ed. originale *Il menabò*, n.5, Torino: Einaudi, 1962.

Marcivaldo, ovvero Le stagioni in città (1963)

Già a partire dallo stesso anno di pubblicazione de *La giornata d'uno scrutatore*, Calvino dà alla luce un testo in cui il realismo urbano è intriso di immagini fantastiche e fiabesche. Ci si riferisce a *Marcivaldo, ovvero Le stagioni in città*,⁹⁰ testo indirizzato ad un pubblico giovane, ma contenente profonde riflessioni, soprattutto di tipo ambientale. Si vedrà come la natura gioca un ruolo fondamentale in questa raccolta, e riesce spesso a dare quel tocco magico e fiabesco ai racconti narrati. La riedizione del libro del 1966, all'interno di una collana di letture per la scuola media, è accompagnata da una prefazione “seria e un po’ noiosa d’un libro che non vuol esser tale” e che è rivolta, più che altro, a qualche professore che avesse voglia di leggerla (*Marcivaldo*, presentazione). Nella presentazione, lo scrittore definisce *Marcivaldo* una “favola moderna,” una “divagazione comico-malinconica in margine al «neo-realismo»” (presentazione). L’utilizzo dell’espressione “in margine” fa già capire come il Neorealismo venga tenuto in conto, ma anche superato dagli elementi fiabeschi del romanzo. Questa “favola” è moderna perché ambientata nel paesaggio urbano del ventesimo secolo, ma rimane una favola perché le avventure del protagonista dal nome altisonante sono straordinariamente stravaganti, se non inverosimili.⁹¹ Il termine “neo-realismo” rimanda agli aspetti realistici del romanzo, mentre “favola” si riferisce a un genere

⁹⁰ Per fornire un quadro sulla storia della stesura di questo libro, si citano le parole dell’autore: “La serie delle storie di Marcivaldo l’avevo cominciata a pubblicare [...] sulla terza pagina dell’”Unità” verso il ’52. E avevo creato questo personaggio che mi era stato ispirato da un magazziniere della casa editrice dove lavoravo: anzi, una storia, quella dei funghi, era vera; quest’uomo aveva trovato dei funghi per la strada, li aveva mangiati e si era preso un’intossicazione. E di lì, inventando delle altre storie di quel tipo, ho incominciato questa serie. E poi ne ho scritti degli altri che son diventati più ampi e nel libro *I racconti* del 1958 ne ho messo una serie di dieci. Poi quando ho fatto il volume *Marcivaldo*, alcuni anni dopo, ne ho aggiunti altri dieci.” Italo Calvino. *Marcivaldo, ovvero le stagioni in città*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (presentazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1963.

⁹¹ Calvino dice nella presentazione all’opera: “Come per sottolineare il carattere di favola, i personaggi di queste scenette di vita contemporanea [...] portano nomi altisonanti, medievali.”

letterario apparentemente opposto. In una frase, Calvino fa convivere il neo-realistico e il fiabesco. D'altronde, li aveva già fatti convivere nel suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*.

Il libro è la rappresentazione di una battaglia interna che il protagonista è costretto ad affrontare: si tratta dello scontro tra la realtà quotidiana, dura, fatta di paesaggi urbani dominati dal cemento e dai rumori cittadini, e i sogni di Marcovaldo, le sue fantasticherie, come spesso le chiama il narratore. Questo scontro è spesso duro, poiché le fantasticherie naturali di Marcovaldo non coincidono quasi mai con la realtà urbana che gli si trova dinanzi. Calvino descrive a questa maniera la situazione di Marcovaldo, una “situazione comune a tutte le novelle” (presentazione): “[...] in mezzo alla grande città Marcovaldo 1) scruta il riaffiorare delle stagioni nelle vicende atmosferiche e nei minimi segni d’una vita animale e vegetale, 2) sogna il ritorno a uno stato di natura, 3) va incontro a un’immancabile delusione.” I sogni di natura che Marcovaldo coltiva vengono costantemente delusi dalla realtà delle cose, eppure questo personaggio non si rassegna, continua a lottare imperterrito per realizzare i propri desideri. Si confrontino le funzioni del personaggio di Marcovaldo che Calvino descrive con alcune di quelle che Propp delinea in *Morfologia della fiaba*:⁹² 8) a uno dei membri della famiglia manca qualcosa o viene desiderio di qualcosa; 15) l’eroe si trasferisce, è portato o condotto sul luogo in cui si trova l’oggetto delle sue ricerche; 19) è rimossa la sciagura o la mancanza iniziale. Le azioni di Marcovaldo presentano analoghe caratteristiche rispetto a quelle degli eroi fiabeschi. Tuttavia, c’è una differenza significativa da notare. Le fiabe tendono a presentare un ordine iniziale, una mancanza o un’interruzione di quell’ordine e, infine, una risoluzione. In *Marcovaldo*, invece, la mancanza corrisponde all’ordine iniziale, ed equivale allo status quo al quale il personaggio torna alla fine di

⁹² Vladimir Propp. *Morfologija skazki*, Leningrado: Academia, 1928. Trad. it. di Gian Luigi Bravo. *Morfologia della fiaba*, Torino: Einaudi, 2000, pp. 41-58.

ogni episodio. Essenzialmente, Calvino elimina da questa fiaba moderna il classico lieto fine, cominciando la narrazione con una situazione di disequilibrio e terminandola allo stesso modo. Facendo correre Marcovaldo a destra e a manca per trovare delle tracce di natura che infine svaniscono facilmente, Calvino denuncia i problemi ambientali che l'uomo moderno è costretto ad affrontare. Inoltre, egli produce uno scarto dei livelli di realtà, ovvero lo scarto tra la realtà immaginata dal protagonista (la natura che va rincorrendo e che spesso immagina soltanto) e quella da lui veramente vissuta. Le due realtà sono inconciliabili su un piano logico e verosimile, ma nel testo vengono spesso fuse, dando vita a una terza realtà in cui le fantasticherie di Marcovaldo possono avere luogo nel mondo urbano da lui abitato. La realtà naturale, agognata dal protagonista e quella urbana, da lui odiata, trovano nel testo un punto in comune. Sono di nuovo gli elementi naturali presenti nel testo a favorire questo scarto di realtà e, dunque, l'insinuazione del fantastico (e degli elementi naturali stessi) in un contesto urbano e inizialmente realistico.

La natura s'insinua costantemente nel testo, quasi a ravvivare il carattere noioso del tran tran quotidiano. Si tratta, però, di una natura contraffatta o, per meglio dire, tossica, contaminata dal mondo urbano in cui si va a inserire. La contaminazione della natura è evidente in quanto testimoniata da vari episodi memorabili: i funghi tossici, il coniglio velenoso, il fiume saponato. Tuttavia, sebbene la natura sia spesso "dispettosa" e "compromessa con la vita artificiale," essa permea ciononostante le strade cittadine e sorprende il protagonista del racconto in mille modi diversi. Marcovaldo va alla ricerca della natura in due modi primari: attraverso la fantasia e nel mondo reale. Il fatto che il personaggio rincorra vari elementi naturali con la fantasia è provato dalla gran ricorrenza di parole legate al fantasticare o al sognare.⁹³ Egli si sente una creatura di

⁹³ Ecco un paio delle numerose istanze in cui il narratore fa riferimento al fantasticare o al sognare del protagonista: "E Marcovaldo smaniava, inseguendo invano con la fantasia delle narici la fragranza d'un roseto [...] "Vedendo gli uccelli pedalò più forte, come andasse al loro inseguimento, preso da una fantasticheria di cacciatore" ("Il piccione comunale").

Natura costretta a vivere in un mondo artificiale. È per questo che quando arriva la neve egli la sente non solo come amica, ma come un elemento capace di annullare la gabbia di muri in cui è imprigionata la sua vita.⁹⁴ La riscoperta della natura si traduce per il manovale in un allontanamento dalla prigione cittadina nella quale è costretto a vivere.

Per quanto riguarda il manifestarsi di Natura nel mondo reale, esso è a volte realistico, ma spesso meraviglioso. Lo starnuto di Marcovaldo, che provoca una tromba d'aria talmente grande da sollevare tutta la neve caduta e da farla vorticare in cielo "come una tempesta," fino ad essere risucchiata e polverizzata nel cielo, è un evento impossibile se si seguono le leggi della fisica (capitolo 4). Analogamente, la pianta che cresce in maniera sproorzionata nel giro di un fine settimana, fino a diventare un albero, e che con la stessa velocità appassisce, fino a sparire, con un'uscita di scena cinematografica, è un'impossibilità naturale concepibile solo nel regno della fantasia. È irrealistica anche la scena del fiume che riceve talmente tanto liquido detersivo da creare sciame di bolle che s'innalzano al cielo, colorando la città e intersecandosi con le correnti di fumo nero delle ciminiere ("Fumo, vento e bolle di sapone").⁹⁵ Questi avvenimenti sono non solo implausibili, ma del tutto fantasiosi. In questi e in altri casi, si tratta di brevi scene collocate in un contesto urbano alquanto monotono e realistico. La loro presenza rompe la monotonia, ma rompe anche il realismo. Grazie a queste trovate narrative, lo scrittore riesce a raccontare quelle

⁹⁴ "Marcovaldo sentiva la neve come amica, come un elemento che annullava la gabbia di muri in cui era imprigionata la sua vita" ("La città smarrita nella neve").

⁹⁵ "E gli sciame di bolle s'incontravano con le nubi di fumo."

ch'egli chiama delle favole moderne.⁹⁶ I regni vegetale e animale s'insinuano in quello artificiale della città, dando vita ad un mondo che compie uno scarto verso il fantastico.⁹⁷

La fantasia dell'autore dà adito ad immagini-chiave nel romanzo, in cui la natura rivela la propria magia. L'inizio del volume si apre proprio a mo' di fiaba, ma invece del *c'era una volta* il narratore comincia con "Un giorno, sulla striscia d'un corso cittadino, capitò chissà donde una ventata di spore, e ci germinarono dei funghi" ("Funghi in città"). "Un giorno" prende il posto del *c'era una volta*, mentre al lettore viene immediatamente mostrata l'intrusione del regno vegetale nel paesaggio urbano. La provenienza della ventata di spore è misteriosa, quasi magica. Al contempo, essa produce funghi velenosi, i quali si assimilano alla tossicità inerente alla città. Assieme al coniglio velenoso e al fumo delle ciminiere, i funghi velenosi contribuiscono alla diffusione di problemi ecologici che risultano inevitabili in un contesto urbano come quello in cui Marcovaldo vive. Si legge, lungo tutto il testo, un'insita denuncia dello scrittore nei confronti dei problemi ambientali che affliggono le città industrializzate del ventesimo secolo.

La natura di *Marcovaldo* è spesso tossica poiché viene a contatto con la città, ma altre volte non è questo il caso. Anzi, essa assume, in molte istanze, dei toni fiabeschi. D'altronde, Calvino definisce il romanzo una favola moderna. A testimonianza del carattere fiabesco dell'opera vi sono diversi episodi ed immagini suggestive, come quella dei gatti che formano un'enorme colonia, un

⁹⁶ Jeannet, nell'analisi del tema della fuga dal labirinto in *Marcovaldo*, sottolinea che diversi racconti presentano motivi surreali e fiabeschi: "'Dov'è più azzurro il fiume" leans towards the fairy tale; "Luna e Gnac" revisits with nostalgia its earlier farewell to the illusions and marvellous lies of the idyll; and "La pioggia e le foglie" allows the protagonist to experience a near-metamorphosis (into a plant) and then a vicarious flight, a secular Assumption confirmed by the appearance of a rainbow." Angela M. Jeannet. "Escape from the Labyrinth: Italo Calvino's *Marcovaldo*," *Annali d'Italianistica*, v. 9 (The Modern and the Postmodern), Tempe: Arizona State University, 1991, p. 220.

⁹⁷ Domenico Scarpa afferma che Marcovaldo "designa un testo inchiodato nella Storia ma sottratto al tempo o, meglio: affidato alla durata lunga e costante dei cicli di natura." Nella seconda parte del volume "Calvino scarta spesso verso il fantastico." Postfazione a *Marcovaldo* (2145-2182).

vero e proprio “regno” all’interno della città, “la loro isola segreta,” e che sembrano coscienti della loro precaria situazione di animali abusivi, tanto da prendersela con impresari e notai che vengono a proporre contratti alla vecchia signora che si prende cura di loro (“Il giardino dei gatti ostinati”).⁹⁸ A differenza delle fiabe tradizionali, però, spesso non c’è lieto fine. Seguendo la traiettoria classica delle fiabe descritte da Propp, c’è una situazione di equilibrio iniziale, con la città dei gatti che sta dentro quella degli uomini, un antagonista (gli uomini), una rottura dell’equilibrio e una risoluzione. Tuttavia, al contrario delle fiabe tradizionali, gli eroi (i gatti) non trionfano: con la morte della proprietaria, gli impresari finiscono per rimpiazzare la città dei gatti con un grosso cantiere.

Un altro episodio fiabesco è quello del coniglio da laboratorio che viene portato via da Marcovaldo. Anche questo racconto segue la struttura delle fiabe di Propp, con l’eroe (il coniglio) che riesce a fuggire dalla sua gabbia e dalla morsa spietata dell’antagonista (uomo). Si confronti la struttura dell’episodio con la funzione dei personaggi teorizzata da Propp:⁹⁹ 21) l’eroe è sottoposto a persecuzione (la gabbia e gli esperimenti); 22) l’eroe si salva dalla persecuzione (la fuga); 23) l’eroe arriva in incognito a casa o in un altro paese (il tetto della casa di Marcovaldo); 25) all’eroe è proposto un compito difficile (mangiar pezzi di carota); 26) il compito è eseguito; 27) l’eroe è riconosciuto (dai cittadini che ascoltano gli altoparlanti della polizia). La differenza, in questo caso, è che l’eroe infine non sale al trono, ma opta per il suicidio (1322). Fortunatamente, è salvato da un pompiere, che lo carica su un’ambulanza insieme alla famiglia di Marcovaldo.

⁹⁸ Caterina De Caprio individua un elemento favolistico e surreale in *Marcovaldo* e, in particolar modo, nell’episodio della città dei gatti. Caterina De Caprio. *La sfida di Aracne: Studi su Italo Calvino*, pp. 44-45.

⁹⁹ Vladimir Propp. *Morfologija skazki*, Leningrado: Academia, 1928. Trad. it. di Gian Luigi Bravo. *Morfologia della fiaba*, Torino: Einaudi, 2000, pp.

Un ulteriore episodio a carattere fiabesco è quello della pianta magica che Marcovaldo nutre con le sue cure.¹⁰⁰ A livello strutturale, l'eroe trova la pianta, la salva dall'antagonista (il boss) e la fa crescere in pochi giorni in un albero. Ciononostante, invece del classico finale a lieto fine si assiste alla dissoluzione della pianta con tutte le sue foglie. Il fiabesco è dunque atipico, ma è pur sempre presente. Ad esso si intreccia, inoltre, il meraviglioso, individuabile nella crescita estrema della pianta.¹⁰¹

In generale, l'intromissione della natura nel paesaggio urbano di *Marcovaldo* è alquanto bizzarra. Gli elementi naturali interagiscono con la città e con il protagonista in modo misterioso, spesso magico, dalla neve che sparisce nell'attimo di uno starnuto alla pianta che cresce in maniera sproporzionata, dal coniglio che vuole suicidarsi al fiume che sprigiona bolle per tutta la città. Il protagonista sogna ad occhi aperti e le sue avventure sembrano spesso e volentieri frutto di un sogno. La definizione di favole moderne che ne dà Calvino è certamente valida, poiché ogni sezione del libro rispecchia la struttura della fiaba teorizzata da Propp, anche se si è visto che, a differenza di quest'ultima, non c'è quasi mai un vero e proprio lieto fine. Ad ogni modo, proprio come le fiabe, le avventure di Marcovaldo potrebbero essere lette indipendentemente l'una dalle altre, poiché ognuna di esse costituisce un racconto a sé stante. La condizione di Marcovaldo rimane uguale, nonostante i suoi sforzi di correre incontro alla natura.¹⁰²

¹⁰⁰ “Restavano lì in cortile, uomo e pianta, l'uno di fronte all'altra, l'uomo quasi provando sensazioni da pianta sotto la pioggia, la pianta – disabituata all'aria aperta e ai fenomeni della natura – sbalordita quasi quanto un uomo che si trovi tutt'a un tratto bagnato dalla testa ai piedi e coi vestiti zuppi” (“La pioggia e le foglie”).

¹⁰¹ La sua uscita di scena è a dir poco memorabile, con l'intera città meravigliata dalla pianta che viene trasportata su un motociclo a furgoncino; dallo spargersi delle sue foglie verso l'arcobaleno spuntato in cielo e, infine, dalla sparizione dell'ultima foglia, che richiama quella di Cosimo ne *Il barone rampante*, di Agilulfo ne *Il cavaliere inesistente*, e del paesaggio innevato nello stesso *Marcovaldo*.

¹⁰² Alla fine del romanzo egli rimane intrappolato nel caos natalizio della città, mentre il paesaggio naturale circostante avvolge la città in una piccola ampolla, fino a che il lupo nero (l'inchiostro) insegue inutilmente il coniglio bianco (la pagina) che si rende invisibile in mezzo alla distesa di neve bianca. Alla fine, Marcovaldo e la natura vengono mostrati per ciò che sono: il frutto di un racconto che potrebbe protrarsi all'infinito.

2.4 – Dopo gli anni '60

Da *Il sentiero dei nidi di ragno* fino a *Palomar*, la natura, l'ambiente, il paesaggio sono sempre presenti in qualche misura e portano spesso con sé una carica magica, favoriscono lo sviluppo di una narrativa fantasiosa, creativa. Dai boschi incantati de *Il visconte dimezzato* alle creature meccaniche di *Palomar*, il modo fantastico permea i testi di Calvino, servendosi della flora e della fauna come intermediari. Ma il fantastico calviniano non è propagato soltanto attraverso il mondo naturale: sono diversi gli espedienti che l'autore utilizza per generare i suoi mondi alternativi, gli universi fantasiosi a cui dà vita nei suoi romanzi. Se nei romanzi presi in analisi in questo secondo capitolo si è visto che la natura favorisce spesso l'insorgere del modo fantastico, non si può negare che esso trova, nei testi più tardi dell'autore, altri veicoli. Nel terzo capitolo di questo studio critico viene infatti discusso il fantastico in relazione alla letteratura combinatoria e alla metanarrazione. Si vedrà che un sapiente utilizzo delle tecniche combinatorie e metanarrative permette allo scrittore di creare universi alternativi. Prima di passare al terzo capitolo, però, si vuol prendere in considerazione un testo che unisce l'attenzione dell'autore per la natura con le tecniche combinatorie e metanarrative ch'egli implementa a partire dalla pubblicazione de *Il cavaliere inesistente*. In questa istanza, nell'analisi di *Palomar* si porge particolare attenzione alla relazione tra natura, universo e modo fantastico.

Palomar (1983)

Negli anni seguenti alla pubblicazione di *Marcovaldo*, l'autore dà alle stampe *Le cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967), che esplorano i misteri dell'universo in chiave fantastica.¹⁰³ Lo spostamento d'attenzione dai problemi ambientali sulla Terra ai dilemmi

¹⁰³ In riferimento a *Le cosmicomiche*, Enrico Ghidetti nota che “con le *Cosmicomiche* Calvino, affascinato dal tema del «meraviglioso» scientifico, sembra confermare in pieno l'ipotesi di Roger Caillois della continuità tra fiaba,

esistenziali relativi al rapporto dell'uomo con l'universo porta lo scrittore a non discutere più nella stessa misura i problemi ecologici che attanagliano il pianeta Terra. Al contrario, l'interesse dell'autore verge sui fenomeni evolutivi che hanno portato l'universo allo stato attuale. C'è un passaggio dell'attenzione di Calvino dai problemi ambientali terrestri ai quesiti siderali ed esistenziali che l'uomo si pone da secoli e che sono, in quegli anni, grande oggetto di studio scientifico. Nel momento in cui l'autore si dedica all'analisi dei fenomeni spaziali, sia la natura magica presentata nei romanzi della trilogia *I nostri antenati* che quella snaturata, discussa tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60, cedono il posto a un quadro cosmologico di più larga scala, in cui il fantastico ha sempre spazio (come si è evinto dall'analisi de *Le cosmicomiche* e di *Ti con zero* operata nel primo capitolo).

Dopo il trasferimento a Parigi del '67, in cui l'autore è a stretto contatto con il gruppo avanguardista *OuLipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), e dopo la successiva produzione di ben tre opere di stampo combinatorio (*Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), Calvino torna a dare un ruolo importante al mondo naturale nel suo ultimo romanzo, *Palomar*. L'opera è ancora intrisa di elementi combinatori e delle problematiche siderali ed esistenziali già affrontate ne *Le cosmicomiche* e in *Ti con zero* ma, a differenza di quelli, qui l'autore torna anche a scrutare la natura terrestre e i suoi meccanismi, in modo da associare questi ultimi ai più grandi meccanismi universali sui quali s'interroga lungo il corso del romanzo. Sia l'uomo che il mondo animale sono oggetto delle riflessioni esistenziali del signor Palomar, così come il cosmo *in toto*. Il mondo naturale rappresentato nei romanzi precedenti, costituito da

racconto fantastico e fantascienza come momenti storicamente successivi della fenomenologia letteraria del sovrannaturale e del meraviglioso e certo la conferma è tanto più significativa per il fatto che il nostro si è cimentato nell'ordine in tutti e tre i generi, consentendosi solo rari sconfinamenti da una provincia all'altra." Enrico Ghidetti. "Il fantastico ben temperato di Italo Calvino," *Il ponte*, v. 42, n. 2, 1987, pp. 109-123.

paesaggio, flora e fauna, viene integrato all'interno di un'analisi esistenziale dell'individuo, della collettività e del cosmo.

La natura di *Palomar* si avvicina al fantastico inteso da Todorov, in quanto rimane difficile comprendere se essa risponda alle leggi fisiche e naturali tradizionali (quelle della quotidianità), oppure se è dotata di caratteristiche para-normali o para-naturali che le permettano di trascendere la realtà e di collocarsi su di un mondo a parte.¹⁰⁴ La costante meccanizzazione della natura operata dalla voce narrante la rende difficile da categorizzare. È il lettore che deve decidere se collocarla nell'ambito del normale o del paranormale. L'interpretazione che il signor Palomar dà della natura lungo il corso del romanzo inserisce la stessa nel discorso cosmologico, combinatorio ed esistenzialista intavolato dal personaggio. Attraverso il suo ultimo libro, Calvino cerca di arrivare (volutamente senza successo) ad una spiegazione dei fenomeni naturali che caratterizzano l'universo.¹⁰⁵ Per far ciò egli si serve, oltre che della scienza moderna, delle teorie sulla natura elaborate dagli scienziati/filosofi che lo hanno preceduto. In particolare, attinge alcune delle sue osservazioni sulla natura meccanicistica degli animali dal *Discorso sul metodo* di Cartesio, il quale parla di animali come macchine.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Il concetto di natura meccanica degli animali dal quale, con tutta probabilità, attinge Calvino deriva dal *Discorso sul metodo* di Cartesio, basato su osservazioni empiriche e, per supposto, razionali. Sebbene le teorie cartesiane siano matematiche e razionali, nel testo di Calvino sembrano fallire, poiché il meccanismo di animali e astri si rivela inceppato, mancante. La scienza, insomma, non riesce a fornire tutte le risposte necessarie. Per questo motivo, lo scrittore deve ricorrere alle proprie osservazioni sull'universo, che mescolano realtà e fantasie personali.

¹⁰⁵ Il fatto che Palomar non riesca a trovare una chiave esplicativa dell'universo non è necessariamente da interpretare come una sconfitta. JoAnn Cannon sottolinea che dovrebbe anzi essere interpretata come una sfida al labirinto, a questo tipo di letteratura labirintica il cui scopo è porre domande più che dare risposte. JoAnn Cannon. "Calvino's Latest Challenge to the Labyrinth," *Italica*, v. 62, n. 3, 1985, p. 199.

¹⁰⁶ Mariafranca Spallanzani spiega con queste parole la concezione che Cartesio ha sugli animali: "[...] Descartes definiva i corpi animali come delle «statue o macchine di terra» dotate di un movimento meccanico derivato «dalla sola disposizione degli organi»: statue o macchine di materia passibili, dunque, di essere conosciute razionalmente attraverso i soli principi della fisica, l'estensione e il movimento locale. Riconducendo così l'animato all'inanimato, la vita a movimenti meccanici, del tutto simili a quelli che regolano gli orologi o che dirigono i gesti degli automi - il contatto, l'urto, la spinta, la trazione ecc. - la teoria escludeva immediatamente ogni riferimento a un'anima vegetativa o sensitiva, e sostituiva alle forme della tradizione aristotelico-scolastica due principi materiali semplici [...]."

Nella prefazione al volume, Calvino afferma di voler trattare temi a lui cari quali “ordine e disordine nella natura.”¹⁰⁷ Ciò che il signor Palomar è intento a fare in quasi ogni episodio, di fatto, è osservare i fenomeni naturali/cosmologici per potersene poi dare una spiegazione.¹⁰⁸ In *Palomar*, la natura è fantastica in quanto di difficile interpretazione. Non si capisce se essa segua le leggi della fisica o se la sua meccanizzazione la collochi in un universo narrativo alternativo. Da una parte, essa sembra rispettare le leggi fisiche dell’universo, dall’altra nasconde significati altri e meccanismi complessi che il protagonista cerca ripetutamente di svelare (58):

Sarebbe questa la natura? Ma nulla di ciò che egli vede esiste in natura: il sole non tramonta, il mare non ha quel colore, le forme sono quelle che la luce proietta nella retina. Con movimenti innaturali degli arti lui galleggia tra gli spettri; sagome umane in posizioni innaturali spostando il loro peso sfruttano non il vento ma l’astrazione geometrica d’un angolo tra il vento e l’inclinazione d’un congegno artificiale, e così scivolano sulla liscia pelle del mare. La natura non esiste?

La complessità della realtà, così come le illusioni che la natura presenta sistematicamente all’uomo, contribuiscono a generare confusione nel personaggio, portandolo a dubitare dell’esistenza della natura. Lo snaturamento che il signor Palomar vede nel mondo circostante è

Mariafranca Spallanzani. “Descartes e il ‘paradosso’ degli animali-macchina,” *Bruniana & Campanelliana*, v. 17, n. 1, Accademia Editoriale, 2011, p. 191.

¹⁰⁷ “Perché da quando ho cominciato a mettere insieme questi testi mi era venuto di definire certi temi che vedevo affiorare ripetutamente, per esempio «ordine e disordine nella natura», «necessità, possibilità, infinito», «silenzio e parola».” Il passaggio è tratto da uno scritto inedito dell’autore, che intendeva rispondere a un’inchiesta del «New York Times Book Review» sul libro che molti scrittori di fama mondiale stavano scrivendo nel 1983. Mentre solo alcune pagine furono pubblicate sul periodico, la risposta dell’autore nella sua versione integrale è stata inserita all’interno del secondo Meridiano *Romanzi e racconti* dedicato a Calvino. Italo Calvino. *Palomar*, in *Italo Calvino - Romanzi e racconti*, v. 2, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1992, p. 1402.

¹⁰⁸ Servendosi di un ragionamento induttivo, egli cerca di ricavare le regole generali del cosmo attraverso lo scrutamento di fenomeni particolari. Ad esempio, “non sono «le onde» che lui intende guardare, ma un’onda singola e basta,” di modo che “se egli riesce a tenerne presente tutti gli aspetti insieme, può iniziare la seconda fase dell’operazione; estendere questa conoscenza all’intero universo.” Italo Calvino. *Palomar*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002, p. 50. Ed. originale Torino: Einaudi, 1983. JoAnn Cannon afferma che sebbene il protagonista sembri aver rinunciato a giungere ad un’interpretazione complessiva del mondo, egli non riesce a sopprimere il suo bisogno di spiegarsi l’universo, di arrivare a scoprirne i meccanismi regolativi. “Although he seems to have given up hope that his reading of the *liber mundi* will ever be validated, Calvino’s protagonist cannot extinguish his need to uncover order in the universe.” JoAnn Cannon. “Calvino’s Latest Challenge to the Labyrinth,” p. 196.

dato in primo luogo dal muoversi macchinoso delle creature biologiche che è intento ad osservare.¹⁰⁹ Il protagonista del romanzo sembra intravedere nel mondo circostante un meccanismo celato rispondente o ad un disegno ben preciso, o al caos più totale. Sono molte le scene in cui egli si trova ad osservare altri animali e in ognuno di questi casi c'è un rimando alla meccanizzazione della natura (62): “Le osserva con un’attenzione fredda, come se si trattasse di due macchine: due tartarughe elettroniche programmate per accoppiarsi. Cos’è l’eros se al posto della pelle ci sono piastre d’osso e scaglie di corno? Ma anche quello che noi chiamiamo eros non è forse un programma delle nostre macchine corporee [...]?” Un evento perfettamente naturale come l’accoppiamento di due tartarughe viene inserito all’interno di un programma universale, il quale rende le tartarughe delle semplici macchine biologiche.¹¹⁰ Neanche l’uomo è escluso da tali meccanismi, dato che l’eros è anch’esso visto come “un programma delle nostre macchine corporee.” Immaginando l’universo come un meccanismo contenente svariati altri meccanismi, non ci si può sorprendere che tutto ciò che avviene al suo interno risponda a programmi ben determinati. Si notino tutte le volte in cui il signor Palomar fa menzione di tali meccanismi (96, 100, 114):

La segmentazione ad anelli di zampe e coda, la picchiettatura di minute piastre granulose sul capo e sul ventre danno al gecko un’apparenza di congegno meccanico.”

[Gli stormi di uccelli migratori volano in formazione,] “sono come gli aerei che girano sopra l’aeroporto finché non ricevono il segnale di «via libera» per atterrare.”

La giraffa sembra un meccanismo costruito mettendo insieme pezzi provenienti da macchine eterogenee, ma che pur tuttavia funziona perfettamente.

¹⁰⁹ Ereditando il suo nome dall’osservatorio astronomico californiano, egli è un vero e proprio scrutatore dell’universo e dei suoi fenomeni.

¹¹⁰ Anche Bolongaro sottolinea la tendenza ricorrente dell’autore, in questo romanzo, a rappresentare gli animali come macchine: “familiar themes re-emerge: Palomar’s binary logic [...]; his description of living things as machines [...]” Eugenio Bolongaro. “Calvino’s Encounter with the Animal: Anthropomorphism, Cognition and ethics in Palomar,” *Quaderni d’italianistica*, v. 30, n. 2, Toronto: University of Toronto, 2009, p. 119.

La fauna osservata dal signor Palomar è descritta alla stregua di un congegno ben architettato. Essa si colloca, dunque, in un'area grigia in cui rimane arduo comprendere se ciò che il narratore sta descrivendo appartiene al piano del reale o ad un livello di realtà narrativa, che attinge dal reale ma che non vi appartiene del tutto.¹¹¹

Sembra che Calvino scorga delle qualità meccaniche in tutto quel che compone l'universo, natura inclusa. La flora, ad esempio, è artificiale nella descrizione del prato del giardino del signor Palomar (69): “Il prato ha come fine di rappresentare la natura, e questa rappresentazione avviene sostituendo alla natura propria del luogo una natura in sé naturale ma artificiale in rapporto a quel luogo.” L'intero regno naturale è snaturato, inserito in un paradigma cosmologico paradossale, nel quale natura e artificio coesistono e combaciano. Se flora, fauna e uomo sono tutti artifici, macchine coneggiate, allora la natura stessa è un artificio. Lo scrittore pare suggerire la presenza di una qualche entità divina nell'eccezionalmente articolata costruzione delle iguane (119):

Le iguane hanno “sul collo due placche bianche come d'apparecchio acustico: una quantità d'accessori e ammenicoli, rifiniture e guarnizioni difensive, un campionario di forme disponibili nel regno animale e forse anche negli altri regni, troppa roba per trovarsi tutta addosso a una sola bestia, cosa ci sta a fare? Serve a mascherare qualcuno che ci sta guardando da lì dentro?”

¹¹¹ Calvino palesa antropomorfismo e anti-anthropocentrismo nelle sue descrizioni naturali. L'anti-anthropocentrismo di Calvino è evidente nel momento in cui il narratore istituisce il parallelo tra il fischio dei merli e i suoni umani, entrambi accomunati dall'uso del linguaggio, entrambi parte di un unico disegno (861): “Ma se il linguaggio fosse davvero il punto a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi?” Supponendo l'esistenza di un linguaggio comune a tutto l'universo, che tutte le creature condividono, il narratore sta insinuando che l'uomo è solo un'altra creatura nel quadro universale. Le prospettive anti-anthropocentriche dell'autore sono più che evidenti in questo passaggio e sono in più occasioni reiterate, nel corso del romanzo. La natura meccanica delle creature descritte e l'antropomorfismo applicato (in particolare ai merli) vengono discussi da Bolongaro nel suo articolo “Calvino's encounter with the animal.” “The anthropomorphisation is utterly explicit but also no longer imposed on a passive object of observation, rather it is the animals themselves who invite it: «Non tarda a scorgerti [the blackbirds]: camminano sul prato come se la loro vera vocazione fosse di bipedi terrestri, e si divertissero a stabilire analogie con l'uomo.»” Bolongaro sottolinea anche l'anti-anthropocentrismo dell'autore in questo testo, così come l'avvicinamento dell'umano e dell'animale: “just as the human is emerging in the animal so is the animal ineliminable in the human.” Bolongaro, 122. Eugenio Bolongaro. “Calvino's Encounter with the Animal: Anthropomorphism, Cognition and ethics in Palomar,” *Quaderni d'italianistica*, p. 115.

La frase “qualcuno che ci sta guardando da lì dentro” sembrerebbe alludere a una qualche entità divina, creatrice o, perlomeno, manipolatrice della realtà. Questa figura richiama quella dello scrittore che, attraverso il linguaggio, riesce a creare e a manipolare la realtà narrata. Calvino non istituisce direttamente questo paragone, ma il passo in cui ipotizza che l’universo sia governato (e formato) dal linguaggio fa sorgere spontaneo un tale parallelismo (69): “Ma se il linguaggio fosse davvero il punto a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi?”. Postulando un universo in cui tutte le creature biologiche sono simili a macchine, Calvino sta implicitamente affermando che il ruolo dell’uomo nell’universo è simile, se non identico, a quello delle altre creature che lo popolano. Si tratta insomma di un'altra testimonianza del suo anti-antropocentrismo.

Ai meccanismi di flora e fauna descritti nella loro quasi perfezione (soprattutto in riferimento agli animali) si accostano quelli degli astri, caratterizzati invece da un'imperfezione che incute timore (146): “In fondo, il cielo stellato sprizza bagliori intermittenti come un meccanismo inceppato, che sussulta e cigola in tutte le sue giunture non oliate, avamposti d'un universo pericolante, contorto, senza requie come lui.” Descrivendo il cielo stellato come un meccanismo inceppato e l’universo come pericolante, l’autore pone l’enfasi sulla precarietà della realtà in cui l’uomo è costretto a vivere. Se da una parte, infatti, la natura sembra congegnata da una mente onnisciente (o altamente intelligente), dall'altra i movimenti astrali sembrano riflettere l'instabilità sulla quale fluttuano il pianeta Terra e tutte le forme di vita che esso ospita. Il risultato di questo binomio è costituito da un'incertezza e da un'immobilità paralizzanti, che portano il signor Palomar all'incapacità di agire.¹¹²

¹¹² Persino la trasmissione del proprio patrimonio genetico o culturale viene percepita come futile, in quanto non impedisce all’uomo la sua inevitabile scomparsa dalla faccia del pianeta Terra nel momento in cui il sole dovesse estinguersi. Nelle battute finali del romanzo, il narratore parla di “dispositivi che assicurano la sopravvivenza almeno d'una parte di sé,” quella biologica e storica (152). Tali “dispositivi” (termine che rimanda nuovamente alla nozione

L'universo, così come la flora e la fauna che esso contiene (incluso l'uomo), sono percepiti come marchingegni formanti parte di un complesso sistema.¹¹³ Nel romanzo, la natura riesce a superare i confini del reale grazie alla sua rappresentazione spiccatamente meccanica. Quasi ogni animale descritto appare artificiale, dispositivo biologico in mezzo ad un mare di altri simili dispositivi. In questo senso, l'immagine che Calvino offre dell'universo è alquanto terrificante: uno scenario di automi costretti ad agire nel modo dettato dai loro stessi meccanismi interni. Il lettore ha molte occasioni per intravedere nella semplice descrizione di un comportamento animale un mondo alternativo nascosto tra le giunture del suo organismo. La natura è fantastica in quanto cela, dietro le sue apparenze reali, delle proprietà e dei comportamenti meccanici che la rendono artificiale. Ciò è visibile nell'episodio in cui viene descritto l'accoppiamento di due tartarughe (63): "Le osserva con un'attenzione fredda, come se si trattasse di due macchine: due tartarughe elettroniche programmate per accoppiarsi. Cos'è l'eros se al posto della pelle ci sono piastre d'osso e scaglie di corno? Ma anche quello che noi chiamiamo eros non è forse un programma delle nostre

di "congegni") sono i mezzi che hanno garantito all'umanità e al resto del mondo animale la trasmissione del proprio patrimonio, ma che si rivelano inutili a lungo termine. In questo senso, la morte improvvisa del signor Palomar rappresenta la paralisi dell'uomo di fronte all'impossibilità di scampare dallo scenario terrificante della morte della sua specie. Stefano Franchi offre una diversa interpretazione del romanzo e, in particolare, del finale di *Palomar*. Egli definisce il testo "dottrina del vuoto," sottolineando il carattere nichilista del testo calviniano: "The system cannot mean anything because it is totally closed upon itself and therefore it cannot refer to anything outside itself. However – and this is the decisive step – precisely because it means nothing, the system into which experience is organized expresses nothingness itself – it expresses the voidness of every possible experience." Stefano Franchi. "Palomar, the Triviality of Modernity, and the Doctrine of the Void." *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, v. 28, n. 4, 1997, pp. 764.

¹¹³ Tale sistema, però, è a volte visto come frutto di un disegno preciso (forse divino), altre volte come vittima del caos (73): "L'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica". L'impossibilità del signor Palomar di arrivare alla conoscenza ultima delle cose – alla verità che si cela dietro i congegni meccanici universali – lo rende un mero osservatore, paralizzato dalle spaventose (seppur parziali) conoscenze acquisite finora. Questa è solo una delle numerose dualità che il romanzo presenta. L'approccio ossimorico del signor Palomar è sintetizzato egregiamente da JoAnn Cannon, il quale afferma: "Palomar tries to master the phenomenal world through observation at the same time that he questions the reliability of his perceptions. He attempts to order the multiformity of the phenomenal world through the catalogue at the same time that he casts in doubt the catalogue's usefulness as a means of shaping an intelligible reality. At one moment Palomar declares his need for interpretative models; yet, in the same breath, he suggests that these are idle speculations, bearing no verifiable relation to the reality they are supposed to interpret." JoAnn Cannon. "Calvino's Latest Challenge to the Labyrinth," p. 197.

macchine corporee [...]?” Un fenomeno perfettamente naturale viene interpretato dal signor Palomar come un comportamento programmato, parte del programma universale a cui anche l'uomo è costretto a partecipare. La rappresentazione degli animali come macchine è un elemento ricorrente che trasforma un romanzo apparentemente realistico in un romanzo in cui il fantastico gioca la sua parte. Il narratore confronta due livelli di realtà: uno è quello della realtà quotidiana vissuto dal signor Palomar; l'altro è quello della sua immaginazione, un mondo geometrico in cui gli esseri viventi assumono delle proprietà artificiali. Il lettore deve chiedersi a quale mondo deve credere, se a quello reale o a quello degli automi. A testimonianza della forte presenza di un vocabolario specifico sull'artificialità degli esseri viventi, si vedano di nuovo i seguenti esempi (96, 100, 114):

La segmentazione ad anelli di zampe e coda, la picchiettatura di minute piastre granulose sul capo e sul ventre danno al gecko un'apparenza di congegno meccanico.

[Gli stormi di uccelli migratori che volano in formazione] sono come gli aerei che girano sopra l'aeroporto finché non ricevono il segnale di «via libera» per atterrare.

“La giraffa sembra un meccanismo costruito mettendo insieme pezzi provenienti da macchine eterogenee, ma che pur tuttavia funziona perfettamente.”

Nonostante Calvino operi delle similitudini piuttosto che delle equivalenze, l'uso di questo tipo di terminologia proietta frequentemente il lettore in una realtà diversa da quella quotidiana. Agli occhi del signor Palomar, la quotidianità e il mondo meccanico che immagina coesistono su uno stesso piano.¹¹⁴ Agli occhi del lettore, però, le cose non stanno necessariamente così. La riduzione del paesaggio a linee geometriche (è il caso dell'onda, del raggio di sole o del seno della

¹¹⁴ In fondo, le riflessioni del signor Palomar hanno proprio l'obiettivo di rivelare il mondo che si cela all'occhio nudo. Lo *scrutatore* di questo romanzo cerca di scoprire, attraverso le proprie osservazioni, la *vera* realtà che l'universo nasconde all'uomo: una realtà evanescente, che forse è contenuta nel linguaggio universale condiviso dagli uomini e dai merli, forse è nascosta all'interno dei dispositivi biologici abitati da ogni creatura, forse è ultimamente irraggiungibile, come la morte del protagonista pare suggerire. Ad ogni modo, la ricerca di un vero significato dell'universo implica sia lo scontento nei confronti dell'esistenza presente, sia la consapevolezza che ciò che si vede potrebbe essere una mera illusione.

spiaggiante), la percezione meccanica della fauna osservata, l'artificialità intravista in un prato o in qualsiasi altro oggetto con il quale il personaggio si trovi a contatto, contribuiscono a fornire della realtà un'immagine fortemente distorta.

La natura fantastica di *Palomar*, descritta con molta cura, ha l'obiettivo di mostrare al personaggio e al lettore i possibili significati e i possibili mondi nascosti che l'universo contiene. Il fantastico di *Palomar* non differisce dal meraviglioso de *I nostri antenati*; esso è lontano dalle operazioni magiche condotte dai dottori ne *Il visconte dimezzato*. Il fantastico di *Palomar* è vicino al regno del reale ed è nascosto tra le pieghe dell'universo, tra le piastre granulose del corpo di un'iguana, tra i dubbi del protagonista riguardanti i possibili mondi che si celano dietro al nostro. Anche se il signor Palomar si limita ad osservare la realtà, questa a sua volta si rivela sfuggente, sempre diversa da ciò che l'occhio nudo percepisce. La distorsione della realtà viene compiuta proprio dal protagonista, che vede nelle semplici creature del mondo quotidiano un qualcosa di diverso, un disegno universale, un cosmo governato o caotico, che comunica con chi è in grado di osservare attentamente. Alla quotidianità descritta dalla voce narrante, quindi, si contrappone un mondo alternativo osservato, postulato e, forse, sperimentato, dal protagonista. L'alienazione di costui dal mondo reale è sottolineata da varie scene in cui la folla circostante si fa beffe dei suoi atteggiamenti strampalati (si ricordino l'osservazione delle stelle sulla spiaggia, o l'acquisto del formaggio). Il signor Palomar è costantemente sulle nuvole, vive in una realtà diversa da quella che sperimentano tutti gli altri individui, tant'è che c'è una netta incomunicabilità tra lui e il resto del mondo (persino tra lui e la moglie). Cercando di comprendere la natura del reale, egli finisce per alienarsene e poi per scomparire. La vera essenza della realtà, dunque, sfugge ai suoi ragionamenti, proprio perché essi si propongono di scomporre la realtà in ogni sua parte più minuta (152): ««Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante,» pensa Palomar, «e ogni

istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine.» Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'esser morto. In quel momento muore.” L'analisi meticolosa di ogni istante, con il fine di fuggire la morte, è essa stessa esempio di paralisi, cosicché è quella a dargli la morte. È una scena simile a quella del racconto “Ti con zero,” nel quale il protagonista cerca di analizzare e d'immobilizzare nel tempo l'istante *ti con zero*, in modo da non dover scoprire se sarà mangiato dal leone che sta per attaccarlo, o se la freccia che ha scoccato lo salverà. Quella simile analisi minuta della realtà porta all'immobilità, alla paralisi totale del protagonista, al congelamento del tempo in un istante irreale, in un momento morto.

Quindi, ci sono diversi elementi naturali che, in *Palomar*, contribuiscono alla distorsione dei parametri del reale e alla proliferazione del modo fantastico. La flora e la fauna meccaniche sono gli elementi più evidenti, ma la geometrizzazione del paesaggio e l'analisi ossessiva dei paradigmi spazio-temporali favorisce ulteriormente tale distorsione. La natura e il cosmo, il tempo e lo spazio si mostrano, nell'ultimo romanzo di Calvino, inafferrabili e indefinibili. I loro contorni sfuggibili e sfocati corrispondono alla definizione del fantastico di Roger Caillois, che lo ritiene una “rottura dell'ordine riconosciuto, un'irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale dell'universo reale con un universo esclusivamente prodigioso per l'universo reale.”¹¹⁵ Calvino parte dall'universo conosciuto e ne sfuma i contorni con degli elementi stridenti, come i suoi dispositivi biologici (in riferimento agli animali ma, anche e soprattutto, all'uomo). Il romanzo corrisponde ancora più propriamente al fantastico teorizzato da Rosemary Jackson, poiché ella lo concepisce come la creazione di mondi non alternativi, ma

¹¹⁵ Roger Caillois. *Au coeur du fantastique*, Gallimard, 1965. Trad. it. di Laura Guarino. *Nel cuore del fantastico*, Milano: Abscondita, 2004, p. 12.

svuotanti, dissolventi.¹¹⁶ Le tendenze nichilistiche di *Palomar* rimandano proprio a questo tipo di fantastico, uno in cui la realtà presentata non si prefigge tanto di rimpiazzare il mondo reale quanto di svuotarlo delle sue proprietà.

Il parallelo tra le teorie della Jackson e l'ultimo romanzo dell'autore viene approfondito nel capitolo a seguire, ma per ora basti ricapitolare, brevemente, ciò che è stato conseguito finora. Natura, ambiente e fantasia avanzano di pari passo nella narrativa di Calvino; in maniera particolare, nei testi qui analizzati; che il fantastico, soprattutto, è veicolato dai vari elementi naturali presenti nelle opere dello scrittore ligure. Inoltre, che l'uso che Calvino fa di flora, fauna e cosmo contribuisce spesso e volentieri ad una distorsione dei parametri del reale, la quale conduce inevitabilmente il lettore nel regno in limine del fantastico. Un'analisi dettagliata del rapporto tra l'autore e la letteratura combinatoria sarà utile per rivelare ulteriori modi in cui il fantastico si propaga nei suoi testi.

¹¹⁶ “In a secular culture, fantasy [...] does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange, something ‘other’. [...] Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon absence, lack, the non-seen, the unseeable.” Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: ed. digitale Routledge, 2009, p. 17, 45. Ed. originale 1981. Ed. italiana *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti, 1986, pp. 17, 45. “Il fantastico presenta un mondo naturale rovesciato in qualcosa di strano, qualcosa di ‘altro’. [...] A differenza dei mondi secondari del meraviglioso, che costruiscono delle realtà alternative, i mondi in ombra del fantastico non costruiscono nulla. Essi sono vuoti, svuotanti, dissolventi. La loro vuotezza rende nullo il mondo visibile, pieno, arrotondato, tridimensionale disegnando in esso delle assenze, delle ombre senza oggetti. Lungi dal soddisfare i desideri, questi spazi perpetuano il desiderio insistendo su un’*assenza*, una mancanza, il non visto, il non visibile.”

3 – Il fantastico, la combinatoria e la metanarrazione

3.1 – Il ruolo di combinatoria e metanarrazione nel modo fantastico

Baldi fa notare che l'immagine autoriale di Calvino all'estero è ben distinta dall'immagine acquisita nell'ambito della penisola italiana, soprattutto per quel che riguarda l'apprezzamento dei critici letterari verso la sua narrativa.¹ La tendenza italiana è di esaltare la narrativa calviniana che precede il 1964, quella del Calvino neorealista e impegnato. La tendenza estera, al contrario, esalta la produzione letteraria dell'autore successiva al 1964, ossia quella del Calvino post-moderno, combinatorio e fantasioso.² Questa scissione critica dell'opera calviniana è uno degli elementi che hanno favorito la nascita di molteplici immagini autoriali, di diversi tipi di Calvino: Calvino neorealista, fiabesco, impegnato, combinatorio, fantastico, post-moderno, animalista, anti-antropocentrico, etc.. La natura poliedrica dello scrittore ligure è ben evidente e difficile da confutare.³ In questa sede, però, è importante rimarcare ancora una volta che il lato fantastico dell'autore non rappresenta semplicemente uno dei tanti tipi di Calvino illustrati dalla critica. Esso è un elemento costitutivo di ogni altra immagine autoriale che lo scrittore ligure ha ereditato. Ciò è dovuto al fatto che il lato fantastico dell'autore è presente, in misura minore o maggiore, in ogni romanzo e anche in molti racconti.⁴ L'onnipresenza del fantastico fa di Calvino un autore molto più coerente di quanto generalmente non si creda, poiché il fantastico è alla base di quasi ogni

¹ Elio Attilio Baldi. *The Author in Criticism: Italo Calvino's Authorial Image in Italy, the United States, and the United Kingdom*. New York: Rowman & Littlefield, 2020.

² Baldi fa specifico riferimento alle ricezioni critiche statunitense e britannica.

³ Per un'analisi dell'ego dello scrittore, cfr. Vittorio Spinazzola. "L'io diviso di Italo Calvino," *Belfagor*, Olschki, v. 42, 1987, p. 509-531.

⁴ Anche Albert Howard Carter individua una sorta di continuità nell'uso della fantasia da parte di Calvino. Sebbene il critico non analizzi il fantastico calviniano sotto il paradigma di teorici quali Todorov e Caillois, egli vede emergere, ciononostante, la fantasia dell'autore nella maggior parte dei suoi testi. Cfr. Albert Howard Carter. *Italo Calvino: Metamorphoses of fantasy*. UMI Research Press, 1987.

lavoro letterario dello scrittore sanremese.⁵ E esso è il fattore che dà coerenza e unità alla percezione frammentaria che generalmente si ha dell'opera di Calvino.⁶ Se dunque è vero che esistono molti e distinti tipi di Calvino, è anche vero che sono tutti accomunati dall'amalgama del fantastico.⁷ In precedenza, si è dimostrato come il modo fantastico, che permea la maggior parte delle opere dello scrittore, è legato ad alcuni temi cari all'autore, come la natura e l'ambiente. In questo terzo capitolo viene mostrato il legame del modo letterario con la letteratura combinatoria e con i processi metanarrativi inerenti ad essa. All'intero della narrativa di Calvino, verranno analizzate le opere in cui i lati combinatorio e metanarrativo dell'autore emergono. In particolare, viene affermato che la letteratura combinatoria non può prescindere dal fantastico ed accade lo stesso con la metanarrazione. L'erezione di complesse macrostrutture combinatorie comporta infatti la costituzione di universi narrativi auto-regolati, nei quali la realtà narrativa è funzionale alle date macrostrutture. Ciò significa che, negli universi narrativi dominati dalla combinatoria, non c'è mai una rappresentazione oggettiva della realtà, ma sono sempre presenti una o più realtà narrative. Neanche la metanarrazione calviniana può prescindere dal fantastico in quanto, rompendo la quarta parete, rivela ai personaggi le carte in tavola (o, per meglio dire, i tarocchi in tavola) e li rende consci di essere parte di un racconto fittizio, virtuale. Sia combinatoria che metanarrazione sono dunque intrinsecamente correlate al modo fantastico.⁸

⁵ Sara Adler afferma che, tra le costanti della scrittura di Calvino, la più ovvia è la predilezione per la fantasia. Sara Adler. *Calvino: The Writer as Fablemaker*. Potomac: José Porrúa Turanzas, 1979, p. 9.

⁶ Caterina De Caprio accenna a una continuità del modo fantastico nelle varie opere dello scrittore: Caterina De Caprio. *La sfida di Aracne: Studi su Italo Calvino*. Napoli: Libreria Dante & Descartes, 1996, p. 38.

⁷ Si ricordi che il fantastico, in quanto modo (e non genere) letterario, è in grado di proliferare all'interno di svariati generi letterari (e dunque opere) letterari.

⁸ La metanarrazione è anche legata alla semiotica. Nella sua analisi della metanarrazione in Borges, Eco e Calvino, Krysinski definisce la metanarrazione "uno strumento euristico per facilitare la scoperta di complessi sistemi di segni." Wladimir Krysinski, "Borges, Calvino, Eco: Filosofie della metanarrazione," *Signótica*, v. 17, n. 1, 2008, pp. 139-164.

Discutendo la percezione dell'autore all'estero, Baldi asserisce che il Calvino di successo nel Regno Unito e negli Stati Uniti è quello de *Le cosmicomiche* e dell'*OuLiPo*, ovvero il Calvino fantascientifico e quello combinatorio. Baldi fa insomma riferimento al cosiddetto “secondo Calvino,” il Calvino degli anni successivi al 1964, il Calvino combinatorio e fantasioso. Nel primo capitolo si è visto che il lato chimerico dell'autore è presente già ne *Il sentiero dei nidi di ragno* e non esiste un momento in cui lo scrittore lo abbandoni completamente. È vero, però, che dopo il 1964 il lato fantastico di Calvino rimane inestricabilmente legato all'*ars combinatoria* e alla metanarrazione. Nel secondo capitolo è stato messo in evidenza il legame tra fantastico, natura ed ambiente. C'è da dire che, mentre il modo fantastico non è sempre legato a concetti quali natura e ambiente, esso è sempre relazionato a qualunque tipo di discorso combinatorio.

Prima di procedere ulteriormente con l'analisi prospettata, occorre dare un'adeguata definizione dei concetti di combinatoria, metanarrazione e metaletteratura. In matematica, per combinatoria si intende lo studio di insiemi e sottoinsiemi finiti di oggetti semplici; i quali sono definiti da un certo numero di regole di combinazione.⁹ Studi su problemi combinatori sono stati intrapresi fin dall'antichità, ma la combinatoria come parte integrante della matematica è stata riconosciuta solo a partire dalla seconda metà del ventesimo secolo. I sistemi combinatori, in matematica, sono dunque “finiti,” chiusi, e possono rispondere a tre tipi di interazioni: combinazioni, permutazioni e variazioni. Nelle permutazioni, le posizioni dei singoli elementi sono mescolate, come in un anagramma.¹⁰ Nelle combinazioni, insiemi di elementi possono essere

⁹ Lali Barrière la definisce in questo modo nel suo saggio: “Combinatorics is the study of sets, subsets and other discrete, finite structures, as defined by a number of accepted combinatorial rules.” Lali Barrière. “Combinatorics in the Art of the Twentieth Century,” *Proceedings of Bridges 2017: Mathematics, Music, Art, Architecture, Education, Culture*, Waterloo, MA, July 27th - 31st, 2017.

¹⁰ Si pensi ai tarocchi de *Il castello dei destini incrociati*, in cui le stesse carte assumono significati diversi a seconda della loro posizione all'interno del quadrato.

isolati per formare sottoinsiemi. Le variazioni, infine, sono permutazioni che ammettono ripetizioni, anche infinite.¹¹ Esempi di arte combinatoria possono essere rintracciati già nell'antica Cina, ma i più significativi per lo studio del tema in Calvino risalgono al quattordicesimo secolo.¹² In letteratura, infatti, Raimondo Lullo sviluppa, nel 1308, la sua *Ars generalis*,¹³ un'arte di ricerca che si basa sulla risoluzione di problemi utilizzando la logica e la combinazione di proposizioni.¹⁴ Il lavoro del mistico cristiano viene considerato uno dei capisaldi dell'arte combinatoria – anche all'interno dell'*OuLiPo* – e viene infatti citato da Calvino in “Cibernetica e fantasmi” come lavoro di grande attualità.¹⁵ Gli studi combinatori di Lullo influenzano diversi intellettuali nei secoli successivi. Per nominarne alcuni tra i più importanti, si menzionano Kircher (con la sua *Ars Magna Sciendi*), Cartesio (*Il discorso sul metodo*) e Leibniz (*Dissertatio de Arte Combinatoria*)¹⁶. Nel diciottesimo secolo, Jonathan Swift fa una parodia dell'arte combinatoria e dei personaggi di Lullo o di Leibniz ne *I viaggi di Gulliver*, in cui un professore della Grande Accademia di Lagado mostra

¹¹ Per un approfondimento sul tema, si veda il seguente articolo. Janet Zweig, “Mystical Systems, Procedural Art, and the Computer,” *Art Journal*, v. 56, n. 3 (Digital Reflections: The Dialogue of Art and Technology), CAA, autunno 1997, pp. 20-29.

¹² Arnaut Daniel, nel dodicesimo secolo, e Dante nel tredicesimo, popolarizzano la sestina, basata sulla permutazione di 6 parole in rima. Nel quattordicesimo secolo, Petrarca ne include ben nove nel suo *Rerum Vulgarium Fragmenta*, favorendo la diffusione della sestina in tutta Europa.

¹³ Raimondo Lullo. *Arte breve*, Milano: Bompiani, 2002. Manoscritto originale 1308.

¹⁴ Per maggiori informazioni sull'interpretazione dell'opera di Lullo, si consulti: Paolo Rossi. *Clavis Universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna: Il Mulino, 1983.

¹⁵ “Una delle più ardue esperienze intellettuali del Medioevo solo ora trova la sua piena attualità: quella del monaco catalano Raimondo Lullo e della sua «ars combinatoria».” Italo Calvino. “Cibernetica e fantasmi,” *Una pietra sopra*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (“Cibernetica e fantasmi, sezione I). Ed. originale Torino: Einaudi, 1980.

¹⁶ Athanasii Kircheri. *Ars magna sciendi in XII libros digesta: qua nova & universali methodo per artificiosum combinationum contextum de omni re proposita*, Pranava Books, 2020. Data di pubblicazione in lingua originale: 1669. René Descartes. *Discorso sul metodo*, Rimini: Rusconi Libri, 2014. Data di pubblicazione in lingua originale: 1637. Gottfried Leibniz. *Dissertatio de arte combinatoria, in qua, ex arithmeticae fundamentis*, Hachette Livre, 2012. Manoscritto originale 1666.

a Gulliver il funzionamento di una macchina permutazionale. Questa macchina combina parole in ordine casuale e, secondo il professore, dovrà un giorno fornire una collezione completa di tutte le scienze e le arti. Nel ventesimo secolo la combinatoria viene riconosciuta dai matematici e ripresa in letteratura. L'*OuLiPo* parigino si ispira alle teorie strutturaliste novecentesche e all'opera di Raymond Roussel per lanciare il suo avanguardismo letterario. Nel 1941, Borges scrive "La biblioteca de Babel," racconto fantastico che si rifà alla nozione medievale del mondo contenuto in un libro. Rende popolare, grazie a questo e ad altri testi, la nozione di biblioteca universale, che in Italia viene coltivata sia da Calvino che da Eco. L'influenza di Borges sui due autori è evidente nelle loro iterazioni della biblioteca universale (rispettivamente, *Il nome della rosa* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Borges popolarizza, con i suoi lavori combinatori, anche il concetto di metaletteratura, ossia la letteratura che parla di letteratura, i libri che parlano di altri libri. Anche ciò viene ripreso da Calvino e da Eco. Di fatto, il concetto di biblioteca universale caratterizzata da molteplici combinazioni di libri e quello di metaletteratura si sposano egregiamente. Un concetto simile è quello di metanarrazione, in cui sono presenti uno o più racconti all'interno del racconto originario.¹⁷

Avendo definito i concetti di combinatoria, metaletteratura e metanarrazione, si può tornare all'argomentazione di come essi siano necessariamente legati al fantastico. Per procedere all'esplicazione di tale argomentazione, è d'uopo considerare le esistenti teorie letterarie sulla creazione di mondi virtuali.¹⁸ Infatti, la nozione di mondi alternativi, nel contesto del modo

¹⁷ Ciò avviene in quasi tutti i romanzi di Calvino, come si vedrà nella terza sezione del capitolo. Guido Bonsaver considera Calvino il maggior esponente italiano della tendenza metanarrativa. Inoltre, egli definisce le prime tre opere combinatorie di Calvino la "trilogia semiotica." "Le tre opere che si potrebbe definire la "trilogia semiotica" di Calvino sono il *Castello*, le *Città* e *Se una notte*." Guido Bonsaver. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, pp. 61-64.

¹⁸ Per un approfondimento sui mondi virtuali, si rimanda al libro di Thomas G. Pavel. *Fictional Worlds*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.

fantastico, è essenziale per un'accurata comprensione dell'ultimo Calvino. La teoria critica rilevante, per ciò che concerne la relazione tra il fantastico e la creazione di mondi virtuali, è data dai lavori critici di Irene Bessièrè, Christine Brooke-Rose, Rosemary Jackson, Nancy Traill. Le studiose esplorano a fondo i meccanismi di generazione del fantastico, a partire dalle basi teoriche di Todorov. Al contempo, ne ridefiniscono i parametri, dando al modo fantastico un taglio personale. I loro studi critici risultano importanti al momento di individuare la correlazione tra fantastico e combinatoria.

Per la Bessièrè, in letteratura il fantastico risiede nel confine tra storie di realtà e storie di finzione, e serve a problematizzare la validità delle norme che caratterizzano la realtà.¹⁹ La Bessièrè vede il fantastico nell'opposizione tra sovrannaturale e naturale. È essenzialmente una coniugazione di elementi contrapposti, una misurazione del reale attraverso la discussione di una dismisura.²⁰ Ciò che risulta utile della teoria della Bessièrè, nella presente analisi del modo fantastico nella narrativa calviniana, è la contrapposizione tra mondo reale e mondo immaginario che si viene a creare. Il fantastico risiede in limine, in una dimensione "altra" dal reale, ma diversa anche dal meraviglioso tradizionale. Anche Brooke-Rose ritiene il fantastico un modo letterario che sfida l'attuale concezione del reale, mentre la Jackson porta il discorso oltre e definisce il fantastico un mondo alternativo, che rivela ciò che nel mondo reale è assente o proibito.²¹ È a

¹⁹ Irène Bessièrè. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Parigi : Larousse, 1974.

²⁰ Per avere un quadro generale delle teorie della Bessièrè, oltre che delle teorie sul fantastico, si veda: Eva Mesàrovà. "Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia," *Romanica Olomucensia*, v. 26, n. 4, 2014.

²¹ Christine Brooke-Rose. *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge: Cambridge UP, 1981. "For Brooke-Rose, too, the fantastic undermines the standard conception of reality, while Jackson takes her pragmatics of the fantastic a step further, suggesting that it expresses a desire for the taboo or the absent." Nancy H. Traill. "Fictional Worlds of the Fantastic," *Style*, v. 25, n. 2, Penn State University Press, p. 198.

partire dal concetto di mondi alternativi che si sviluppa il discorso critico-teorico della Jackson, che distingue le realtà alternative concepite dal meraviglioso dai mondi “in ombra” del fantastico:²²

In a secular culture, fantasy [...] does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange, something ‘other’. [...] Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon absence, lack, the non-seen, the unseeable.

La visione del fantastico come vuotezza, assenza si sposa benissimo con molte immagini suggestive dei mondi alternativi costruiti da Calvino in romanzi quali *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979). La stessa Rosemary Jackson fornisce l’esempio de *Le città invisibili*, romanzo che esprime le incertezze dell’uomo, manifesta l’impossibilità di realizzazione dei suoi desideri e distorce i contorni del reale.²³ Nei romanzi combinatori dell’autore, il castello/taverna, la scacchiera/mappamondo, gli incipit di romanzo formano mondi a parte in cui si muovono i personaggi. Mondi svuotati, però, privati di qualcosa: della parola, delle città reali, del romanzo compiuto. Jackson ritiene che il fantastico perpetui il desiderio e insista sull’assenza, Brooke-Rose afferma che esso cerca di riempire un’assenza con dei significati, invertendo le nozioni di reale e

²² Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: ed. digitale Routledge, 2009, p. 17, 45. Ed. originale 1981. Ed. italiana *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti, 1986, pp. 17, 45. “Il fantastico presenta un mondo naturale rovesciato in qualcosa di strano, qualcosa di ‘altro’. [...] A differenza dei mondi secondari del meraviglioso, che costruiscono delle realtà alternative, i mondi in ombra del fantastico non costruiscono nulla. Essi sono vuoti, svuotanti, dissolventi. La loro vuotezza rende nullo il mondo visibile, pieno, arrotondato, tridimensionale disegnando in esso delle assenze, delle ombre senza oggetti. Lungi dal soddisfare i desideri, questi spazi perpetuano il desiderio insistendo su un’assenza, una mancanza, il non visto, il non visibile.”

²³ “The seeker of Italo Calvino’s abstract fantasy *Invisible Cities* (1972), for example, declares the impossibility of fulfilment: invisibility, or threatened invisibility, removes certainty and disturbs the premises and the promises of the ‘real’: ‘Elsewhere’, he writes, ‘is a negative mirror. The traveller recognizes the little that is his, discovering the much he has not had and never will have’” (Jackson, 45).

irreale. In ogni caso, il fantastico genera mondi in ombra (come li chiama la Jackson), dimensioni alternative, in cui la realtà è distorta, non risponde alle norme da cui è normalmente regolata.

Questi concetti si riallacciano alle teorie su mondi possibili e mondi immaginari.²⁴ Sono teorie molto complesse, che sfociano nei campi della filosofia, della logica, della matematica e della semiotica, oltre che della letteratura.²⁵ L'idea alla base delle teorie sui mondi possibili è che, oltre al mondo che conosciamo – ovvero l'universo in cui viviamo, con le sue leggi fisiche - c'è un'infinità di mondi possibili; i quali non esistono, ma potrebbero esistere.²⁶ Sono diversi dai mondi concepibili, che possono includere sia quelli possibili che quelli impossibili.²⁷ Se il nostro mondo (com'è stato, com'è e come sarà) è possibile (e lo è), possono essere teorizzati molti altri mondi possibili, collocati in uno spazio virtuale (poiché sono concepibili dalla mente umana, ma non sono attualmente in esistenza), o in uno spazio logico (Bradley/Swartz, 5). I mondi possibili rispondono a leggi fisiche che ne permettono l'esistenza, mentre quelli impossibili presentano contraddizioni logicamente insanabili. In letteratura, la teoria dei mondi possibili ha delle caratteristiche leggermente diverse rispetto alla controparte logico-filosofica. Secondo Doreen Maitre, i mondi possibili sono quelli che rispondono alle norme del mondo reale, mentre quelli

²⁴ Nancy H. Traill. *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 1996, p. viii. "I have found the concept of fictional worlds, an offshoot of possible-worlds semantics, to be the most appropriate approach to the topic. [...] The value of the possible-worlds approach for literature has been proved by the many theoretical and analytical contributions made over the last two decades by such theorists as Eco, Pavel, and Doležel."

²⁵ Per un approfondimento sulla connessione tra teoria dei mondi possibili e semiotica, si veda la raccolta di saggi di Umberto Eco. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.

²⁶ Per un'analisi approfondita dell'argomento, si consulti: Raymond Bradley / Norman Swartz. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and its Philosophy*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1979.

²⁷ Ovvero quelli che presentano caratteristiche in netta antitesi con le leggi fisiche di quel mondo. Ad esempio, un uomo che sopravvive per vent'anni senza mangiare è un'impossibilità in un mondo con le stesse leggi fisiche del nostro. Quel tipo di mondo sarebbe concepibile (dalla mente umana), ma impossibile.

impossibili presentano caratteristiche divergenti.²⁸ I mondi impossibili coincidono dunque con quelli immaginari, ma tendono sempre ad imitare in parte il mondo reale (Maitre, 118).²⁹ L'imitazione del mondo reale facilita una migliore comprensione dello stesso.

Le teorie letterarie sui mondi possibili non sembrano divergere troppo dalle teorie sul fantastico (dato che la nozione di mondi immaginari s'avvicina a quella di meraviglioso fornita da Todorov); sembrano però superarle, almeno in parte. Nancy Traill combina le varie teorie e, distaccandosi parzialmente da Todorov, presenta quattro possibili mondi immaginari del fantastico (diversi dai mondi del reale e del semplice meraviglioso), pur reiterando, come Irène Bessière, che il fantastico risiede nella contrapposizione tra mondo naturale e mondo sovranaturale.³⁰ La congiunzione di fantastico e teorie sui mondi possibili è utile al momento di collegare il modo letterario con la letteratura combinatoria. Se quest'ultima, infatti, fa affidamento su combinazioni, permutazioni e variazioni degli elementi costitutivi di un testo, anche il fantastico adotta espedienti simili. La Jackson afferma:³¹ "Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently 'new', absolutely 'other' and different." La Jackson dimostra familiarità con le teorie sui mondi possibili e spesso caratterizza il fantastico come un mondo a sé stante, un universo non totalmente

²⁸ Doreen Maitre. *Literature and Possible Worlds*. London: Pembridge Press, 1983, p. 72.

²⁹ Secondo la studiosa, la creazione di mondi immaginari aiuta il lettore a comprendere meglio il mondo reale, in luce del paragone.

³⁰ I mondi teorizzati da Traill sarebbero: authenticated, disauthenticated, ambiguous, paranormal. Nancy H. Traill. *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 1996, p. 19.

³¹ Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*. (ed. digitale) New York: Routledge, 2009, p. 8. Ed. originale 1981.

immaginario né del tutto distaccato dal reale. Ella identifica la dimensione del fantastico come un'area spettrale, in cui gli oggetti e le persone non sono né del tutto reali né del tutto immaginari, e in cui i desideri degli individui trovano espressione. È insomma una zona di confine, una dimensione a sé sospesa tra l'essenza e il vuoto, tra realtà e fantasia, nella quale le classiche unità di spazio e tempo sono messe alla prova (Jackson, 298).

La visione del fantastico come mondo in ombra e zona di confine si allaccia al concetto di liminalità che svariati teorici hanno finora trattato.³² Il concetto di liminalità è fondamentale, poiché si lega, a sua volta, ai processi narrativo-combinatori. De Luca Picione definisce l'area liminale come uno spazio di molteplici possibilità virtuali e di opportunità potenziali.³³ Più precisamente, egli afferma:³⁴

Il liminoide è precisamente lo spazio dove le innovazioni hanno luogo, le sperimentazioni del nuovo e delle differenze possono avvenire, l'introduzione e la produzione di nuova conoscenza sul mondo è permessa. La novità emerge attraverso la libera ricombinazione di elementi familiari con elementi non-familiari.

Il liminoide è lo spazio del gioco e della ri-creazione, che ri-assembla e spesso sovverte l'ordine costituito delle classificazioni e delle rigide categorizzazioni sociali.

La caratterizzazione del "liminoide" (ossia dell'area liminale, della zona di confine) come ricreazione di elementi familiari e non-familiari si sposa molto bene con la definizione della Jackson del fantastico quale ricombinazione e inversione degli elementi di questo mondo.³⁵ Di fatto, De Luca Picione vede la liminalità come lo spostamento della narrazione verso una realtà dinamica,

³² Tra i tanti si menzionano Neuman, Peirce, Salvatore, Greimas, De Luca Picione, Freda, Valsiner.

³³ Anche Giuseppe Mazzotta ritiene la liminalità un confine tra mondi. Giuseppe Mazzotta. "Liminalità e utopia della letteratura," *Intersezioni, Rivista di storia delle idee*, v. 3, Bologna: Il Mulino, 1999, pp. 363-378.

³⁴ Raffaele De Luca Picione. "La funzione dei confini e della liminalità nei processi narrativi. Una discussione semiotico-dinamica," *International Journal of Psychoanalysis and education*. v. 9., 2018, p. 49.

³⁵ Per un approfondimento sul concetto di liminoide, cfr. Victor Turner. "Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology," *Rice University Studies*, v. 60, n. 3, 1974, pp. 53-92.

dai confini fluidi, in cui lo spazio transizionale si apre a nuove possibilità e a nuove combinazioni.³⁶ Se la Jackson dota quest'area di qualità svuotanti, dalle proprietà nichilistiche, De Luca Picione delinea tre possibili esiti narrativi derivanti dalla generazione del liminoide: il primo rigido, caratterizzato dalla sclerotizzazione dei sistemi di relazione tra i vari elementi e da forme di ripetizione della stessa storia (sarebbe il caso de *Le città invisibili* di Calvino); il secondo fluido e dinamico, dominato dalla ri-combinazione degli elementi e dalla generazione di nuovi significati (si pensi a *Il castello dei destini incrociati*, in cui ogni carta assume un significato diverso a seconda della sua posizione); il terzo eccessivamente sfumato e labile, al punto che distinguere significati e differenze diventa impossibile (è eclatante l'esempio dell'ultimo incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nel quale la realtà viene cancellata strato per strato fino a perdere tutti i suoi significati) (De Luca Picione, 54). Il critico arriva a definire l'intero processo narrativo quale esperienza di liminalità e di possibilità multiple (De Luca Picione, 42).³⁷ La narrazione implica la generazione di mondi virtuali i quali, a loro volta, presentano inevitabilmente delle zone di confine e di confusione. Inceppare nei mondi in ombra, dunque, è un passo inevitabile di qualunque processo narrativo, ma ciò è particolarmente vero per la narrativa calviniana, in cui queste zone di confine, confusione e ri-combinazione compaiono puntualmente: il libro di Bradamante, la luna e il quadrato de *Il castello dei destini incrociati*, la scacchiera de *Le città invisibili*, la libreria di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, etc.. Il fantastico risulta quindi imprescindibile dalle storie che Calvino genera e continuamente combina.

³⁶ De Luca Picione menziona, non a caso, il perturbante di Freud parlando delle possibili ri-creazioni alle quali il liminoide dà adito.

³⁷ “Ogni narrazione implica l'attraversamento di mondi virtuali e possibili, spazi di non-senso, punti di vista diversi, zone turbolente di smantellamento e confusione dell'identità.”

Se si identifica il fantastico come una ricombinazione di elementi del reale, si ottiene un modo letterario che si sposa perfettamente con i principi costitutivi dell'arte combinatoria. Quest'ultima ricombina elementi del testo per generare una serie di possibili esiti narrativi. Analogamente, il fantastico mescola elementi della realtà in modo da creare una realtà distorta. Anche nel paradigma dei mondi possibili, il fantastico e la combinatoria si fondono perfettamente, poiché la creazione di mondi possibili e impossibili trova nel fantastico l'intersezione tra questi e dunque la formazione di una nuova dimensione, la quale condivide caratteristiche degli uni e degli altri. Si tratta generalmente della creazione di una dimensione a sé, che non appartiene totalmente al reale, né del tutto al sovrannaturale.³⁸

La combinazione di universi narrativi ha come risultato il mondo 'in ombra' del fantastico (per usare le parole della Jackson). Questi principi si applicano squisitamente all'opera di Calvino, poiché egli ricompone i frammenti della realtà del suo tempo in complesse macrostrutture, creando nuove dimensioni letterarie e narrative, caratterizzate da nuovi significati.³⁹ I singoli componenti di ogni macrostruttura – le carte del mazzo di tarocchi, le città incluse in ed escluse dalla scacchiera del mondo, gli incipit che compongono il macroromanzo - si mescolano e s'intercambiano per creare nuove dimensioni fantastico-narrative, dando ai testi significati molteplici.⁴⁰

³⁸ La Jackson individua in questo modo letterario quelle proprietà combinatorie che l'*OuLiPo* e Calvino utilizzano estensivamente. "It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently 'new', absolutely 'other' and different." (Jackson, 171).

³⁹ Elizabeth Scheiber riferisce il pensiero di Teresa De Lauretis riguardante la creatività combinatoria di Calvino, nel paradigma della teoria dei mondi possibili: "Teresa De Lauretis elaborates further on how combinatorial creativity is a means of learning about the world: «By constantly dismembering given sociocultural systems and recomposing their fragments into new universes of meaning, by self-consciously destroying the forms of his fiction and reutilizing their elements to propose new visions of possible worlds, Calvino suggests that literature, like myth and like science, is an ongoing and dialectical process of interpretation of reality»." Elizabeth Scheiber. *Calvino's combinatorial creativity*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. x.

⁴⁰ Nella terza sezione del capitolo si vedrà come ogni opera unisce fantastico e combinatoria, e presenta dimensioni narrative tipiche del fantastico.

Com'è ben noto, la letteratura combinatoria del ventesimo secolo e, in particolare, quella adottata dall'*OuLiPo*, trova le sue radici negli studi semiotici e strutturalisti degli anni precedenti e contemporanei al gruppo parigino.⁴¹ L'*OuLiPo* prende a modello intellettuali quali Lullo, Lucrezio ma, soprattutto, Raymond Roussel.⁴² Inventando regole narrative che determinano le combinazioni delle loro storie, Queneau, Lionnais, Perec e Calvino giocano con le proprietà permutazionali non solo degli oggetti descritti nei loro testi, ma anche del linguaggio stesso.⁴³ Più in là negli anni, nel 1975, Umberto Eco discute la relazione che intercorre tra segno e regole combinatorie a questo modo:⁴⁴

Ma la produzione segnica è possibile (specie nel caso di produzione di contesti) solo grazie alle regole provviste dal codice e il codice è spesso inteso non solo come regola correlazionale ma anche come insieme di regole combinatorie (in altri termini il codice viene visto come competenza, e quindi non solo come un lessico ma anche come una grammatica, ovvero come una grammatica che contempla un lessico e una sintassi).

Secondo Eco, ogni codice costituisce una grammatica, il cui lessico e la cui sintassi si combinano per formare nuovi significati. È proprio questo che fanno i membri dell'*OuLiPo* nei loro romanzi: creano regole, codici o 'contraintes' che fungono da base grammaticale all'intrecciarsi delle loro storie. L'intersecarsi degli elementi che compongono ogni codice genera poi nuovi significati, ossia nuove storie. L'importanza del segno, ovvero del significante, è essenziale per gli 'oulipiens,' poiché in base alle proprietà che regolano il segno è possibile creare nuove storie.

⁴¹ Ossia nello strutturalismo russo, nel pensiero di Roland Barthes, nelle filosofie di Derrida, Lacan, Lévi-Strauss e Greimas.

⁴² Per un approfondimento sull'influenza di Lullo e Lucrezio su Calvino, si consulti l'articolo di Dennis Duncan. "Calvino, Lull, Lucretius: two models of literary combinatorics." *Comparative Literature*, v. 64, n. 1, 2012, p. 93.

⁴³ Per un'analisi dello stretto rapporto che si crea tra gioco e calcoli matematici, si veda il seguente libro di Roger Caillois. *Many, Play, and Games*, trad. Meyer Barash, London: Thames and Hudson, 1962.

⁴⁴ Umberto Eco. *Trattato di semiotica generale*, Milano: ed. digitale La nave di Teseo, 2016. Ed. originale Milano: Bompiani, 1975.

La permutazione, la variazione e la combinazione di oggetto narrato e linguaggio narrante creano la cosiddetta potenzialità, la capacità delle loro macrostrutture di generare moltissime altre storie potenziali. È fondamentale tenere a mente che lo studio del linguaggio e dell'arte del narrare è alla base del progetto intellettuale del gruppo avanguardista parigino. È anche e soprattutto alla base della metaletteratura - ossia della letteratura che riflette su se stessa - e della metanarrazione, cioè della riflessione sull'arte del narrare interna ad un testo narrato.⁴⁵ Prima di spiegare perché combinatoria, metaletteratura e metanarrazione hanno molto in comune con il fantastico, si cercherà di dare una definizione più esaustiva dei concetti di metaletteratura e metanarrazione. Il termine inglese "metafiction" pare esser stato coniato da William H. Gass nel suo volume *Fiction and the Figures of Life* (1970).⁴⁶ Gass lo definisce il tentativo, da parte di un autore, di esplorare i mezzi del mestiere.⁴⁷ A partire da quel momento, diversi critici letterari si sono cimentati su significato e funzione del termine. In italiano, "metafiction" viene generalmente tradotto "metanarrazione" o "metaromanzo."⁴⁸ Seppur molto simili e spesso adoperate in maniera intercambiabile, metanarrazione e metaletteratura sono due concetti distinti. Entrambe sono sottosezioni della meta-arte, la quale pone la propria attenzione sulla natura stessa dell'arte, sul

⁴⁵ Per una definizione del termine inglese più generico, "metafiction," si rimanda al testo di Patricia Waugh: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality." Patricia Waugh. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen & Co., 1984, p. 2. Si consulti anche la parte introduttiva del volume di Inger Christensen. *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth, and Beckett*, New York: Irvington-on-Hudson, 1981.

⁴⁶ William H. Gass. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf, pp. 24 –25.

⁴⁷ Robert Scholes espande poi il significato del termine, identificando quattro tipi diversi di "metafiction," basati su quattro tipi di (auto)critica letteraria che egli individua. Robert Scholes. *Fabulation and Metafiction*. Chicago: University of Illinois Press, 1979, pp. 111 –115.

⁴⁸ Il dizionario online "Corriere della Sera" lo traduce come "metanarrativa." In altri dizionari si trova tradotto come "metanarrazione" o "metaromanzo." dizionari.corriere.it/dizionario_inglese/Inglese/M/metafiction.shtml.

processo di creazione d'arte. Appartengono inoltre alla sfera del metalinguaggio, ovvero del linguaggio che riflette sul suo stesso funzionamento.⁴⁹

La metaletteratura riflette sui processi e sulle convenzioni letterarie, ossia s'interroga su cosa significhi produrre letteratura e sui modi di farlo.⁵⁰ La metanarrazione, similmente, si concentra sulle strutture compositive della narrazione, cioè sul metodo di scrittura di un testo narrativo.⁵¹ Più nello specifico, essa s'interroga sulle possibilità e le impossibilità dei processi narrativi. Per entrambi i termini, la radice "meta" ne mette in evidenza la natura autoriflessiva e autoreferenziale. Il linguaggio, le convenzioni narrative, trama e personaggi, ruolo di autore, narratore e lettore sono tutti oggetti di studio dei due termini: è per questo che essi vengono spesso utilizzati in maniera intercambiabile. Mentre tutti gli scrittori sono consci degli espedienti letterari sopra menzionati (del rapporto tra autore e lettore, delle convenzioni narrative etc.), coloro che si sforzano di produrre opere metaletterarie rendono quelle questioni l'oggetto principale dei loro testi. Questi autori sono quindi ben consci della natura fittizia dell'opera narrativa, perciò non tentano affatto di imitare la realtà, dato che sanno che essa è irriproducibile su carta. Al contrario, cercano deliberatamente di smascherare la finzione del mestiere, l'artificialità del sistema linguistico-letterario. Rivelando al lettore il funzionamento della struttura che regge i loro sistemi narrativi, ne mettono in luce i meccanismi fittizi. Un esempio evidente di metanarrazione è *Nuovo commento* (1969) di Manganelli, nel quale il narratore commenta un testo che non c'è, raccontando a sua volta tre diverse storie e riflettendo, attraverso l'assenza, sul valore del testo e del linguaggio

⁴⁹ Per un'analisi del rapporto tra metalinguaggio e fantascienza, si veda l'articolo di Eric Rabkin. "Metalinguistics and Science Fiction." *Critical Inquiry*. Chicago: The University of Chicago Press, autunno 1979, v. 6, n. 1, pp.79-97.

⁵⁰ Il vocabolario online Treccani la definisce "Produzione o pratica letteraria che ha come argomento i processi e le convenzioni della letteratura e della scrittura." www.treccani.it/vocabolario/metaletteratura.

⁵¹ Il vocabolario online Treccani la definisce "Opera letteraria nella quale sono evidenziate, per ragioni stilistiche, le strutture compositive della narrazione." www.treccani.it/vocabolario/metanarrazione.

in quanto chiavi universali d'interpretazione.⁵² Calvino stesso nota queste peculiari caratteristiche del testo nella sua lettera all'autore, generalmente posta in prefazione all'opera.⁵³ Come si vedrà, sono diverse le opere di Calvino che presentano aspetti metaletterari e/o metanarrativi.

Un'altra importante funzione di metaletteratura e metanarrazione è la loro relazione con la teoria dei mondi possibili e, dunque, anche con il fantastico. Questa relazione è data dal riconoscimento della letteratura quale costruito linguistico. Lo scrittore di metanarrativa riconosce che le sue storie non sono formate che da un aggregato di parole e lettere; le quali non riproducono il mondo reale ma, al massimo, tentano di emularlo. Lo scrittore di metanarrativa è conscio di generare, attraverso le sue parole, un mondo fittizio, popolato da personaggi altrettanto fittizi. Ne è talmente conscio da svelarlo al lettore stesso, cioè avvertendolo della natura artefatta di ciò che è in corso di leggere. Il lettore, perciò, diviene consapevole di star entrando in un mondo alternativo, generato dallo scrittore e dal rapporto che lettere e parole hanno tra loro.

Come si è detto, metanarrazione e metaletteratura s'intersecano con la teoria dei mondi concepibili, in quanto lo scrittore genera mondi possibili (o impossibili) e ne mostra il processo al lettore. Le due hanno inoltre a che fare col modo fantastico e/o meraviglioso, poiché il processo metaletterario richiede un obbligato distanziamento dell'autore da un illusorio realismo e una necessaria rottura della quarta parete letteraria. Al momento di svelare i meccanismi narrativi,

⁵² Per un'analisi di ciò che accomuna i testi di Calvino con quelli di Manganelli (e Bontempelli), si veda il seguente saggio di Stefano Lazzarin. "Dal romanzo d'avventura al romanzo liofilizzato: Bontempelli, Manganelli, Calvino," *Studi e problemi di critica testuale*, v. 78, Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2009. Per un ulteriore approfondimento sul rapporto tra la narrativa calviniana e quella di Manganelli, cfr. Grazia Menechella. *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna: Longo Editore, 2002.

⁵³ "[...] ho già capito tutto, un commento a un testo che non c'è [...] ma certo, il *testo* è Dio e l'universo, [...] è l'universo come linguaggio, discorso d'un Dio che non rimanda ad altro significato che alla somma dei significanti, e tutto regge perfettamente. [...] le tre vere e proprie narrazioni - «Il caso del commentatore fortunato», la lettera del profeta, e le memorie del figlio di indovini - mi danno il rimpianto che non ce ne siano ancora di più." Questo è un passaggio chiave della prefazione di Italo Calvino al libro di Manganelli. Giorgio Manganelli. *Nuovo commento*, ed. digitale Kindle, Milano: Adelphi, 1993 ("lettera a Manganelli, di Italo Calvino"). Edizione originale Torino: Einaudi, 1969.

l'autore apre al lettore le porte dei mondi letterari da lui generati. Questi sono necessariamente fantastici o meravigliosi, dato che il realismo letterario viene infranto dallo scrittore stesso attraverso l'adozione di metanarrazione e/o metaletteratura.

Ora che i concetti di metaletteratura e metanarrazione sono stati definiti, sarà opportuno tornare alle relazioni che essi instaurano con il fantastico e con la combinatoria. Gli elementi appena menzionati sono inestricabilmente legati, benché inizialmente possano non sembrarlo. Si è visto che metanarrazione e metaletteratura sono correlate per forza di cose al modo fantastico. Neanche la letteratura combinatoria può prescindere da esso, per via della sua tendenza a ricombinare gli elementi del reale in un mondo narrativo nuovo e differente.⁵⁴ Ebbene, la combinatoria deve necessariamente relazionarsi anche a metaletteratura e metanarrazione. Di fatto, fantastico, combinatoria, metaletteratura e metanarrazione sono accomunati da un'interpretazione della realtà che si basa sulla problematizzazione del concetto di realtà. Il fantastico offusca i confini tra realtà e fantasia, creando una zona di confine o un'altra dimensione in cui il naturale e il soprannaturale convivono, e nella quale non è interamente possibile distinguere le differenze tra reale e chimerico. La combinatoria problematizza la realtà mescolandone gli elementi costitutivi. Se il fantastico, infatti, è legato alla combinatoria proprio perché modifica e permuta i parametri del reale, così la combinatoria problematizza il reale teorizzandone le innumerevoli possibili interazioni. Infine, metaletteratura e metanarrazione problematizzano la realtà poiché analizzano la relazione tra realtà e finzione, tra realtà e letteratura. Insomma, discutendo la finzione letteraria di un testo all'interno del testo stesso, esse infrangono la cosiddetta quarta parete e forzano il lettore a raffrontare realtà e testo fittizio. Problematizzando la realtà, lo sguardo metaletterario e quello

⁵⁴ Carlo Ossola ricorda che è Calvino stesso a istituire un paragone tra meraviglioso e aritmetica, a mettere dunque in relazione la fantasia con i calcoli che la letteratura combinatoria comporta. Carlo Ossola. *Italo Calvino. L'invisibile e il suo dove*, Milano: Vita e Pensiero, 2016, p. 44.

metanarrativo riconoscono la natura fittizia del testo narrato. Se la narrazione viene smascherata come puro frutto d'invenzione, nel momento in cui la metanarrazione ha luogo essa deve autoproclamarsi come espediente di fantasia. Il fantastico e il metanarrativo sono dunque accomunati da una simile messa in questione della natura del reale. La narrazione crea un'illusione letteraria, una storia che potrebbe avvicinarsi alla realtà ma che rimane soltanto un insieme di parole su un foglio di carta (Waugh, 3).⁵⁵ La metanarrazione riconosce ufficialmente che la narrazione altro non è che la combinazione di parole sulla superficie della pagina. Il sistema linguistico che uno scrittore sta utilizzando può tentare di rappresentare il mondo nella maniera in cui si crede di conoscerlo, ma tale rappresentazione risulta una mera approssimazione della realtà, non una riproduzione della stessa.

Metanarrazione e metaletteratura rivelano l'inabilità del linguaggio a riprodurre esattamente il mondo reale. Ciò conduce all'ammissione, da parte dell'autore di un testo metaletterario, di star creando un mondo di fantasia. Questo avviene indipendentemente dal tipo di racconto che si sta narrando. Al momento di riconoscere il narrare quale processo artefatto, la metanarrazione mette in questione la validità del testo narrato ma, soprattutto, la sua relazione con la realtà "vera" e con la realtà percepita. È possibile riprodurre la realtà, in tutti i suoi i suoi aspetti, se si utilizza un sistema di segni artefatto? La "realtà" narrata non è mera finzione narrativa, combinazione di parole? È a queste domande che cerca di rispondere la metanarrazione. Essa, insieme alla combinatoria e al fantastico, è oggetto di studio della semiotica, ossia della funzione del linguaggio e dei segni. Avendo a che fare con le possibili combinazioni di segni, le capacità creative del linguaggio e anche i limiti del linguaggio nella riproduzione della realtà, gli elementi

⁵⁵ Patricia Waugh sostiene che uno scrittore si propone di rappresentare il mondo, ma realizza presto che il mondo non può essere rappresentato. Si possono solo rappresentare i discorsi di quel mondo.

discussi (metanarrazione, metaletteratura, combinatoria e fantastico) condividono svariate caratteristiche.

Si è visto che alla loro base sono la problematizzazione della realtà - ossia di ciò che s'intende per "reale" e dei suoi confini - così come una dipendenza dalla semiotica e, più specificatamente, dal sistema di segni adoperato per descrivere una data realtà narrativa. In Calvino si trova generalmente una combinazione di questi elementi, con gli elementi metaletterario e metanarrativo presenti soprattutto a partire da *Il cavaliere inesistente* (1959), mentre il combinatorio fa la sua comparsa ufficiale a cominciare da *Il castello dei destini incrociati* (1969). Come si è spesso insistito, il fantastico domina gran parte della narrativa calviniana e s'intreccia squisitamente con gli altri elementi discussi in precedenza. Prima di passare a dimostrare come neanche nelle opere di Calvino combinatoria e metanarrazione possano prescindere dal fantastico, è bene discutere l'interpretazione che l'autore ligure dà di questi concetti, così come il rapporto dello scrittore con il gruppo parigino che lo ha enormemente influenzato.

3.2 – Combinatoria e metanarrazione in Calvino

In questa sezione verrà osservata l'opera saggistica di Calvino, perché è quella che meglio aiuta a comprendere il rapporto che lo scrittore intesse, nel corso della sua carriera letteraria, con i concetti di combinatoria e di metanarrazione. Se è vero che la vena fantastica di Calvino può essere ritrovata fin dal suo primo romanzo è anche vero che, dopo il 1964, il lato fantastico di Calvino rimane inestricabilmente legato all'*ars combinatoria* e alla metanarrazione. Già nel 1962 lo scrittore accenna a questa sua transizione alla letteratura combinatoria attraverso la pubblicazione, su *Il menabò*, de "La sfida al labirinto."⁵⁶ Nel suo intervento, è evidente l'influenza

⁵⁶ "Questa forma del labirinto è oggi quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo, anche se dall'esperienza di Robbe-Grillet, isolata nel suo ascetismo espressivo, passiamo a una configurazione su molti piani ispirata alla

che i discorsi semiotici e post-strutturalisti, insieme alle immagini dei labirinti letterari proposti dallo sperimentalismo letterario occidentale, stanno avendo sullo scrittore. L'immagine del labirinto di cui parla Calvino verrà ricalcata nelle sue opere più tarde, in cui l'intreccio narrativo prende la forma di un labirinto letterario – di una serie di combinazioni che genera innumerevoli possibilità (combinazioni che si moltiplicano all'interno della stessa macrostruttura).⁵⁷

L'avvicinamento di Calvino all'*OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) avviene intorno agli anni '60 e rende lo scrittore più aperto ai nuovi sperimentalismi narrativi promossi dal circolo letterario francese. Il gruppo viene fondato da Raymond Queneau e da François Le Lionnais nel 1960. Include, tra le sue fila, Harry Matthews, George Perec e Jacques Roubaud. Una grande fonte d'ispirazione per l'*OuLiPo* sono le opere di Raymond Roussel, ma anche quelle di Robbe-Grillet. L'*OuLiPo* si prefigge di realizzare castelli narrativi sorretti da macrostrutture – da regole logiche applicabili all'intero testo – e di combinare gli elementi che compongono ogni macrostruttura, al fine di generare un numero enorme di possibilità, di eventi anche solo potenziali (e non narrati). I tipi di combinazione esistenti sono quelli discussi in precedenza, ovvero permutazione, variazione e combinazione.⁵⁸ Le regole a cui rispondono gli elementi di ogni macrostruttura, invece, variano da autore ad autore, ma lo scopo rimane lo stesso: la combinazione logico-matematica di storie, al fine di avvicinarsi alla creazione del libro dei libri, il libro che possa contenere tutte le storie

molteplicità e complessità di rappresentazioni del mondo che la cultura contemporanea ci offre. Anche qui è la forma del labirinto che domina: il labirinto della conoscenza fenomenologica del mondo in Butor, il labirinto della concrezione e stratificazione linguistica in Gadda, il labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia più labirintica ancora, in Borges.” Italo Calvino. “La sfida al labirinto,” *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 121. Ed. originale *Il menabò*, n.5, Torino: Einaudi, 1962.

⁵⁷ Per una lettura critica del rapporto tra lo scrittore e il concetto di labirinto, si veda il saggio di Ulla Musarra Schroeder collocato nell'appendice del testo di Giovanna Finocchiaro Chimirri. *Italo Calvino tra realtà e favola*, Catania: Cooperativa Universitaria Editrice, 1987.

⁵⁸ Si ricorda che nelle permutazioni, le posizioni dei singoli elementi sono mescolate, come in un anagramma. Nelle combinazioni, insiemi di elementi possono essere isolati per formare sottoinsiemi. Le variazioni, infine, sono permutazioni che ammettono ripetizioni, anche infinite.

generabili. Questo concetto si avvicina a quello di biblioteca universale trattato da Kurd Lasswitz, Gottfried Leibniz e Jorge Luis Borges.⁵⁹ Calvino, così come Umberto Eco, si accosta al concetto di biblioteca universale: lui attraverso *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Eco con *Il nome della rosa*.⁶⁰ Lo strutturalismo, la semiologia, la linguistica, le teorie letterarie di Barthes e Queneau, la lettura delle opere di Sterne e di Borges, contribuiscono ad influenzare il Calvino degli anni parigini.⁶¹ Molti critici fanno riferimento a questo stadio della carriera dell'autore come al periodo combinatorio. Nella narrativa dell'autore, questo è inaugurato dalla pubblicazione, nel 1969, de *Il castello dei destini incrociati*, prima opera combinatoria di Calvino. Tuttavia, già nella conferenza "Cibernetica e fantasmi" del 1967 lo scrittore proclama la sua 'conversione' alla letteratura combinatoria e alle teorie dell'*OuLiPo*.⁶² In occasione della conferenza, egli rivendica

⁵⁹ In riferimento al concetto di biblioteca universale, in *Lezioni americane* Calvino dedica la seconda conferenza a questo aspetto della letteratura contemporanea: "il libro che contenga in sé l'universo, che s'identifichi con l'universo; e in particolare rifletterò sulla tendenza del romanzo contemporaneo a diventare un'enciclopedia." Italo Calvino. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 ("Cominciare e finire"). Ed. originale Milano: Garzanti, 1988.

⁶⁰ Maria Gloria Vinci parla del progetto di Calvino e di Eco di "tracciare le linee di una letteratura universale": "In questo senso essi si riallacciano a quella tradizione letteraria, che porta in sé, fin dalle sue origini moderne, una vocazione enciclopedica e concepisce il romanzo come opera totale. Si tratta dell'audace e velleitario tentativo di scrivere il Libro assoluto, enciclopedia rizomatica e rete di connessioni infinite, *clavis universalis* che, secondo Mallarmé, permette di collegare Poesia e Universo. Pertanto, in questa ottica, i concetti e le metafore di romanzo totale, labirinto, biblioteca, enciclopedia, nonché le strategie retoriche e cognitive quali la tecnica combinatoria, l'enumerazione e la lista, [...] assumono una loro coerenza, all'interno di un progetto letterario che aspira alla totalità, nel tentativo di ricomporre una unità perduta e tracciare una storia universale del mondo. Impresa inane e destinata al fallimento, tuttavia." Maria Gloria Vinci. "Nei labirinti narrativi di Calvino e Eco: enciclopedia, "romanzo totale" e vocazione cosmica della letteratura," *Anuário de Literatura*, v. 20, n. 1, Santa Catarina: Universidad Federal de Santa Catarina, 2015, p. 75.

⁶¹ A sostegno della combinatoria applicata alla linguistica, Calvino sostiene che "[...] anche i linguisti hanno preso a ragionare in termini di codici e messaggi, a cercar di stabilire l'entropia del linguaggio a tutti i livelli, compreso quello letterario. L'uomo sta cominciando a capire come si smonta e come si rimonta la più complicata e la più imprevedibile di tutte le sue macchine: il linguaggio." Italo Calvino. "Cibernetica e fantasmi," *Una pietra sopra*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 ("Cibernetica e fantasmi, sezione I"). Ed. originale Torino: Einaudi, 1980.

⁶² In un passo frequentemente citato della conferenza, Calvino reitera la morte dell'autore proclamata da Roland Barthes, così come la possibilità di generare meccanicamente opere letterarie: "La cosiddetta personalità dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura.[...] Lo scrittore quale è stato finora, già è macchina scrivente, ossia è tale quando funziona bene: quello che la terminologia romantica chiamava genio o talento o ispirazione o intuizione non è altro che il [...] trovar la strada empiricamente. Scompaia dunque l'autore – questo enfant gâté dell'inconsapevolezza – per lasciare il suo posto a un uomo più cosciente, che saprà che l'autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona." Italo Calvino. "Cibernetica e fantasmi," *Una pietra sopra*, ed.

non solo la connessione tra la combinatoria, lo strutturalismo e la linguistica, ma anche quella tra la combinatoria, il mitico e il fiabesco:⁶³

La narrativa orale primitiva, così come la fiaba popolare quale si è tramandata fin quasi ai nostri giorni, si modella su strutture fisse, quasi potremmo dire su elementi prefabbricati, che permettono però un enorme numero di combinazioni. Vladimir Propp, studiando le fiabe russe, era giunto alla conclusione che tutte le fiabe fossero come varianti d'un'unica fiaba, e potessero essere scomposte in un numero finito di funzioni narrative. Quarant'anni più tardi, Claude Lévi-Strauss, lavorando sui miti degli indiani del Brasile, vede in essi un sistema d'operazioni logiche tra termini permutabili, tali da poter essere studiate coi procedimenti matematici dell'analisi combinatoria.

La connessione che l'autore attua in questa sede costituisce un preludio al suo uso della combinatoria nella generazione di storie fantastiche e meravigliose. Se la fiaba e il mito si modellano su "strutture fisse" ed "elementi prefabbricati" che vengono permutati al fine di formare nuove fiabe e nuovi miti, analogamente le storie fantastiche o meravigliose generate dalle macrostrutture di Calvino (il quadrato di tarocchi, le città, gli incipit di romanzo) si formano proprio grazie alle regole permutative della combinatoria.⁶⁴ Nella narrativa di Calvino, la ricombinazione di elementi diventa il punto fisso attorno a cui ruota la macchina generativa di storie immaginarie. Il punto fisso è di solito una macrostruttura che contiene le regole che i suoi elementi devono seguire. La combinazione di tali elementi comporta la generazione di storie successive.

digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 ("Cibernetica e fantasmi," sezione I). Ed. originale Torino: Einaudi, 1980. Per una lettura critica sul pensiero riguardante la morte dell'autore, riferirsi al seguente testo. Seán Burke. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.

⁶³ Italo Calvino. *Una pietra sopra*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 ("Cibernetica e fantasmi," sezione I)

⁶⁴ Duncan sostiene che l'*OuLiPo* e Calvino attraversano due fasi: la prima influenzata dall'opera di Raimondo Lullo, altamente strutturalista e orientata verso l'esperienza del lettore; la seconda influenzata da Lucrezio e dall'abilità degli scrittori di inscrivere se stessi nell'opera. Duncan ritiene, inoltre, che la narrativa strutturalista sviluppatasi in quegli anni a Parigi sia influenzata dal lavoro di Propp sulla fiaba e afferma che il saggio "Cibernetica e fantasmi" di Calvino si ispira proprio al libro di Propp (Duncan, 7). Dennis Duncan. "Calvino at a Crossroads: Combinatorics and Anticombinatorics," *The Oulipo and Modern Thought*, Oxford: Oxford University Press, 2019, p. 2.

Le relazioni che avvengono all'interno di una stessa macrostruttura possono comportare, a seconda che si tratti di permutazioni, variazioni o combinazioni, la generazione di storie del tutto differenti, o la reiterazione di storie simili contraddistinte da varianti che le rendono uniche (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* presenta entrambe le caratteristiche). A proposito della fiaba, nella conferenza "Cibernetica e fantasmi" Calvino racconta che Propp "era giunto alla conclusione che tutte le fiabe fossero come varianti d'un'unica fiaba, e potessero essere scomposte in un numero finito di funzioni narrative."⁶⁵ Lo scrittore vede, nella reiterazione delle fiabe come varianti d'un'unica fiaba originaria, quella caratteristica peculiare delle macrostrutture combinatorie e delle loro regole permutative. La menzione di Propp in riferimento al mondo delle fiabe lega quest'ultimo (con fiabe sempre diverse, ma composte dagli stessi elementi che si ripetono e s'intrecciano in forme distinte) alla narrativa post-strutturalista e combinatoria. "Cibernetica e fantasmi" segna l'inizio di un connubio tra l'*ars combinatoria* e il regno della fantasia nella narrativa dello scrittore ligure. Individuando la connessione tra gli elementi combinatori delle fiabe (delineati da Propp) e la combinazione logico-matematica promossa da Queneau, egli istituisce indirettamente un ponte tra il fantastico-meraviglioso e i nuovi sperimentalismi combinatori degli avanguardisti parigini. A partire da *Il cavaliere inesistente* (1959), ma soprattutto dalla pubblicazione di *Ti con zero* (1967), le opere dell'autore presentano, in forma più o meno accentuata, svariati elementi combinatori, i quali s'intersecano squisitamente con il modo fantastico.⁶⁶ Nel 1970, lo scrittore ligure rimarca il rapporto fantastico-letteratura combinatoria definendo il fantastico come lo "sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di

⁶⁵ Italo Calvino. "Cibernetica e fantasmi," *Una pietra sopra*, sezione I.

⁶⁶ Si vedrà, invece, che elementi metanarrativi sono rintracciabili già da *Il sentiero dei nidi di ragno*.

partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese.”⁶⁷ Nell’84, afferma che “la letteratura fantastica si sostiene sempre – o quasi – su un disegno razionale, una costruzione di idee, un pensiero portato alle ultime conseguenze seguendo la sua logica interna.”⁶⁸ Nell’88, definisce la fantasia “una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti.”⁶⁹ Il connubio fantastico-combinatoria, dunque, è enfatizzato a più riprese dall’autore stesso anche al di fuori dei suoi libri. Ciò che è ancora più interessante è la connessione che Calvino instaura tra fantasia e mondi possibili. Sempre nel 1988, egli dice (*Lezioni americane*, “Leggerezza”):

La fantasia dell’artista è un mondo di potenzialità che nessuna opera riuscirà a mettere in atto; quello di cui facciamo esperienza vivendo è un altro mondo, che risponde ad altre forme d’ordine e di disordine; gli strati di parole che s’accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela sono un altro mondo ancora, anch’esso infinito, ma più governabile, meno refrattario a una forma.

Sebbene lo faccia indirettamente, lo scrittore si appella alla teoria sui mondi possibili e al modo in cui essa s’interseca con la fantasia. Se la realtà è un mondo possibile, la fantasia dell’artista costituisce una riserva di numerosi – forse infiniti – altri mondi possibili, che esistono in un’altra dimensione. Al momento di trascrivere su carta uno o più tra i mondi concepiti dall’artista, questi ultimi assumono una forma diversa. L’artista, quindi, finisce per generare mondi altrettanto

⁶⁷ “Così si può parlare del fantastico del Ventesimo secolo oppure del fantastico del Rinascimento. Per i lettori d’Ariosto non si è mai posto il problema di credere o di spiegare; per loro, come oggi per i lettori del *Naso* di Gogol’, di *Alice in Wonderland*, della *Metamorfosi* di Kafka, il piacere del fantastico si trova nello sviluppo d’una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese. Italo Calvino. “Definizioni di territori: il fantastico,” *Una pietra sopra*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 266-267. Da un’intervista di *Le Monde* del 15 agosto 1970.

⁶⁸ Italo Calvino. “Il fantastico nella letteratura italiana,” in “Territori limitrofi: il fantastico, il patetico, l’ironia,” *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 2, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 1676-1678. Originale parzialmente edito su *La Repubblica*, 30 settembre-1° ottobre 1984.

⁶⁹ Italo Calvino. “Visibilità,” *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Italo Calvino – Saggi*, v. 1, p. 707.

diversi. In questo passaggio, Calvino sottolinea l'irriproducibilità della realtà e l'essenziale natura fittizia di qualunque testo narrativo. Il suo discorso ricorda quello di Walter Benjamin, il quale discute, in un suo famoso saggio, la questione della riproducibilità dell'opera d'arte.⁷⁰ L'argomentazione di Calvino, però, sembra opporsi a quella di Benjamin. Il filosofo tedesco argomenta la perdita del valore culturale dell'opera d'arte e la transizione, nell'epoca moderna, verso la fruibilità seriale dell'opera d'arte da parte delle masse. La capacità dell'uomo di produrre un'opera in massa (ad esempio, una pellicola cinematografica) priva la stessa della sua aura, della sua unicità, e la rende comunemente fruibile. Privata l'opera di ciò che la rendeva unica e irriproducibile (o falsificabile), essa può essere riprodotta indefinitamente per le masse. Nel passo soprastante, invece, Calvino sostiene l'impossibilità di riprodurre il mondo della fantasia dell'artista, poiché esso è confinato a sé stesso, perciò costituisce un mondo a parte. L'opera d'arte, per Calvino, opera in un altro mondo ancora. Seguendo la sua logica, bisogna dedurre che anche la realtà appartiene ad un mondo distinto. Ognuno di questi mondi, per l'autore ligure, è unico e irriproducibile. L'artista può provare a riprodurli, ma non saranno mai uguali.

Con il fantastico e la combinatoria, questo aspetto caratteristico delle idee di Calvino viene a galla frequentemente. I processi combinatori, infatti, formano un sistema chiuso, un mondo a parte, che riesce a produrre infinite storie; le quali, però, sono confinate in quel mondo e non possono essere riproducibili altrove. Lo scrittore, dunque, da una parte relega ogni mondo nel suo sistema chiuso dalle possibilità illimitate; dall'altra esalta l'infinito potenziale della fantasia dell'artista, così come quello della letteratura, poiché entrambe fungono da meccanismi generativi di mondi possibili. Calcolo scientifico-matematico e fantasia creativa convivono nella mente di

⁷⁰ Walter Benjamin. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (titolo originale *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), Torino: Einaudi, 2014. Ed. originale 1936.

Calvino. In ogni caso, se per lui il mondo reale è essenzialmente irriproducibile dall'artista, ciò significa che qualunque tentativo di riprodurlo deve necessariamente risultare in una nuova creazione – in un mondo distinto (possibile o impossibile che sia). Seguendo questo ragionamento, ogni testo concepibile dovrebbe essere considerato un testo di fantasia. Questa presa di coscienza, da parte dell'autore, stimola l'analisi del testo e di ciò che significa comporlo. Lo conduce, quindi, alla metaletteratura. Nel momento in cui lo scrittore è conscio di aver creato un'opera di finzione, è portato a dividerne la natura fittizia con il lettore. Ciò avvia il processo metaletterario e il riconoscimento del testo quale opera di finzione.

Quello che interessa qui è la definizione dei parametri del fantastico all'interno dei paradigmi combinatorio e metaletterario e, di conseguenza, all'interno della teoria dei mondi possibili.⁷¹ Si è visto che la Jackson caratterizza il fantastico come mondo in ombra, ossia come mondo simile a quello reale, ma che presenta caratteristiche distintive che lo rendono alternativo, parallelo o grigio. Una di queste caratteristiche alternative è la materializzazione del desiderio, che rimane invece insoddisfatto nel mondo reale. Un'altra è la mancanza, che può prendere la forma di vuoto e l'assenza. Le teorie sul fantastico della Jackson corrispondono molto bene alla rappresentazione degli universi narrativi creati dall'autore ligure. Di fatto, molti dei suoi testi presentano caratteristiche simili a quelle descritte dalla critica. Le opere combinatorie di Calvino sono in genere costruite attorno ad uno spazio vuoto, come fanno notare Milanini, Ossola, Segre e

⁷¹ Anna Dolfi afferma: “Secondo l'insegnamento delle *Cosmicomiche*, di *Ti con Zero*, del *Castello*, delle *Città invisibili*, tutto consiste ancora e sempre nel ridurre il «numero limitato di forze in campo a un insieme certo molto grande ma comunque calcolabile in un numero finito»; il problema è quello di trovare la fuga o la passione, l'impegno e il piacere, certo non ipotizzabili o realizzabili nella realtà.” Dolfi non si sofferma sulla natura chiusa del sistema combinatorio generato da Calvino, ma anche sul confronto tra le possibilità presentate e la loro relazione con il mondo reale. Si crea un contrappunto tra la realtà e il mondo parallelo descritto dall'autore. I due mondi si assomigliano, ma allo stesso tempo non possono incontrarsi. Anna Dolfi. “L'ultimo Calvino o il labirinto dell'identità,” *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, v. 12, n. 2/3 (Maggio-Dicembre), Accademia Editoriale, 1983, p. 370.

Bonsaver.⁷² Lo spazio vuoto, rappresentato dal centro del quadrato di tarocchi (o, ancor meglio, dalla Luna su cui va Astolfo) ne *Il castello*, dalla scacchiera bianca ne *Le città invisibili*, dai libri assenti in *Se una notte*, risponde ai parametri dei mondi in ombra teorizzati dalla Jackson. L'assenza attorno a cui ruotano e si combinano i vari elementi dei romanzi costituisce il presupposto per il mondo fantastico in cui viene introdotto il lettore (o il Lettore, nel caso di *Se una notte*), un mondo in cui la materia assente è tanto importante quanto quella presente.

Il concetto di mancanza e di spazi vuoti si riallaccia al *De rerum natura* di Lucrezio, che Calvino menziona in *Lezioni americane*. In quel testo incompiuto, Calvino discute il concetto di vuoto a varie riprese.⁷³ Parlando di Lucrezio, sottolinea il fatto che per il poeta latino “il vuoto è altrettanto concreto che i corpi solidi.”⁷⁴ Menziona oggetti quali il secchio vuoto di un racconto di Kafka, *Il libro vuoto del mondo* di Mallarmé, o il cerchio vuoto dell'anello in una leggenda su Carlomagno, descrivendo il quale utilizza le stesse parole usate dalla Jackson, ossia ‘mancanza,’ ‘desiderio,’ ‘assenza’.⁷⁵ Sostiene che l'anello magico è l'oggetto attorno al quale viene costruita la storia (“Leggerezza”). Analogamente, costruisce le proprie storie intorno a degli oggetti vuoti, ovvero gli oggetti sopra elencati.⁷⁶ Persino l'armatura de *Il cavaliere inesistente*, scritto prima

⁷² “Analizzando la struttura delle *Città invisibili*, Milanini e Ossola notano come l'intera opera sia costruita tutt'attorno a uno spazio vuoto, così come lo spazio bianco della scacchiera diventa il segno ultimo dell'impero fantastico del Gran Khan. Allo stesso modo, tutti i dieci incipit di *Se una notte* – ci avverte Segre – ruotano attorno al tema del vuoto, della vertigine, dell'assenza. E così anche nel *Castello*.” Guido Bonsaver. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 61.

⁷³ Eccone un esempio: “E siccome questa immagine dell'universo può identificarsi col nulla, parlerò di quel caso speciale del libro che tende alla perfetta raffigurazione del nulla. Ma non trascurerò neanche la terza alternativa, oltre il tutto e il nulla, che è l'identificazione con qualcosa, con un oggetto limitato nella sua unicità.” Italo Calvino. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002, “Cominciare e finire.”

⁷⁴ (*Lezioni americane*, “Leggerezza”).

⁷⁵ “La corsa del desiderio verso un oggetto che non esiste, un'assenza, una mancanza, simboleggiata dal cerchio vuoto dell'anello, è data più dal ritmo del racconto che dai fatti narrati.” (*Lezioni americane*, “Rapidità”).

⁷⁶ Gli elementi minimi di ogni testo si combinano per costituire un nuovo microcosmo narrativo, come nota Bonsaver: “Nel *Castello*, le carte dei tarocchi sono gli elementi minimi di questo nuovo microcosmo narrativo; nelle *Città* sono

degli anni parigini, è vuota. L'universo e il vuoto costituiscono i due punti cardine tra i quali si muove l'ultimo Calvino.⁷⁷ Ciò è dovuto al fatto che Calvino vuole rappresentare la totalità dell'universo, o il libro universale (alla stregua di Borges e di Eco), comprendente i suoi vuoti e le sue mancanze. Il modo fantastico e la costruzione di mondi possibili, immaginari, avvicinano lo scrittore a questo proposito.⁷⁸ Calvino, infatti, parla "d'infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili" ("Leggerezza"). Il fantastico veicola la creazione di mondi possibili, a sua volta resa possibile dalle macrostrutture combinatorie intessute dall'autore.

Quindi, in Calvino riescono a convivere fantastico, teorie dei mondi possibili e letteratura combinatoria. Le loro esistenza e coesistenza sono anche legate alla metanarrazione, la quale è presente in gran parte delle opere dello scrittore ligure. Egli non si esprime in molte occasioni sul concetto di metaromanzo, ma menziona più volte l'iper-romanzo in *Lezioni americane*, facendo una "apologia del romanzo come grande rete."⁷⁹ Utilizza nuovamente il concetto di rete per legare l'iper-romanzo con la teoria dei mondi possibili. Infatti, parlando di un racconto di Borges, afferma ("Molteplicità"):

Questa idea d'infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili non è una digressione del racconto [...]. Il modello della rete dei mondi possibili può dunque essere concentrato nelle poche pagine d'un racconto di Borges, come può fare da struttura portante a romanzi lunghi o lunghissimi, dove la densità di concentrazione si riproduce nelle singole parti.

le (presunte) descrizioni di Marco Polo; in *Se una notte i romanzi interrotti*." Guido Bonsaver. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 63.

⁷⁷ "L'universo e il vuoto: tornerò su questi due termini tra i quali vediamo oscillare il punto d'arrivo della letteratura, e che spesso tendono a identificarsi." (*Lezioni americane*, "Molteplicità").

⁷⁸ Calvino accenna ai mondi possibili parlando di Giordano Bruno, dicendo: "Giordano Bruno [...] vede l'universo infinito e composto di mondi innumerevoli" (*Lezioni americane*, "Esattezza").

⁷⁹ (*Lezioni americane*, "Molteplicità").

Nel passaggio appena citato risulta chiaro che la combinatoria, il romanzo-rete e l'iper-romanzo sono strettamente connessi nella mente dell'autore. Egli collega il concetto di iper-romanzo sia a quello di biblioteca universale (riferendosi a Borges), sia a quello di mondi possibili (sempre in riferimento a Borges), sia a quello di puzzle combinatorio (facendo l'esempio di Perec). La prima sezione del presente capitolo è stata conclusa affermando che alla base di tutti questi elementi risiede la problematizzazione della realtà e del linguaggio come sistema di segni. Ciò è importante perché, nella narrativa di Calvino, l'analisi del processo narrativo è spesso collegata all'analisi del linguaggio (si pensi alla riflessione del narratore sui tarocchi in quanto generatori di storie e creatori di un nuovo sistema di comunicazione). L'analisi dei processi narrativi è inoltre inscindibile dal fantastico, in quanto essa richiede la rivelazione dell'essenza artefatta della narrazione e, di conseguenza, l'introduzione del lettore in un mondo in cui le storie sono da tutti (incluso dal narratore) riconosciute come non vere (proprio perché sono frutto del sistema di segni che viene istituito, del tutto diverso dagli elementi costitutivi del mondo reale).⁸⁰ A partire dalla pubblicazione de *Il cavaliere inesistente* fino ad arrivare a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Calvino rivela con prontezza il proprio gioco narrativo. Il lettore è catturato in romanzi che sa non essere veri, poiché è il narratore stesso a svelarne la finzione, rompendo i processi narrativi tradizionali. Calvino si serve di metaletteratura e metanarrazione soprattutto a partire dal 1959, ma è fin dal suo primo romanzo che utilizza tecniche metaletterarie. Guido Bonsaver individua il tema della scrittura e della lettura in ogni romanzo dell'autore, da *Il sentiero* fino a *Se una notte*. Ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, esso è presente nel personaggio di Zena il Lungo.⁸¹ Ne *Il visconte*

⁸⁰ Per un approfondimento sul rapporto tra narrativa fantastica, letteratura e semiologia, si faccia riferimento al saggio di Filippo Secchieri, nel libro curato da Patrizia Farinelli. *Cose dell'altro mondo: Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Pisa: Edizioni ETS, 2012.

⁸¹ "L'immagine di questo stranito partigiano che approfitta dei minuti di attesa che precedono un'imboscata per sprofondare nella lettura di un romanzo poliziesco è certamente emblematica del confrontarsi di mondo reale e mondo

dimezzato, lo è nella metà buona di Medardo, che legge *La Gerusalemme liberata* alla pastorella Pamela quando, ad un tratto, il Gramo dimezza il libro con un colpo di falce. Ne *Il barone rampante* appare una moltitudine di lettori: Cosimo, il Conde, l'abate Fauchelafleur, il brigante Gian dei Brughi, persino gli esuli spagnoli. Infine, il fratello di Cosimo, Biagio, riflette sull'arte della scrittura nel finale dell'opera. Ne *Il cavaliere inesistente*, Bradamante/Suor Teodora si fa personaggio e scrittrice a un tempo, fornendo un esempio calzante di metanarrazione (Bonsaver, 64-66). Ne *Le cosmicomiche* vi è quello che Bonsaver chiama "il tentativo di 'letterarizzare' interi territori ai confini della conoscenza umana," cioè di rendere letterari argomenti e "territori ai confini della conoscenza umana" (Bonsaver, 64-65). In *Ti con zero*, è "Il conte di Montecristo," in particolare, a sventolare bandiera metaletteraria, col narratore che progetta la fuga da una prigione fisica, costruendo al tempo stesso una prigione virtuale di possibilità, le quali includono il contatto tra il personaggio Faria e l'autore del romanzo originale (Dumas). Ne *Le città invisibili*, la riscrittura de *Il Milione* di Marco Polo e la creazione di diverse dimensioni (la reale, la letteraria), assieme al gioco di specchi tra le città, favoriscono il gioco metanarrativo. Infine, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la metaletteratura, la lettura e la scrittura si fanno fulcro tematico dell'opera.⁸²

La funzione metanarrativa di ognuno dei testi menzionati verrà analizzata più approfonditamente nella terza sezione (assieme al suo legame col fantastico e con la combinatoria), ma dal breve quadro fornito sulla metanarrazione nelle opere di Calvino si può cogliere quanto sia importante, per lo scrittore, la riflessione sull'arte del narrare. Essa procede di pari passo con la

scritto." Guido Bonsaver. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 64.

⁸² "Con *Se una notte* il tema della comunicazione letteraria si fa centro di gravità, soggetto e oggetto dell'intera opera. Nella cornice narrativa, tutti i personaggi s'interrogano, prima o poi, sulla natura del romanzo" (Bonsaver, 71).

problematizzazione della realtà e con la riflessione sul mondo rappresentato dall'autore. Il fantastico s'insinua tra le righe dei vari testi proprio grazie alla riflessione sugli elementi e sui codici che formano i testi stessi. Tale riflessione porta lettore e narratore a mettere in questione ogni data realtà narrativa.⁸³ La realtà del narratore, quella del mondo narrato e quella del lettore si scontrano inevitabilmente nelle opere di Calvino, stimolando non solo una riflessione del narratore su ciò che s'intende per reale e sulla natura del narrare, ma creando veri e propri mondi indistinti, alternativi, diversi da tutti gli altri presi in questione. Il narrato perde i suoi schemi narrativi tradizionali e precipita in quello che la Jackson chiamerebbe un mondo in ombra, ossia un mondo i cui contorni rimangono indistinti e in cui si materializzano i desideri dei narratori. Ciò è riscontrabile in vari testi: ne *Il cavaliere inesistente*, dove Suor Teodora rompe ogni schema narrativo tradizionale, alterando la storia subitaneamente con un colpo di penna e lasciando dubitare il lettore della 'veridicità' della storia narrata (a dispetto del fatto che si tratti già di un'opera di fantasia). È riscontrabile in *Ti con zero* e, in particolare, nel racconto "Il conte di Montecristo," in cui risulta quasi impossibile distinguere la realtà del narrato dalle speculazioni del narratore. Anche ne *Le città invisibili* la realtà del mappamondo del Khan viene distorta, questa volta dai racconti fantasiosi sulle città che Marco Polo sostiene di aver visitato. Per giunta, gli scambi di battute tra Marco Polo e il Khan avvengono in presenza di una scacchiera che assume le sembianze di un mondo sospeso nel tempo e nello spazio - un mondo "in ombra," se si vuole. Infine, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si crea confusione tra l'autore Italo Calvino, la voce narrante del romanzo, il Lettore personaggio e il lettore effettivo del libro. A volte, gli incipit di romanzo convivono sullo stesso piano di narrazione della storia principale e rimane perciò difficile distinguerli da essa. Ad esempio, il primo incipit inizia con "il romanzo comincia", come

⁸³ "Ma come il fantastico s'infiltra a poco a poco nelle maglie dell'intreccio realistico di queste prime opere, così anche il tema dello scrivere fa una prima, cauta comparsa nel *Sentiero*" (Bonsaver, 64).

se l'incipit fosse una continuazione del discorso precedente del narratore. Inoltre, il mondo in ombra del romanzo è accentuato dal paradosso metanarrativo che si viene a creare nel finale del libro, quando il Lettore dice a Ludmilla che sta per finire di leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di Italo Calvino. Il Lettore che legge la propria storia mentre viene narrata è un paradosso (meta)letterario che può essere concepibile solo all'interno del mondo narrativo creato dall'autore.

Insomma, tutto ciò serve a evidenziare come Calvino sia riuscito ad integrare nei suoi testi metaletteratura e modo fantastico, oltre alla combinatoria. Nella sezione successiva, si vedrà come la problematizzazione della realtà e l'analisi dei processi linguistici del testo scritto costituiscano le basi su cui si articolano gli elementi sopra discussi.

3.3 – Le opere fantastico-combinatorie e metanarrative di Calvino

Dato che in questo capitolo viene preso in analisi il rapporto tra combinatoria, fantastico e metanarrazione in Calvino, sono state selezionate, per un'analisi testuale, quelle opere dell'autore che contengono tutti questi elementi. Tali opere sono: *Il cavaliere inesistente* (1959), *Ti con zero* (1967), *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Le città invisibili* (1972), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), *Palomar* (1983). Vengono escluse le opere precedenti al 1959, poiché non presentano elementi combinatori. Viene anche escluso *Le cosmicomiche* (1965), in cui gli elementi metanarrativi e quelli combinatori sono minimi. L'intento è quello di dimostrare come, nei testi di Calvino, la problematizzazione della realtà e l'analisi dei processi linguistici del testo scritto (ovvero la discussione della semiotica attraverso un processo metanarrativo e metaletterario) costituiscano le basi su cui si articolano fantastico, combinatoria, metanarrazione e metaletteratura. Si dimostrerà, dunque, che gli elementi sopra elencati si sviluppano tutti a partire da una messa in

questione del reale e da una combinazione dei suoi elementi costitutivi (che, a livello formale, corrispondono al linguaggio, mentre a livello contenutistico corrispondono alla realtà narrata). A partire da *Il cavaliere inesistente* fino ad arrivare a *Palomar* (con l'eccezione de *Le cosmicomiche*), fantastico, combinatoria, metanarrazione e metaletteratura convivono nei testi dello scrittore ligure e sviluppano una relazione simbiotica.

Il cavaliere inesistente (1959)

L'ultimo romanzo della trilogia *I nostri antenati* si differenzia dai due che lo precedono non tanto nell'uso di fantastico e meraviglioso quanto nell'introduzione di elementi combinatori e, soprattutto, metanarrativi. Ciò avviene nella seconda parte del libro e, in particolare, a partire dal settimo capitolo. Suor Teodora s'identifica presto come narratrice della storia, ma nel settimo capitolo istituisce un'analogia tra narrazione e apertura di nuovi mondi. Ella avvia, dunque, una riflessione metanarrativa, una riflessione sull'arte del narrare storie.⁸⁴ Alcuni anni prima, Calvino utilizza un simile espediente nel finale de *Il barone rampante*, nel quale Biagio paragona “quel frastaglio di rami e foglie” in cui ha avuto luogo la storia a “questo filo d'inchiostro” che percorre la pagina in maniera irregolare e si dissipa in un nulla.⁸⁵ Tuttavia, ne *Il cavaliere inesistente*

⁸⁴ “Ci si mette a scrivere di lena, ma c'è un'ora in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare il salto.” Italo Calvino. *Il cavaliere inesistente*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (capitolo 6). Ed. originale Torino: Einaudi, 1959.

⁸⁵ “Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se è davvero esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello con suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto di nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi si intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.” Italo Calvino. *Il barone rampante*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (capitolo 30). Ed. originale Torino: Einaudi, 1957.

l'autore si spinge oltre. Non è soltanto il finale del libro ad accennare al metaromanzo: la riflessione sull'arte dello scrivere viene attuata a più riprese, in modo da ricordare costantemente al lettore la natura fittizia dell'opera che sta leggendo. Innanzitutto, la narratrice paragona la scrittura all'apertura di nuovi mondi, il che già descrive al lettore il processo fittizio nel quale si sta inoltrando.⁸⁶ In secondo luogo, la descrizione dello scudo di Agilulfo tradisce chiaramente le intenzioni metanarrative dell'opera (capitolo 1):

Sullo scudo c'era disegnato uno stemma tra due lembi d'un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma s'aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, che conteneva un altro stemma ammantato più piccolo ancora. Con disegno sempre più sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano uno dentro l'altro, e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere, tanto il disegno diventava minuto.

Lo scudo contiene quindi un'infinità di stemmi. Esso richiama evidentemente lo scudo magico che, nell'*Orlando furioso*, viene brandito prima da Atlante e poi da Ruggero (d'altronde, Calvino prende in prestito da Ariosto molti oggetti e personaggi del *Furioso* nella sua scrittura de *Il cavaliere inesistente*).⁸⁷ Lo scudo di Atlante, però, non presentava questa peculiarità degli stemmi infiniti. La rappresentazione del contenuto che contiene il contenente e via dicendo è l'espedito chiamato 'myse en abyme,' il quale conduce spesso a una reiterazione priva di significato.⁸⁸ Di fatto, ne *Il cavaliere inesistente* il disegno dello scudo diventa tanto minuto che è praticamente impossibile distinguerlo. Esso perde, perciò, ogni possibile significato originario. La natura

⁸⁶ Italo Calvino. *Il cavaliere inesistente*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1959.

⁸⁷ Similmente, nell'*Orlando furioso* Bradamante s'innamora di Ruggiero, secondo possessore dello scudo, e ne *Il cavaliere inesistente* ella s'innamora di Agilulfo, possessore dello scudo. Inoltre, c'è da notare che nell'*Orlando furioso* Atlante, possessore originario dello scudo, cerca di proteggere Ruggero dall'amore, mentre ne *Il cavaliere inesistente* Agilulfo, possessore dello scudo, è già protetto dall'amore in quanto privo di emozioni. Di conseguenza, in entrambe le opere Bradamante ha difficoltà a realizzare i suoi desideri amorosi nei confronti dei protagonisti.

⁸⁸ C'è da notare, come sottolinea Argiolas, che la perdita di significato e l'assenza coesistono, al contempo, col potere meta-creativo della narrazione. Argiolas, Pier Paolo, "Animazione di un'armatura. Il cavaliere inesistente di Italo Calvino e Pino Zac," *Between*, v. 2, n. 4, 2012.

metanarrativa dello scudo è evidente, poiché allude già all'analisi del contenente messa in atto nel romanzo, ovvero all'analisi formale (e non contenutistica) del libro che la narratrice sta scrivendo. Nell'ottavo capitolo del volume, la monaca apostrofa il libro stesso: "Libro, è venuta sera, mi sono messa a scrivere più svelta [...]. È verso la verità che corriamo, la penna e io [...]" (capitolo 8). La novità di questa narratrice, rispetto agli altri romanzi della trilogia, è che non racconta semplicemente degli eventi a cui ha avuto modo di assistere (come nel caso del nipote del visconte e del fratello del barone), ma crea ella stessa gli eventi con un movimento della penna. Sempre nell'ottavo capitolo dice: "Ora devo rappresentare le terre attraversate da Agilulfo e dal suo scudiero nel loro viaggio: tutto qui su questa pagina bianca bisogna farci stare" (capitolo 8). All'inizio del nono capitolo chiama l'attenzione sulle sue difficoltà nel narrare la vicenda, dopodiché ostenta la sua astuzia di narratrice: "Ecco che già posso con una linea rapida nonostante alcune giravolte, far approdare in Inghilterra Agilulfo [...]. Ora disegno la nave su cui Agilulfo compie il suo viaggio [...] Ora disegno, qui nel mare, la feluca." Facendosi manipolatrice della storia, prende le redini del gioco narrativo. *Il cavaliere inesistente* non si presenta più, a questo punto, soltanto come romanzo 'meraviglioso' ricco di spunti di riflessione, ma trascende i limiti del tradizionale romanzo di fantasia e sfocia nella riflessione metanarrativa.⁸⁹

Il colpo di scena che Calvino valorizza nel libro è la rivelazione di Suor Teodora, la quale s'identifica in Bradamante verso la fine del volume.⁹⁰ Il vero colpo di scena, però, è la presa di posizione artistica dell'autore nel solco del metaromanzo.⁹¹ Con *Il cavaliere inesistente*, Calvino

⁸⁹ "Ormai la mia carta è un intrico di righe tracciate in tutti i sensi [...]. Libro, ora sei giunto alla fine. [...] La pagina ha il suo bene solo quando la volti e scopri che c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro." (*Il cavaliere inesistente*, capitolo 10).

⁹⁰ "Libro, ora sei giunto alla fine. [...] Sì, libro. Suor Teodora che narrava questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa persona" (capitolo 12).

⁹¹ Scrivere libri diviene un aspetto fondamentale del raccontare storie e il potenziale creativo della scrittura è di per sé un serbatoio infinito di storie: "Il capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che

compie i primi, veri passi all'insegna della metanarrazione. Nei romanzi precedenti aveva adoperato a più riprese tecniche metaletterarie, per cui molti dei suoi personaggi si erano direttamente relazionati col mondo della lettura e dei libri.⁹² Prima de *Il cavaliere inesistente*, però, nessun personaggio dell'autore ligure aveva apertamente riflettuto sull'arte del narrare.⁹³ Più precisamente, nessun narratore aveva intenzionalmente manipolato lo svolgersi della storia. A partire dal presente romanzo, narratore e/o autore continueranno ad intervenire di proposito nelle storie narrate, con l'intento di spostare l'attenzione del lettore sul contenente, piuttosto che sul contenuto. Il linguaggio utilizzato, la macrostruttura, il sistema di segni adoperato per far avanzare la narrazione diverranno gli oggetti principali di ogni racconto. *Il cavaliere inesistente* segna dunque l'inizio del percorso (meta)narrativo (e non solo metaletterario) in cui s'imbarcherà lo scrittore; un percorso che non abbandonerà più.

Oltre a quelli metanarrativi, nel libro s'infiltrano anche i primi elementi dell'arte combinatoria che risulterà tanto cara a Calvino. Egli non imbandisce, come farà diversi anni dopo, una macrostruttura che permuti i suoi elementi fondamentali per generare un numero potenzialmente infinito di storie. Tuttavia, la voce narrante assume le vesti di generatrice di storie (oltre che quelle di monaca e di guerriera) e dunque fa da preludio al Calvino combinatorio che seguirà. Mentre, inizialmente, sembra che Suor Teodora stia raccontando storie di cui è venuta a conoscenza, nel mezzo del romanzo il suo ruolo di narratrice cambia. Ella si mette a costruire a tavolino le disavventure dei vari personaggi, come fossero pedine di una scacchiera (tanto per

svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterai a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata, un nuovo amore" (capitolo 12).

⁹² Si prenda, come punto di riferimento, l'analisi del Calvino metaletterario svolta da Guido Bonsaver e menzionata nella seconda sezione del capitolo 3.

⁹³ Le riflessioni di Biagio nei paragrafi conclusivi de *Il barone rampante* sono forse l'unica eccezione.

anticipare *Le città invisibili*): “Ora devo rappresentare le terre [...]. Traccio sulla carta una linea dritta [...]. Qui in riva al fiume segnerò un mulino [...]. Questa che disegno adesso è una città cinta da mura [...]. Oltre la città questo che vado tratteggiando è un bosco” (capitolo 8). Combinando i tragitti e le gesta di ogni personaggio, ella produce, di fronte allo sguardo confuso del lettore, un intreccio vero e proprio di storie.⁹⁴ Le permutazioni e le dinamiche prodotte dalla voce narrante sono ovviamente ancora lontane dalle teorie combinatorie che Calvino abbraccerà *in toto* nei suoi anni parigini, ma fanno comunque da sfondo alla forte presenza del meraviglioso e del metanarrativo nel romanzo. Calvino non problematizza la realtà quotidiana, dato che narra una storia del tutto meravigliosa, ma manipola e distorce la realtà narrativa, impedendo al lettore di seguire un filo logico di eventi. Inoltre, mette in mano a Bradamante le redini della realtà – o, meglio della fantasia – lasciando che ella disegni (ossia inventi) le avventure che hanno luogo da un certo momento in poi.

A tutto ciò si aggiunga che Bradamante, così come Biagio ne *Il barone rampante*, non è una narratrice onnisciente. Biagio ammette di raccontare storie che sono state a loro volta a lui raccontate – e dunque non narra necessariamente la ‘verità’. Analogamente, Suor Teodora confessa che non tutto della storia le è chiaro, per cui quello che non sa, cercherà d’immaginarselo (capitolo 4).⁹⁵ Inoltre, poco dopo aver affermato che lei e la penna corrono insieme “verso la verità,” dichiara apertamente che “la corsa verso la verità s’è fatta incerta” (capitolo 8). Di fatto, i disegni e i tratti della penna che describe in più punti, lungo il testo, sono perlopiù frutto della

⁹⁴ “Ora comincia il vero svolgimento della vicenda, cioè gli avventurosi viaggi di Agilulfo e del suo scudiero per rintracciare la prova della verginità di Sofronia, i quali si intrecciano con quelli di Bradamante inseguitrice e inseguita, di Rambaldo e innamorato e di Torrismondo in cerca dei Cavalieri del Gral” (capitolo 9).

⁹⁵ La sua dichiarazione iniziale potrebbe anche essere un *bluff*, dato che la motivazione addotta è che una suora non può sapere molto di guerra. Considerato che più tardi rivela di essere la guerriera Bradamante, la presente dichiarazione potrebbe essere un tranello per il lettore. In ogni caso, più avanti nella storia mostra chiaramente di manipolare le fila del racconto, immaginandosi palesemente le vicende che prendono luogo.

sua immaginazione. Gli elementi meravigliosi del testo, dunque, corrispondono anche agli elementi immaginati, che il lettore non è sicuro abbiano avuto luogo. La scrittura della suora finisce per fondere la ‘realtà’ del suo mondo con le storie immaginate che prendono forma nella sua mente. Riesce a far ciò attraverso la manipolazione della storia, grazie ai suoi tratti di penna, e anche grazie alla combinazione di tutte le pedine che compongono la sua scacchiera metaforica.⁹⁶ Quel che viene a crearsi, come risultato, è un mondo confusionario in cui convivono meraviglioso, realtà narrativa, combinatoria e metanarrazione, ossia un mondo che richiama quello teorizzato da Rosemary Jackson. Il famoso mondo in ombra del fantastico è quello in cui rimane difficile separare la realtà dalla finzione, i desideri dalle paure. Rimane anche difficile rispettare delle certe linearità od oggettività spazio-temporali. Ne *Il cavaliere inesistente*, il continuum spazio-tempo viene distorto dalla narratrice. A partire dal nono capitolo, in cui comincia il presunto “vero svolgimento della vicenda,” Suor Teodora accelera i movimenti dei personaggi sia a livello spaziale che temporale. Ella stessa afferma di voler “correre a narrare, narrare in fretta” (capitolo 9). Il suo vocabolario riflette, nel corso delle pagine seguenti, l’accelerazione della storia: “Quanto mi riesce più difficile segnare su questa carta la corsa di Bradamante, o quella di Rambaldo, o del cupo Torrismondo! [...] Ecco che già posso con una linea rapida nonostante alcune giravolte, far approdare in Inghilterra Agilulfo [...]” (capitolo 9). L’espressione “ora disegno” si ripete in più punti, a sottolineare l’immediatezza delle variazioni che stanno prendendo luogo in quello stesso momento, grazie al movimento della sua penna. Al rapido spostamento della penna di Suor Teodora, quindi, corrispondono i rapidi spostamenti dei personaggi narrati, che cominciano a muoversi da continente a continente con estrema facilità. “Il guaio è che qui all’altezza del golfo di Biscaglia c’è già un tale pasticcio di linee che s’intersecano [...]. Non so cosa sia questa linea

⁹⁶ Ci si riferisce ai vari eroi e personaggi.

che passa in questo punto: ormai la mia carta è un intrico di righe tracciate in tutti i sensi” (capitolo 9). L’accelerazione della scrittura di Suor Teodora, così come l’enormità delle linee che riempiono le sue carte, provocano un “pasticcio” narrativo, che confonde la realtà narrata sia per la voce narrante che per il lettore. Quest’ultimo non sa più se credere alle parole della suora guerriera e finisce per provare quel senso d’esitazione tanto caro a Todorov. Incerto della ‘verità’ del racconto, il lettore non può che dubitare del resoconto della suora guerriera, esitare di fronte alle spiegazioni che gli vengono fornite. Dato che il presente romanzo ingloba senso d’esitazione, discontinuità spazio-temporale, combinatoria e metanarrazione, esso rientra necessariamente nei parametri non solo del meraviglioso (che nel testo è più che ovvio), ma anche del fantastico teorizzato da Todorov e dalla Jackson. Da Todorov prende in prestito il senso d’esitazione che le vicende narrate generano nel lettore, mentre dalla Jackson i contorni sfumati dei mondi in ombra, la distorsione spazio-temporale che ha luogo nel romanzo. Calvino riunisce in un unico testo vari elementi a lui cari, i quali derivano tutti (come mostrato) da una messa in questione della realtà narrativa e del sistema di segni utilizzato per descriverla. Tutte queste sono strategie che l’autore adopererà costantemente negli anni a seguire.

Ti con zero (1967)

Le cosmicomiche (1965) e *Ti con zero* (1967) vengono scritte negli anni in cui Calvino ha già subito abbondantemente l’influenza del gruppo parigino *OuLiPo*.⁹⁷ Nonostante ciò, lo scrittore

⁹⁷ È da notare che le due opere risentono l’influenza di molti altri autori. Antonio Illiano sottolinea ciò: “Ma sul piano di una sostanziale ricerca di fonti stilistiche e di pensiero è più significativo notare che la vena cosmogonica dello scrittore piemontese si nutre dell’esperienza artistica speculativa di Giordano Bruno, Galileo, Kant e Leopardi. Questi ed altri influssi sono stati indicati dallo stesso scrittore e quindi non è azzardato avanzare qualche congettura. [...] In una nota pubblicata insieme alle prime quattro cosmicomiche su *Il Caffè* politico e letterario, 12, n. 4 (1964), 40, Calvino afferma che «Le cosmicomiche hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i comics di Popeye (Braccio di ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville.»” Antonio Illiano. “Per una definizione della vena cosmogonica di Calvino: Appunti su *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*.” *Italica*, v. 49, n. 3, autunno 1972, pp. 291, 298. Per maggiori informazioni sull’influenza

non può incasellare le due opere all'interno di una macrostruttura combinatoria, poiché egli scrive, in fin dei conti, delle raccolte di racconti piuttosto che dei romanzi episodici. Sebbene ci sia un tema comune alle due raccolte e tutti i racconti ruotino attorno allo stesso tema, è difficile inquadrali dentro un sistema permutativo. Calvino utilizzerà pienamente le sue tecniche permutative a partire dalla pubblicazione de *Il castello dei destini incrociati* (1969). Ciò non significa, però, che ne *Le cosmicomiche* e in *Ti con zero* non siano presenti elementi combinatori e/o metanarrativi che si sposino con la vena fantastica dell'autore.⁹⁸ A dire il vero, *Le cosmicomiche* non presenta metanarrazione e ciò è il motivo per cui la raccolta non viene inclusa in questa analisi. Il finale del volume, però, discute la combinazione delle immagini in una maniera simile a quella che l'autore adopererà ne *Le città invisibili*, descrivendo una serie di riflessi d'immagini che aprono l'accesso a un ultramondo.⁹⁹ Come ne *Le città invisibili*, Calvino utilizza i riflessi d'immagini – questa volta veicolate proprio dagli occhi – per descrivere una dimensione fantastica a partire da elementi reali. Tuttavia, fantastico, 'ars combinatoria' e metanarrazione s'incontrano e scontrano pienamente in *Ti con zero*.¹⁰⁰

di Galileo e Leopardi su Calvino, si consulti il seguente articolo. Gaspare Polizzi. "La letteratura italiana dinanzi al cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi," *Lettere italiane*, v. 62, n. 1, 2010, p. 63-107.

⁹⁸ Guido Bonsaver afferma che "con le *Cosmicomiche*, Calvino inaugura una fase in cui il fantastico non si propone come semplice scelta stilistica ma assume piuttosto il carattere di "mondo altro", resa letteraria di quanto rimane sconosciuto alla ragione umana." Parlando poi dello studio di Kathryn Hume *Fantasy and Mimesis*, dice: "Le *Cosmicomiche* vengono infatti da lei considerate come l'esempio più riuscito di letteratura fantastica come "literature of vision", in cui un'opera propone un suo proprio universo il quale, per contrasto, ci costringe a rivedere la nostra visione della realtà." Guido Bonsaver. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 50, 51.

⁹⁹ "E in fondo a ognuno di quegli occhi abitavo io, ossia abitava un altro me, una delle immagini di me, e s'incontrava con l'immagine di lei, la più fedele immagine di lei, nell'ultramondo che s'apre attraversando la sfera semiliquida delle iridi, il buio delle pupille, il palazzo di specchi delle retine, nel vero nostro elemento che si estende senza rive né confini." Italo Calvino. *Le cosmicomiche*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002, p. 184. Ed. originale Torino: Einaudi, collana "Supercoralli," 1965.

¹⁰⁰ I racconti della terza parte della raccolta sono i seguenti: "Ti con zero," "L'inseguimento," "Il guidatore notturno," "Il conte di Montecristo."

Mentre la prima e seconda parte di *Ti con zero* seguono lo stile narrativo adottato dall'autore nella composizione de *Le cosmicomiche* (ponendo l'opera come una sorta di continuazione di quella precedente), la terza parte cambia completamente tono. Il protagonista sembra non essere più Qfwfq, l'essere eterno che ha abitato l'universo narrativo fino ad ora. È rimpiazzato invece da quelli che sembrano essere svariati esseri umani, spesso non identificati. Lo scrittore introduce una forte componente combinatoria e metanarrativa, costruendo ognuno di questi ultimi racconti che compongono la raccolta secondo parametri altamente complessi. Tutti e quattro i racconti finali presentano inconfutabili elementi combinatori. Per quanto riguarda la presenza della metanarrazione, c'è da dire che anche quei racconti della terza parte che non sono spiccatamente metanarrativi ostentano degli schemi ciclici di rappresentazione dell'universo che li avvicinano alla metanarrazione. Ciò che s'intende dire è che, sebbene in alcuni di essi non ci siano personaggi che discutano l'arte del narrare, le loro riflessioni sulle possibilità universali (in particolar modo, sulle possibilità spazio-temporali che si presentano loro) li portano a più riprese nello stesso punto/momento dello spazio e del tempo in cui avevano cominciato a narrare se stessi. Degli esempi specifici faranno maggior chiarezza su questo punto.

Nel primo racconto della terza parte, "Ti con zero," l'anonima voce narrante torna ciclicamente alla narrazione di se stessa in diversi istanti di tempo (ti con zero, ti con uno, ti con due). Ammette che l'attimo che sta vivendo non è la prima volta che lo vive, rimandando, con i suoi ragionamenti, alle teorie scientifiche secondo cui l'universo è ciclico e si ripete, o pulsa tra due estremi.¹⁰¹ A livello narrativo, c'è un eterno ritorno alla situazione di partenza, nella quale il personaggio vorrebbe addirittura congelare il tempo. Benché non venga attuata un'analisi delle

¹⁰¹ Per una lettura sui processi cognitivi che caratterizzano *Ti con zero*, si rimanda al seguente articolo di Eugenio Bolongaro. "The Reader's Cognitive Adventure in Italo Calvino's *Ti con Zero*," *Forum Italicum*, v. 28, n. 1, New York, 1994, pp. 57-70.

tecniche narrative utilizzate, l'analisi dello spazio-tempo che il protagonista mette in atto produce effetti simili a quelli della metanarrazione. Per giunta, le teorie universali qui esposte si sposano con la teoria dei mondi possibili: di fatto, il personaggio afferma:¹⁰² “ogni secondo è un universo, il secondo che io vivo è il secondo in cui io abito.” Ne “L'inseguimento,” l'analisi ossessiva delle combinazioni possibili di inseguitori e inseguiti dà vita a un circuito infinito in cui vengono aboliti i concetti di spazio e moto e in cui non si distinguono più gli inseguitori dagli inseguiti (“L'inseguimento”). Anche qui le combinazioni teorizzate dalla voce narrante provocano un eterno ritorno della scena: un'eterna narrazione, insomma. Lo stesso schema è usato per “Il guidatore notturno,” la cui analisi delle possibili combinazioni chiude i personaggi del racconto in un infinito ciclo di movimento che rende “i tanti segnali” indistinguibili (“Il guidatore notturno”).¹⁰³ I segnali possono essere equivalsi ai segni stessi che costituiscono il testo, per cui il racconto si (auto)narra ancora una volta all'infinito. Infine, “Il conte di Montecristo,” il racconto che chiude la raccolta, è il testo in cui la metanarrazione e la combinatoria raggiungono il loro apice.¹⁰⁴ L'analisi combinatoria è qui caratterizzata dalle varie stanze della fortezza. Anche qui si crea un loop narrativo, in quanto “la fortezza [...] ripete nello spazio e nel tempo sempre la stessa combinazione di figure” (“Il conte di Montecristo”). La fortezza si configura come un mini-universo nel quale “il tesoro di Montecristo e la fuga da If sono due fasi d'uno stesso processo, forse successive forse periodiche come in una pulsazione.” Anche in questo racconto, come nei precedenti tre, la

¹⁰² Italo Calvino. *Ti con zero*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (“L'inseguimento”). Ed. originale Torino: Einaudi, 1967

¹⁰³ A proposito di schema, si consiglia la seguente lettura sulla grafizzazione dei racconti di *Ti con zero*, ovvero sulla loro adozione di modelli, schemi, grafici e mappe. Luisa Bianchi. “Il grafico e la mappa. Astrazioni e deduzioni in *Ti con zero*,” *Italies*, 2012, pp. 121-140.

¹⁰⁴ Nei testi che Calvino ha scritto fino a questo punto, s'intende (ovvero fino al 1967).

circolarità narrativa e la permutazione di personaggi ed oggetti aprono le porte a combinatoria e metanarrazione.

Tutti e quattro i racconti della terza parte di *Ti con zero* sono scritti all'insegna delle nuove teorie dell'*OuLiPo* con cui Calvino ha preso familiarità e, dunque, all'insegna dei processi metanarrativi e combinatori esplorati dal gruppo parigino. L'autore dedica l'ultima parte della raccolta proprio ai suoi sperimentalismi letterari. Oltre all'analisi dei segni costitutivi dell'universo (e, indirettamente, del testo narrato), negli ultimi racconti dell'opera c'è una dissezione spazio-temporale portata avanti dalla voce narrante in maniera sistematica. Nel primo capitolo si era affermato che il fantastico de *Le cosmicomiche* e di *Ti con zero* risiede nella reinterpretazione dei concetti di spazio e di tempo e nella presentazione di altri mondi, così come di altri modi di concepire la storia dell'universo. Si era anche detto che esso rispondeva ai parametri del fantastico delineati da Rosemary Jackson. Effettivamente, la scomposizione e cristallizzazione spazio-temporale messa in atto dall'autore nei quattro racconti configura ogni momento e ogni spazio descritti come mondi a sé stanti. Ciò è particolarmente vero per "Ti con zero," in cui ogni istante-universo viene denominato da un numero specifico (Ti con zero, ti con uno, etc.). È anche vero per gli altri racconti, poiché in ognuno di essi c'è una serie di possibilità prospettate (realizzate, realizzabili o anche irrealizzabili), le quali costituiscono universi narrativi distinti. Il fantastico ammette la coesistenza dei vari mondi, possibili e impossibili, grazie alle proprie caratteristiche distintive di mo(n)do ibrido, "in ombra."¹⁰⁵

¹⁰⁵ Caterina De Caprio vede del fantastico in *Ti con zero* poiché l'angoscia del quotidiano espressa nei racconti che compongono l'opera rende difficile l'interpretazione della realtà quotidiana, la quale sembra sottrarsi a una possibilità di lettura. Per un approfondimento, consultare il seguente volume. Caterina De Caprio. *La sfida di Aracne: Studi su Italo Calvino*. Napoli: Libreria Dante & Descartes, 1996, p. 47.

La problematizzazione di realtà e linguaggio (in questo caso universale) come sistema di segni costituisce ancora una volta le fondamenta sulle quali vengono costruiti i testi dell'autore (in questo caso, gli ultimi quattro racconti di *Ti con zero*). Ogni racconto raccoglie un sistema chiuso di segni che si permutano potenzialmente all'infinito. Il linguaggio utilizzato in ogni racconto cambia a seconda dell'oggetto narrato, combinandosi in maniere sempre differenti. La semiotica assume un ruolo centrale negli ultimi racconti di *Ti con zero* e s'interseca inequivocabilmente con la combinatoria, proprio come sostiene Eco nel suo *Trattato di semiotica generale*.¹⁰⁶ La realtà è un concetto evanescente nella terza parte della raccolta, poiché è relativa agli istanti di tempo in cui viene presa in considerazione, così come agli spazi discussi. Nel racconto "Ti con zero," ogni secondo costituisce una realtà e un mondo a sé stanti, favorendo dunque una molteplicità di realtà (o mondi) possibili. I vari mondi sono possibili solo se si utilizza il linguaggio matematico che compone la macrostruttura (ovvero, il sistema di segni adottato dal narratore). Questo processo risulta in una cristallizzazione del tempo per ogni secondo che deve trascorrere.¹⁰⁷ Ne "L'inseguimento," la realtà narrativa si limita agli spazi percorsi dalle macchine in movimento, e anche spazio e moto vengono messi in questione dalla voce narrante, la quale sostiene di aver abolito i concetti di spazio e di moto nel corso della sua analisi frenetica della situazione ("L'inseguimento"). Il linguaggio utilizzato si limita alla descrizione dell'inseguimento automobilistico e non può uscire al di fuori di esso. Tutti gli elementi si combinano in relazione all'universo semiotico-narrativo rappresentato. Il linguaggio, in quanto sistema di segni autonomo,

¹⁰⁶ "Ma la produzione segnica è possibile (specie nel caso di produzione di contesti) solo grazie alle regole provviste dal codice e il codice è spesso inteso non solo come regola correlazionale ma anche come insieme di regole combinatorie (in altri termini il codice viene visto come competenza e quindi non solo come un lessico ma anche come una grammatica, ovvero come una grammatica che contempla e un lessico e una sintassi)." Umberto Eco. *Trattato di semiotica generale*, Milano: ed. digitale La nave di Teseo, 2016. Ed. originale Milano: Bompiani, 1975.

¹⁰⁷ *Ti con zero* corrisponde a una realtà, *Ti con uno* a una diversa realtà, e così via.

forma un universo narrativo a sé stante, valido solamente all'interno di questo racconto ma, ciononostante, valido. Ne “Il guidatore notturno,” è ancora una volta il linguaggio matematico a dominare la scena. Le lettere A, B, Y, Z vengono usate dal narratore/protagonista come punti di riferimento per l'analisi della situazione. La messa in questione del sistema di segni in uso avviene nel finale: dopo un'analisi approfondita, la voce narrante ammette che “tutto è ancora più incerto” e che nessuno può distinguersi “dai tanti segnali che passano per questa via, ognuno con un suo significato che resta nascosto e indecifrabile [...]” (“Il guidatore notturno”). Il racconto mostra come la realtà narrata è altamente dipendente dal sistema di segni adoperato per narrarla. Il ‘reale’ inteso nel senso tradizionale del termine è inesistente in questo e negli altri racconti discussi, poiché esso è relativo ai mezzi usati per descriverlo. Ciò è reso ancora più evidente ne “Il conte di Montecristo,” in cui le informazioni che compongono la realtà del conte sono relative alle sue proiezioni immaginarie di come dovrebbe essere costruita la fortezza e anche relative agli errori di Faria; il quale, a sua volta, permette al conte di notare il modo in cui essa *non* dovrebbe essere costruita. La realtà narrativa de “Il conte di Montecristo” è circoscritta ai parametri spaziali definiti dal narratore stesso, ovvero fortezza, isola, tesoro. Tutto ciò che avviene all'esterno è fuori dal mondo delineato dalla voce narrante, con un'eccezione d'enorme importanza. Nel racconto, infatti, il narratore porta in gioco lo stesso Dumas che ha scritto l'opera originale, *Il conte di Montecristo*. Nel racconto di Calvino, Dumas è alle prese con uno “smisurato iper-romanzo,” pieno di possibilità fornitegli da due aiutanti (“Il conte di Montecristo”). Dumas può giungere all'originale *Il conte di Montecristo* solo scartando le varianti, ossia tutti gli altri mondi narrativi possibili che deve aver preso in considerazione. Per giunta, il personaggio di Faria rompe letteralmente la quarta parete, facendo breccia nello studio di Dumas. Il personaggio fittizio del romanzo di Dumas entra in contatto col suo stesso creatore, un'impossibilità che non solo risalta il carattere metanarrativo

del racconto di Calvino, ma che mette a confronto mondi possibili (come il mondo reale) con mondi impossibili (come quello descritto), oltre a sfociare necessariamente nel modo fantastico. Questa operazione ha punti di contatto con quella che Calvino fa nei riguardi di Ariosto ne *Il cavaliere inesistente*. In quel romanzo è Bradamante, personaggio sia calviniano che ariostesco, a rompere la quarta parete, a svelare al lettore il gioco narrativo che sottende il romanzo, a mettere il lettore in dialogo con lo scrittore del presente romanzo – Italo Calvino – e con lo scrittore del romanzo al quale questo s’ispira – Ludovico Ariosto. Lo scrittore ligure adopera tecniche complesse che hanno come obiettivo l’analisi delle funzioni di letteratura e narrazione. È per questo che “Il conte di Montecristo” e *Il cavaliere inesistente* costituiscono esempi eccellenti di arte metaletteraria e metanarrativa.

“Il conte di Montecristo” rappresenta la conclusione perfetta di una serie di racconti con i quali l’autore ligure sfoggia la sua nuova passione per la combinatoria e per la metanarrazione (oltre che per il ‘vecchio’ modo fantastico). Tali racconti sfidano le tradizionali definizioni di ‘reale,’ così come i sistemi linguistici utilizzati per costruire le varie realtà narrative. Due anni più tardi, Calvino riuscirà ad integrare tutti questi elementi nel suo primo romanzo esplicitamente combinatorio. Ne risulterà una macrostruttura in grado di sorreggere e di permutare ogni suo singolo tassello.

Il castello dei destini incrociati (1969)

Tornando al concetto di sfida dei sistemi linguistici, bisogna notare che Calvino opera un tale espediente in ogni suo testo combinatorio. Le costruzioni semantico-linguistiche attuate dall’autore si integrano perfettamente con quelle narrative. I mondi che egli costruisce attraverso il linguaggio e le immagini utilizzate costituiscono universi narrativi autonomi, che possono

esistere solo all'interno del testo stesso, ma che si confrontano sempre, in un mo(n)do o nell'altro, con la realtà quotidiana.¹⁰⁸ Maria Gloria Vinci discute nel seguente modo tale tendenza:¹⁰⁹

Nel *Castello dei destini incrociati*, la tendenza calviniana a sfidare il labirinto-caos-del-mondo e ad opporre all'irrazionalità del suo disordine contingente la costruzione di un labirinto artificiale come modello ordinato di mondo, risulta tematizzata e metaforizzata dall'immagine della foresta-groviglio inestricabile, contrapposta al cosmogonico quadrato magico delle 22 carte dei tarocchi, le cui combinazioni geometriche generano ad un tempo racconti in grado di salvare i protagonisti dall'incomunicabilità e permettono di rifondare un universo semantico condiviso e intellegibile: un labirinto-libro-mondo che, in analogia con la fortezza di Dantès e la scacchiera del Gran Khan, tenta arginare l'incombente apocalissi linguistica e di senso che ci minaccia.

La Vinci contrappone, dunque, due distinte architetture semantico-narrative ne *Il castello dei destini incrociati*. Da una parte pone il caos universale in cui l'uomo è costretto a vivere – un'incertezza esistenziale che Calvino discute in più occasioni.¹¹⁰ Questo è rappresentato, nel presente romanzo, dalla selva oscura di richiamo dantesco, che la Vinci chiama foresta-groviglio e che rappresenta la perdita di conoscenza, se non un vero e proprio vuoto esistenziale (con riferimento a Lucrezio, che tanto ha influenzato la poetica calviniana).¹¹¹ Dall'altra parte, ella pone il quadrato magico formato dalle carte di tarocchi, il quale è non solo generatore di un numero potenzialmente infinito di storie, ma anche un universo narrativo a sé stante, “un labirinto artificiale come modello ordinato di mondo.”

¹⁰⁸ Bonsaver riconosce che le opere di Calvino si presentano come universi narrativi autonomi, anche se egli non pensa sia possibile ridurle in termini di rapporto reale/fantastico. Guido Bonsaver. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 52.

¹⁰⁹ Maria Gloria Vinci. “Nei labirinti narrativi di Calvino e Eco: enciclopedia, “romanzo totale” e vocazione cosmica della letteratura,” *Anuário de Literatura*, v. 20, n. 1, Santa Catarina: Universidad Federal de Santa Catarina, 2015, p. 82.

¹¹⁰ Si può dire che il racconto “Ti con zero” è il testo in cui questa incertezza emerge in maniera eclatante, ma essa continuerà a riemergere in svariati testi, tra cui *Palomar* e diversi saggi.

¹¹¹ “Lucretius [...] believed that the world would eventually go out of existence, leaving for eternity only the immutable elemental atoms and empty space. [...] Lucretius is [...] a master emblem of the fiction's spectral card players contemplating their game in the dining room's light, contained by the darkness of the forest without.” Marilyn Schneider. “Calvino at a Crossroads: *Il castello dei destini incrociati*.” *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, v. 95, n. 1, 1980, pp. 79-80.

I mondi contenuti all'interno (ovvero le storie generate) e all'esterno del quadrato magico (ossia il castello e la taverna, con i suoi invitati), sono separati dal mondo della foresta, oscura e incomprensibile come lo spazio universale.¹¹² Il quadrato magico è governato da un linguaggio unico, da un sistema di segni non tradizionale, che può dar luogo a molteplici interpretazioni di una stessa sequenza di carte. Costituisce al contempo una sfida ai tradizionali sistemi linguistici ed un egregio esempio di arte combinatoria, accettando molti tipi di sequenze e permutazioni di carte.¹¹³ Inoltre, non esclude nemmeno l'autoanalisi (cioè la sua natura metanarrativa), che può essere evidenziata in più occasioni nel corso del testo. Di fatto, la necessità di costruzione di un apparato autoregolato permea il romanzo, e l'arte del narrare diviene a più riprese il suo oggetto primario. Quando Orlando racconta la storia del suo amore per Angelica e della follia che ne seguì, l'uso delle ultime due carte a sua disposizione – *La giustizia* e *L'appeso* – rappresenta un espediente del narratore, il quale riporta il lettore alla natura fittizia del racconto in corso (106): “Era dunque l'immagine della Ragione quella bionda giustiziera con spada e bilancia con cui lui doveva in ogni caso finire per fare i conti? Era la Ragione del racconto che cova sotto il Caso combinatorio dei tarocchi sparpagliati?” *La giustizia* ricorda al lettore che sta avendo a che fare con un'opera di finzione in cui dei tarocchi, inizialmente disposti in maniera caotica e casuale (o, meglio, “sparpagliati”), vengono combinati secondo uno schema più o meno razionale e poi interpretati. Il narratore fa riflettere quindi il lettore sulla narrazione stessa e sul sistema semiotico adoperato nel corso del romanzo. È importante tenere a mente che il narratore istituisce un sistema

¹¹² Si vuole far notare che la versione finale del libro è data dall'unione de *Il castello dei destini incrociati* e de *La taverna dei destini incrociati*. Anche se scritti durante gli stessi anni, i due testi utilizzano due mazzi di tarocchi distinti. Tuttavia, i principi metanarrativi, fantastici e combinatori sui quali si basano sono gli stessi. Per questo motivo, in questa analisi non verrà fatta una distinzione tra i due testi/mazzi di carte.

¹¹³ Calvino riflette in tal modo, nella prefazione al libro, sulla composizione delle sue architetture permutative: “Così passavo giornate a scomporre e ricomporre il mio puzzle, escogitavo nuove regole del gioco. [...] Ci voleva una necessità generale di costruzione che condizionasse l'incastro di ogni storia nelle altre, se no tutto era gratuito.” Italo Calvino. “Nota dell'autore” 1973. *Il castello dei destini incrociati*, ed. digitale Kindle, Mondadori, 2015, p. 8.

di segni alternativo al sistema di comunicazione tradizionale – il linguaggio parlato, anche se può solo servirsi del linguaggio parlato per comunicarne il funzionamento. Si torna di nuovo allo stretto legame tra semiotica e combinatoria, poiché il sistema di segni adoperato – in questo caso, i tarocchi – è alla base del linguaggio utilizzato, determinato, a sua volta, dalla permutazione e dalla variazione dei suoi elementi. È un sistema di segni complesso ma, al contempo, soggetto a svariate interpretazioni, spesso arbitrarie. La costruzione del quadrato di tarocchi è opera di un processo matematico, ma l'interpretazione alla quale il quadrato è soggetto – determinata dalla diversa disposizione delle carte - è ciò che lo rende “magico.”¹¹⁴ È proprio qui che entra in gioco la problematizzazione della realtà.¹¹⁵ Da una parte Calvino pone il lettore di fronte ad una costruzione narrativa che è anche geometrico-matematica e le cui combinazioni sembrano scientificamente pianificate e necessarie; dall'altra riconosce che ogni storia è soggetta all'interpretazione della voce narrante e che, quindi, gli incastri e le sequenze narrate potrebbero acquisire significati completamente diversi da quelli proposti. Rimane difficile discernere i ‘fatti’ – ovvero le esperienze vissute dai personaggi – dai resoconti interpretativi che il narratore fornisce. Il numero limitato di carte a disposizione dei vari protagonisti delle vicende rende ancora più ostici i processi di decifrazione e comunicazione delle storie narrate.

Il senso della realtà viene perso durante il racconto, com'è dimostrato durante il viaggio sulla Luna di Astolfo (115): “Da questa sfera arida parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio

¹¹⁴ “Mi fu facile così costruire l'incrocio centrale dei racconti del mio «quadrato magico». Intorno, bastava lasciare che prendessero forma altre storie che s'incrociavano tra loro, e ottenni così una specie di cruciverba fatto di figure anziché di lettere, in cui per di più ogni sequenza si può leggere nei due sensi.” Italo Calvino. “Nota dell'autore” 1973, *Il castello dei destini incrociati*, ed. digitale Kindle, Mondadori, 2015, p. 6.

¹¹⁵ Gretchen Busl sottolinea che ciò che avvicina Calvino a Propp è la capacità di rendere mutevoli e riproducibili storie di romanzi i quali, tradizionalmente, presentano una struttura fissa, non soggetta a mutamenti. Gretchen Busl. “Rewriting the Fiaba: Collective Signification in Italo Calvino's *Il castello dei destini incrociati*,” *The Modern Language Review*, v. 107, n. 3, 2012, p. 813.

attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d'un orizzonte vuoto.” Non è un caso che Calvino parli di “orizzonte vuoto.” Si torna, negli episodi qui menzionati, ai concetti di mondi vuoti, svuotanti e dissolventi di cui parla la Jackson.¹¹⁶ I mondi in ombra del fantastico sono quelli in cui si rifugiano i desideri degli uomini. Se si confronta questo passaggio col viaggio sulla Luna di Astolfo nell'*Orlando furioso*, si può notare un uso di simili termini:¹¹⁷

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vani desideri sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giù perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.

Ariosto parla di “vani disegni” e “vani desideri,” tempo perso. Insomma, tutto ciò che è stato perduto nel mondo reale si è dissolto in quello e si è depositato invece sulla superficie lunare. Sebbene Calvino riprenda lo stesso personaggio di Ariosto e lo faccia andare ancora una volta sulla luna, il significato ch'egli attribuisce al satellite terrestre è differente rispetto a quello ariostesco. Di fatto, mentre la luna di Ariosto è un luogo pieno, in cui si ammassano e raccolgono i relitti dell'umanità, soprattutto emozionali, quella di Calvino è un luogo vuoto, una superficie desolata dalla quale si sprigiona l'atto creativo della narrazione e si manifestano i desideri dello scrittore.

¹¹⁶ “Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon absence, lack, the non-seen, the unseeable.” Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: ed. digitale Routledge, 2009, p. 17, 45. Ed. originale 1981. Ed. italiana *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti, 1986, pp. 17, 45. “A differenza dei mondi secondari del meraviglioso, che costruiscono delle realtà alternative, i mondi in ombra del fantastico non costruiscono nulla. Essi sono vuoti, svuotanti, dissolventi. La loro vuotezza rende nullo il mondo visibile, pieno, arrotondato, tridimensionale disegnando in esso delle assenze, delle ombre senza oggetti. Lungi dal soddisfare i desideri, questi spazi perpetuano il desiderio insistendo su un'assenza, una mancanza, il non visto, il non visibile.”

¹¹⁷ Ludovico Ariosto. *Orlando furioso*, ed. digitale Kindle, Milano: Siplicissimus Book Farm, 2011 (canto 34, strofa 75). Ed. originale Ferrara: Giovanni Mazocco, 1516.

La Luna, alla stregua del quadrato magico, si fa generatrice di storie; analogamente, il senso delle storie si perde nel labirinto delle storie stesse, risultando in una perdita di senso del reale. In “Due storie in cui si cerca e ci si perde,” la contrapposizione tra ricerca calcolata di senso e caos totale è data dalle conclusioni di Faust e Parsifal che, “intenti a rintracciare i loro itinerari, [...] ogni volta che si chinano sulle carte la loro storia si legge in un altro modo, [...] oscilla tra due poli: il tutto e il nulla” (225). Calvino s’interroga non solo sul senso di realtà, ma anche sulla tendenza di storie e mondi narrati a sparire nel vuoto o a riprodursi all’infinito. Faust esclama (225): “Il mondo non esiste. [...] c’è un numero finito di elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso [...]”. È significativo che Faust, il ricercatore della conoscenza ultima, giunga al risultato che il mondo non esiste, che la realtà che si vuole conoscere non è davvero tangibile, ma è priva di forma e di senso. Parsifal aggiunge (225): “Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell’universo è lo spazio del niente, attorno all’assenza si costruisce ciò che c’è [...]”. Anche in questo caso è notevole che Percivalle, colui che riesce a vedere il Santo Graal, veda un mondo vuoto, una realtà che si dissolve dinanzi ai suoi occhi. Più precisamente, si tratta di un nocciolo vuoto attorno al quale la materia viene costruita. È da questo mondo in ombra, che oscilla tra il concetto di vuoto e quello di pieno, che Calvino crea le sue storie e che cerca, tra le tante storie e tra i tanti mondi possibili, quelli che abbiano un senso.¹¹⁸ “Due storie in cui si cerca e ci si perde” rappresenta un egregio esempio di arte metaletteraria e metanarrativa, con Calvino che utilizza i due personaggi letterari (Faust e Percivalle) per scrutare l’arte del creare storie e fare letteratura.

¹¹⁸ Marilyn Schneider discute la retorica lucreziana dell’autore nel seguente passaggio: “The Calvinian-Lucretian rhetoric, here articulates the whirling pathway of “unmaking” and “remaking” heralded by the Goddess of Destruction and allegorizing the making of a fiction. *Pulviscolo* and the other textual images transformation or “crossing” constellate, finally, a metaphor of metaphor - a meaningful “world,” fictive or phenomenal, that can come into existence only through metaphor.” Marilyn Schneider. “Calvino at a Crossroads: *Il castello dei destini incrociati*.” *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, v. 95, n. 1, 1980, p. 87.

Il racconto rimanda anche alla teoria sui mondi possibili, impossibili e concepibili, dato che è dal nocciolo vuoto della luna che i vari mondi si sprigionano e materializzano.

Il concetto di mondo vuoto e svuotante, reiterato da Calvino nelle sezioni de *Il castello dei destini incrociati* prese ad esempio, coincide con le teorie sul fantastico espresse da Rosemary Jackson. Si è visto che ella caratterizza il fantastico come un mondo in cui si manifestano desideri e assenze, i cui confini sono sfocati. Il mondo narrato dall'autore – quello in cui prendono luogo le vicende degli avventori – si configura come un mondo in ombra, in cui il senso del tutto viene cercato, ma è sfuggibile. Tutto esiste solo all'interno del castello/taverna e all'interno delle storie narrate; ciò che c'è fuori è un mistero. I contorni di questo mondo rimangono indistinti. È anche un mondo in cui il desiderio (di senso) viene manifestato, ma dove si mescolano personaggi mitici, figure letterarie, individui anonimi. Si tratta di un regno confuso, la cui esistenza è strettamente legata a quella dei tarocchi. È un regno che corrisponde anche alle teorizzazioni del fantastico di Irene Bessière e di Christine Brooke-Rose, le quali affermano che il fantastico cerca di riempire un'assenza con dei significati, invertendo le nozioni di reale e irreale. In ogni caso, il fantastico genera mondi in ombra (secondo la definizione di Rosemary Jackson), dimensioni alternative, in cui la realtà è distorta, non risponde alle norme da cui è normalmente regolata. Il castello e la taverna sono zone di confine, spazi liminali, dimensioni surreali, sospese tra l'essenza (creativa, espressa dalle combinazioni di carte) e il vuoto, tra realtà e fantasia, nella quale le classiche unità di spazio e tempo sono messe alla prova. È utile ricordare l'applicabilità del concetto di liminalità, che si allaccia strettamente al modo fantastico, inteso quale mondo in ombra, e alla combinatoria, in quanto lo spazio transizionale comporta spesso una ricombinazione degli elementi presenti al suo interno. Taverna e castello sono appunto mondi in ombra, sospesi nello spazio di un bosco non

definito, popolati da personaggi sconosciuti e letterari, terreni fertili di permutazione e variazione combinatorie.

Con *Il castello dei destini incrociati*, Calvino sfida le regole comunicative vigenti, così come il rapporto che l'uomo instaura con la realtà quotidiana e con quella narrativa. In un mondo in cui la comunicazione è portata avanti con dei tarocchi, le vicende narrate dai personaggi sono soggette a molteplici interpretazioni e la veridicità del narrato è sempre dubbia, rimane difficoltoso trovare dei punti fissi, il senso di cui il narratore, il lettore e Calvino stesso sono alla ricerca. Lo smascheramento delle tecniche narrative portato avanti dal narratore (e, a volte, dai personaggi stessi) non è sufficiente a ricondurre il lettore alla realtà, perché in fondo l'obiettivo del romanzo coincide proprio con la ricerca di un senso di realtà in un mondo in cui questo senso si è perso. Il sistema di segni utilizzato, la metanarrazione, la liminalità e il fantastico concorrono tutti nello sfidare il senso del reale del lettore, nel farlo oscillare tra il vuoto (l'assenza di significato) e il pieno (la miriade di significati a cui le combinazioni di carte danno vita) dei quali la Luna si fa matrice.

Le città invisibili (1972)

Il secondo romanzo di Calvino a carattere combinatorio si prefigge, come il precedente, di comunicare con il lettore adottando un sistema di segni alternativo. Come ne *Il castello dei destini incrociati*, una voce narrante si rivolge al lettore per vie tradizionali, ma gran parte della comunicazione è portata avanti dalla successione d'immagini delle varie città descritte. Sono le città rappresentate il mezzo principale di comunicazione, ognuna indipendente dalle altre, eppure ognuna legata alle altre in modo indissolubile. In una conferenza del '72, Calvino suggerisce di

leggere *Le città invisibili* “come si leggono i libri di poesie, di saggi, o tutt’al più di racconti.”¹¹⁹ Egli esorta il lettore a fruire del libro in maniera casuale ma, al tempo stesso, lo esorta anche ad intendere l’opera come iper-romanzo, come storia all’interno della quale sono contenute svariate altre storie. Così come il *Decamerone* di Boccaccio è una storia cornice di altre storie, *Le città invisibili* è formata da una cornice esterna, rappresentata dalle conversazioni tra Marco Polo e il Khan, e una serie di storie contenute dalla cornice. Facendo riferimento a *Le mille e una notte*, Calvino pone automaticamente il suo romanzo all’insegna di un tipo di narrativa ben specifica, della quale si sono serviti autori quali Cervantes o Borges: la *meta*-narrativa, o metanarrazione. Sia Cervantes che Borges rompono la cosiddetta quarta parete. È memorabile la scena di Don Chisciotte in cui l’(anti)eroe e il suo scudiero vengono a conoscenza del fatto che qualcuno sta scrivendo una storia su di loro. Consci di essere personaggi di un libro, i due rivelano al lettore la natura artefatta della narrazione della quale sono oggetti. Cervantes dà quindi avvio, con quell’espedito al processo metanarrativo.

Con *Le città invisibili*, Calvino esegue una simile operazione. Egli adopera le sue tendenze metanarrative in un iper-romanzo che funge da mondo alternativo al reale ma, soprattutto, da generatore di un altro linguaggio e di altre realtà. Se ne *Il castello dei destini incrociati* il mondo dei tarocchi esisteva solo all’interno del castello/taverna e generava, a sua volta, infiniti altri mondi, la dimensione delle città esiste solo nella mente del Khan e di Marco Polo – occupa quella posizione immaginaria – e, al contempo, è capace di generare un numero potenzialmente infinito di città. Tali proprietà si rifanno al concetto di biblioteca universale elaborato da Borges e adottato

¹¹⁹ Italo Calvino. *Le città invisibili*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (presentazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1972.

da Eco (tra gli altri); si tratta di una biblioteca/libro contenente tutti i libri possibili e impossibili.¹²⁰ Il concetto di biblioteca universale o, in questo caso, di città universale, che possa contenere le caratteristiche di tutte le altre città che a lei si riflettono, è espresso nel romanzo con precisione matematica. Le 55 città e i nove scenari del giardino del Khan producono, sommati, un totale di 64 segmenti narrativi. È lo stesso numero di caselle necessarie a formare una scacchiera.¹²¹ Non a caso, Marco Polo e il Khan giocano la loro partita narrativa al cospetto di una scacchiera, prima simulata, poi reale. Le storie delle città sono rappresentate dai pezzi della scacchiera e le diverse combinazioni dei pezzi moltiplicano le storie all'infinito (o ad un numero che si approssima all'infinito). La scacchiera rappresenta, in miniatura, l'impero del Khan, le città, le combinazioni di città e racconti. Come Venezia, che riflette l'immagine di tutte le altre città, la scacchiera riflette e contiene le città e le storie narrate. Essa è la macrostruttura a partire dalla quale hanno vita i processi di combinazione, permutazione e variazione. È anche una sorta di biblioteca universale, contenitrice di tutte le altre storie. La scacchiera è dunque l'elemento portante del romanzo, storia di storie e portatrice della metanarrazione testuale. La scacchiera rappresenta il potere creativo della macchina combinatoria e la ricerca illusoria di significato (che porta al nulla assoluto).

Si è già visto che una tale macrostruttura è in grado di dar vita a un numero enorme di permutazioni e di veicolare il discorso metanarrativo. Il modo in cui essa s'interseca col fantastico

¹²⁰ Anna Dolfi collega il concetto di biblioteca universale ne *Le città invisibili* e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* con quello di "nulla," che Calvino ripropone in tutti i suoi romanzi combinatori. "Ma il libro compendio di tutti gli altri cercati e inventati potrebbe nascondere ugualmente la prima moneta perduta o il nulla, quello stesso nulla che, nonostante Venezia, era stato, nelle parole di Marco Polo, sullo sfondo del grandioso impero di Kublai Kan. Se nelle *Città invisibili* l'impero poteva essere un sogno, anche nell'ultimo romanzo [*Se una notte d'inverno un viaggiatore*] [...] il lettore e la lettrice potrebbero non avere fatto altro che sognare il loro incontro e la loro ricerca." Anna Dolfi. "L'ultimo Calvino o il labirinto dell'identità," *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, v. 12, n. 2/3 (maggio-dicembre), Accademia Editoriale, 1983, p. 373.

¹²¹ Paul A. Harris. "The Code, The Clinamen and Cities," *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, v. 23, n. 4, Manitoba: University of Manitoba, 1990, p. 80.

è dato dalla natura virtuale della scacchiera. La città di Eutropia rappresenta, in piccola scala, il funzionamento della scacchiera su cui Marco Polo colloca i suoi pezzi, cioè le sue storie. Gli abitanti di Eutropia cambiano continuamente mestieri e città, portandosi con sé l'essenza cangiante di Eutropia. Gli spostamenti costanti degli abitanti rendono la ripetizione sempre uguale, "così la città ripete la sua vita uguale spostandosi in su e in giù sulla sua scacchiera vuota."¹²² Il modo in cui la città rappresenta il funzionamento della scacchiera è semplice. La combinazione degli spostamenti, il succedersi delle permutazioni, generano esiti diversi; tuttavia, sono pur sempre esiti privi di vero significato, perciò vuoti, inconsistenti. Analogamente, la grande scacchiera su cui giocano il Khan e Polo permette all'imperatore di comprendere il funzionamento dei pezzi e, dunque, del suo impero. Allo stesso tempo, però, gli rimane ostico afferrare il significato del gioco, il significato del suo impero (capitolo 8):

Il Gran Khan cercava d'immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta il nulla: un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato.

Il tentativo del Khan di comprendere il senso di tutto ciò che compone la scacchiera (e, dunque, l'impero) è vano, "resta il nulla." La complessità della scacchiera e di ogni suo singolo tassello offusca la capacità dell'imperatore di afferrarne un significato complessivo. La scacchiera diviene sinonimo dell'evanescenza della materia stessa. Se i racconti di Polo vengono catalogati dal Khan come "visioni comunque destinate all'oblio" (capitolo 4), i grandi scacchi d'avorio finiscono anch'essi per confondersi col legno della scacchiera su cui poggiano. La partita tra i due uomini assume la stessa consistenza delle città narrate dal Polo, è cioè una presenza aleatoria, sfuggente.

¹²² Italo Calvino. *Le città invisibili*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (capitolo 3). Ed. originale Torino: Einaudi, 1972.

D'altronde, la conversazione tra i due personaggi sembra avvenire in un mondo irreali, illusorio. Tale mondo presenta le caratteristiche del liminoide, spazio di confine nel quale transitano le storie di città narrate. Durante le ultime battute della conversazione, Polo afferma che la città cui tende il suo viaggio "è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa" (capitolo 5). La discontinuità spazio-temporale è tipica del fantastico (e del liminoide).¹²³ I mondi in ombra in cui esso aleggia sono spesso sospesi nello spazio e nel tempo; in questo caso, nel delicato equilibrio tra la concretezza di un impero in decadenza e la ricerca di una città ideale, della "Città," con la lettera maiuscola. Fantastico è anche il gioco di specchi che si crea tra le varie città, con l'una che rimanda alle altre. In un passaggio, Polo rivela a Khan che tutte le città fino a quel punto menzionate non erano altro che un riflesso di Venezia (capitolo 4): "Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia." Venezia costituisce il punto fermo, la realtà dalla quale parte il mercante per descrivere tutte le altre città immaginarie. La Città ideale ha dunque anch'essa qualcosa di Venezia, ma è probabilmente irraggiungibile, sospesa in quel mondo in ombra in cui vengono espresse le mancanze del mondo reale, così come i desideri dei suoi abitanti.

La scacchiera, quindi, veicola il modo fantastico, la metanarrazione e i processi combinatori. Essa è la macrostruttura allegorica del romanzo, all'interno della quale ruotano le storie delle varie città, e attorno alla quale s'interrogano i due protagonisti. Sebbene essa ricopra una funzione centrale nel testo – soprattutto in termini di metanarrazione - gli elementi metanarrativi del testo possono essere rintracciati anche altrove. Come si è affermato in precedenza, quel che i romanzi post-'59 di Calvino condividono è l'adozione di sistemi alternativi di linguaggio, assieme alla problematizzazione del mondo reale. In questa istanza, la messa in

¹²³ Per un'analisi del concetto di tempo ne *Le città invisibili*, cfr. Sambit Panigrahi. "Postmodern Temporality in Italo Calvino's *Invisible Cities*." *Italica*, Bloomington: Indiana University Press, v. 94, n.1, 2017, pp. 82-100.

questione del reale è data dalle immagini delle città che scaturiscono dalla primigenia Venezia e anche dalla messa in dubbio della loro “veridicità” nel corso dei racconti di Marco Polo. Al tempo stesso, le tendenze metanarrative del romanzo possono essere rintracciate in diversi aspetti del testo. Uno di essi è determinato dall’uso e dall’analisi di sistemi comunicativi alternativi, come nel caso de *Il castello dei destini incrociati*. Così come gli avventori del castello/taverna comunicavano attraverso le carte, Polo e il Khan comunicano (almeno inizialmente) a “gesti, salti, grida di meraviglia e d’orrore, latrati o chiurli d’animali, o con oggetti [...] come pezzi degli scacchi” (capitolo 1). I due intessono un canale comunicativo alternativo, poiché all’inizio non comprendono l’uno la lingua dell’altro. Più avanti, Polo impara la lingua del Khan (o forse l’aveva sempre conosciuta, come il testo fa dubitare), ma anche allora alcuni canali alternativi di comunicazione permangono come, ad esempio, l’uso dei pezzi avorio che poggiano sull’enorme scacchiera del Khan.¹²⁴ Tornano qui a galla le teorie semiotiche di Eco, che vengono nei sistemi di linguaggio utilizzati delle strutture tendenti alla combinazione. L’istituzione di segni alternativi non può che comportare la combinazione dei segni la quale ha, come risultato, l’adozione di un linguaggio ‘altro,’ derivato dalle varie combinazioni.

Un altro elemento che risalta le tendenze metanarrative del romanzo è l’adozione, da parte dello scrittore, del modello di iper-romanzo poc’anzi discusso.¹²⁵ Una biblioteca universale, una

¹²⁴ “In the context of the example of chess as a code, Khan's chessboard is in a sense the empire raised to the second power, the empire rendered geometrically and immaterialized into an empty Platonic Form: "By disembodiment his conquests to reduce them to the essential, Khan had arrived at...the definitive conquest, of which the empire's multiform treasures were only illusory envelopes." At this point, the simulation displaces the real, so that "the empire was hidden in the pattern drawn by the angular shift of the knight, by the diagonal passages opened by the bishop's incursions." Yet precisely at this Baudrillardian moment when the code has been hypostatized, its essence is revealed as being invisible, dimensionless: Khan's entire chess-simulated empire "was reduced to a square of planed wood: nothingness..." Paul A. Harris. "The Code, The Clinamen and Cities," *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, v. 23, n. 4, Manitoba: University of Manitoba, 1990, p. 81.

¹²⁵ “Invisible Cities alternates encounters between Marco Polo and Kublai Khan with sequences of descriptions of cities in the Khan's Empire which Polo has visited. In the Six Memos, Calvino calls the book a "hypertext"—a genre he espouses because it "prompts [him] to 'keep it short,' and such structures enable [him] to unite density of invention and expression with a sense of infinite possibilities" (120). Both the Polo/Khan episodes and city descriptions are

storia che contenga in sé tutte le altre storie, avvia necessariamente un'analisi auto-esplorativa che può solo risultare nella metanarrazione. L'intreccio dei dialoghi tra i due protagonisti con i racconti intermittenti sulle città definisce i parametri di un vero e proprio sistema metanarrativo, poiché i canali di comunicazione stabiliti tra i due personaggi ricoprono un ruolo centrale e i resoconti delle città sono determinati dai sistemi comunicativi adottati.¹²⁶ Considerato il fatto che, almeno inizialmente, il linguaggio usato da Marco Polo è para-verbale o non verbale, si serve invece di gesti, suoni ed oggetti, l'accuratezza dei suoi resoconti può facilmente essere messa in questione. Così come, ne *Il castello dei destini incrociati*, il sistema comunicativo adottato era non verbale e soggetto ad interpretazione, analogamente, in questo testo, la comunicazione segue delle vie "alternative." Solo più in là nella storia il Khan scopre che Polo è, magicamente e tutt'a un tratto, in grado di parlare fluentemente la sua lingua. Il fatto che non l'abbia utilizzata sin dall'inizio suggerisce che fosse nelle intenzioni di Polo instaurare dei canali comunicativi non tradizionali. Lo stesso uso delle città come immagini dei pezzi che compongono l'impero del Khan è parte del sistema di segni usato dall'autore. Il testo comunica attraverso le città, non solo attraverso i dialoghi dei due personaggi. La combinazione di dialoghi e descrizioni di città dà vita a un complesso meta-sistema che, come si è visto, è ben rappresentato dalla grande scacchiera.¹²⁷

limited to one to three pages in length, but in them we find identified a specific dilemma or quality. *Invisible Cities* evokes the imagery of the crystal and the flame in juxtaposing Kublai Khan's sense that his "empire is made of the stuff of crystals, its molecules arranged in a perfect pattern," to Marco Polo's response that he will then "collect the ashes of other possible cities that vanish to make room for the unique and final city." Harris, p. 77.

¹²⁶ "We could begin by taking the intermittent episodes involving Marco Polo and Kublai Khan as the parameters of a meta-narrative system that searches for codes which would adequately simulate the Khan's empire [...]" Harris, p. 78.

¹²⁷ Sophia Psarra parla d'immaginazione combinatoria del testo: "*Invisible Cities* is the most characteristic expression of what Calvino meant by the combinatorial imagination: 'a multi-faceted structure in which each brief-text, value or concept is close to the others in a series that does not imply a logical sequence or hierarchy, but a network in which one can follow multiple routes and draw multiple, ramified conclusions.'" Sophia Psarra. "Story-craft: The imagination as combinatorial machine in Italo Calvino's *Invisible Cities*," *Venice Variations: Tracing the Architectural Imagination*, London: UCL Press, 2018, p.155.

Il sistema combinatorio e metanarrativo elaborato dall'autore simula i processi di un computer nella generazione di possibilità – in questo caso, di possibili città.¹²⁸ L'enorme quantitativo di permutazioni possibili – di mosse dei pezzi, d'intrecci delle città – sulla scacchiera, offre un numero interminabile di città possibili, ovvero di mondi alternativi.¹²⁹ Ognuna delle città rappresenta una nuova possibilità, un nuovo mondo possibile; il quale ha forma concreta sul piano d'esistenza narrativo, ovvero in quella dimensione, e al tempo stesso riflette città della nostra realtà quotidiana. Marco Polo descrive città reali che ha visitato, come Costantinopoli e Gerusalemme; città reali di cui ha sentito parlare, come Granada, Parigi e Nefta; città impossibili, come Utopia di Tommaso Moro; città che esistevano ma che sono ormai sparite (Troia e Cartagine); città che esisteranno o che potrebbero esistere e, infine, quelle che devono ancora essere immaginate.¹³⁰ Sebbene alcune delle città descritte siano reali e concrete, molte di esse esistono solo sui piani della possibilità e dell'impossibilità, cosicché trovano la loro concretezza soltanto a livello narrativo. Si ha di nuovo a che fare coi mondi in ombra del fantastico, sospesi in una dimensione irreali, ma concreta a livello narrativo. Bisogna rifarsi anche alle teorie sui mondi possibili, impossibili e concepibili. Le città del Polo appartengono a tutte e tre le categorie: alcune sono reali; altre immaginate ma possibili; altre ancora immaginate e impossibili. Tutte le città descritte – le possibili, le impossibili, le reali e le immaginate – sono vere all'interno della narrazione, benché

¹²⁸ Nel romanzo, Calvino utilizza elementi raggruppati in quattro categorie: unità narrative, ossia descrizioni di città; categorie tematiche; numeri relativi a città e capitoli del testo. Tutte le categorie sono soggette a combinazioni.

¹²⁹ “Calvino has created a combinatorial system where symmetries and thematic rubrics rotate on a wheel system, a type of computer, where meaning is encoded through the potential of the system rather than persistently expressed as a static representation. This strategy exposes readers to a wealth of unexpected associations, and generates alternative worlds through a process of combinations, training their imagination.” Psarra, p. 155.

¹³⁰ “Polo recognises on the map cities he has visited, such as Constantinople and Jerusalem; cities he knows ‘by word of mouth’, such as Granada, Paris, Nefta; places that do not exist, such as Thomas More’s Utopia; those that did exist but fell into ruins, such as Troy and Carthage; cities that will exist or might exist, and finally those that are as yet imagined. [...] Containing all cities, past and present, contemporary, fantastical and possible, the atlas must also contain Polo’s imaginary cities.” Psarra, p. 166.

inesistenti al di fuori di essa. Le città costituiscono mondi unici ma interdipendenti. Fanno tutte parte del sistema di segni adoperato dallo scrittore, ossia del sistema linguistico. Fanno anche parte del sistema combinatorio che le intreccia e moltiplica. Nel romanzo, combinatoria, fantastico e metanarrazione s'incontrano in un unico punto: quello della discussione del reale.

La frammentazione della realtà è dunque alla base dei sistemi messi in atto da Calvino ne *Le città invisibili*. La macrostruttura creata si fa generatrice di combinazioni e possibilità potenziali che si concretizzano sul piano del racconto; il quale, a sua volta, coincide spesso con il piano dell'immaginazione.¹³¹ Gli elaborati calcoli combinatori a cui Calvino dà vita non si discostano poi tanto dai salti immaginativi della mente umana, nella quale tutto può esistere: realtà, fantasia, logica, possibilità, impossibilità. Nel successivo romanzo, Calvino utilizza simili espedienti narrativi, i quali danno vita al volume più rinomato dell'autore per via delle sue caratteristiche combinatorie.

Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979)

Nel '79, lo scrittore ligure fa incontrare metanarrazione, metaletteratura, combinatoria e modo fantastico in una maniera simile ai suoi testi precedenti, ma di certo anche innovativa. Ancora una volta, alla base del volume del '79 si trovano la problematizzazione della realtà e il ricorso ad un sistema di comunicazione alternativo, che sfida gli attuali parametri del mondo quotidiano. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è prima di tutto un romanzo metanarrativo e metaletterario. Mette il mondo dei libri al centro della sua ricerca di significati ed è, di fatto, il

¹³¹ “We recognise here Polo’s habit of generating images and the Khan’s interest in knowledge and discourse. Together they constitute Calvino’s imagination (and the reader’s) as an empirical historical person with a consciousness and unconsciousness. The second definition Calvino gave to the imagination is as something outside the self, ‘an electronic machine that takes account of all possible combinations and chooses the ones that are appropriate to a particular purpose’.” Psarra, p. 169.

volume che maggiormente si avvicina al concetto di biblioteca universale discusso in precedenza. Calvino reitera questo concetto anche nei romanzi precedenti, ma *Se una notte* è il primo libro che esplora il mondo dei libri in dettaglio.¹³² È un libro che contiene gli incipit di altri 10 libri i quali, a loro volta, possono essere combinati per dar vita ad altri libri ancora. La macrostruttura adoperata dallo scrittore in questa istanza è una struttura a cornice simile a quella de *Le mille e una notte* e del *Decamerone* di Boccaccio. *Le mille e una notte* intervalla, alla storia principale di Shahrazād e del re persiano Shahriyār, i racconti serali della figlia del visir. Analogamente, il *Decamerone* allaccia alla storia principale dei dieci giovani e della peste a Firenze i rispettivi racconti dei membri della comitiva. In maniera simile, Calvino intreccia alla storia principale di Lettore e Lettrice quelle secondarie degli incipit di romanzo. A differenza de *Le mille e una notte* e del *Decamerone*, però, che già contengono diversi elementi metanarrativi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è totalmente dominata dalle sue componenti metanarrative e metaletterarie. L'opera è un'esplorazione del (e un tributo al) mondo dei libri, che così occupa una posizione centrale all'interno del romanzo. Calvino scrive essenzialmente un libro sull'arte dello scrivere libri, e ne fa protagonista un lettore che legge se stesso.¹³³ Egli aveva già esaltato il mondo dei libri in vari episodi de *Il barone rampante*, in una scena memorabile de *Il visconte dimezzato* e in altri episodi dei suoi vari romanzi.¹³⁴ Tuttavia, nella presente istanza lo mette al centro del proprio discorso,

¹³² “Compare una lista di libri [...] che traccia la topografia di una biblioteca immaginaria, in forma di cittadella fortificata, *locus* speculare e parodico della biblioteca di Borges [...]” Maria Gloria Vinci. “Nei labirinti narrativi di Calvino e Eco: enciclopedia, “romanzo totale” e vocazione cosmica della letteratura,” *Anuário de Literatura*, v. 20, n. 1, Santa Catarina: Universidad Federal de Santa Catarina, 2015, p. 84.

¹³³ Per un approfondimento sull'importanza e sul significato dei ruoli di autore e lettore nel presente romanzo, cfr. Melissa Watts. “Reinscribing a Dead Author in *If on a Winter's Night a Traveler*.” *MFS Modern Fiction Studies*, v. 37, n. 4, 1991, pp.705-716.

¹³⁴ Per un'analisi dell'importanza dei libri ne *Il barone rampante*, vedasi il seguente articolo di Carlton. Jill Margo Carlton. “The Genesis of *Il barone rampante*,” *Italica*, v. 61, n. 3, 1984, pp. 195-206.

analizzandolo non solo a livello contenutistico ma, principalmente, a livello formale. Non è un caso che i protagonisti del romanzo siano Lettore e Lettrice, i cui nomi propri rimandano chiaramente ai nomi comuni dei fruitori del libro.¹³⁵ Le pagine iniziali del libro, di fatto, si rivolgono a quel lettore con un ‘tu’ generico, che può essere interpretato come un ‘voi.’ Si rivolgono a chiunque abbia acquistato *Se una notte d’inverno un viaggiatore* e si appresti a leggerlo, dunque a tutti quei lettori e quelle lettrici che si accingono a consumare un volume che, in fin dei conti, li rappresenta, li raffigura e li mette al centro della storia. Fin dall’inizio del romanzo è chiaro che l’oggetto d’attenzione del volume non è tanto la trama, l’intreccio, quanto i processi di lettura, scrittura e pubblicazione essenziali alla fruizione di un libro.¹³⁶

Tutto ciò riguarda il livello metaletterario, ma la questione sfocia, ovviamente, anche nel metanarrativo. Il principio e la fine del libro pongono l’attenzione sul fatto che il Lettore sta leggendo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. L’implicazione logica è che il Lettore sta leggendo la sua stessa storia, la quale narra di lui che legge. Già da qui si crea un loop narrativo ripetibile all’infinito: è un espediente simile a quello adoperato dallo scrittore ligure nella descrizione dello stemma sullo scudo di Agilulfo ne *Il cavaliere inesistente*, è la cosiddetta ‘mise en abyme.’ Si hanno un lettore che legge di se stesso, ma anche uno scrittore che mette a nudo l’artificio letterario che si sta dispiegando, i processi di scrittura, lettura e pubblicazione dei quali lui e i lettori sono partecipi. La natura metanarrativa del testo risiede proprio nell’analisi degli elementi formali che compongono il testo stesso, dei ruoli che lettore, autore e narratore ricoprono, così come del linguaggio utilizzato per costruire l’artefatto narrativo. A proposito del sistema di

¹³⁵ La lettrice ha anche un nome proprio: Ludmilla.

¹³⁶ Calvino stesso dichiara che si tratta di “un romanzo sul piacere di leggere romanzi.” Italo Calvino. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (prefazione). Ed. originale Torino: Einaudi, 1979.

segni adoperato in questo volume, a differenza dei tarocchi o delle città il presente sistema non si basa su carte, luoghi o immagini, ma su incipit di libri. Il tentativo, da parte dell'autore, di creare un libro che contenga 10 libri che, a loro volta, possono contenere numerosi altri libri potenziali, è espressione di quell'aspirazione autoriale a un romanzo totale, a una vocazione cosmica della letteratura.¹³⁷ L'adozione di un linguaggio basato sui libri comporta, da una parte, un sistema di comunicazione più tradizionale – quello del linguaggio comune – che non richiede l'uso di gesti, simboli o immagini. Dall'altra, il formato tradizionale dei libri è accompagnato da elementi incredibilmente non convenzionali: continue interruzioni e permutazioni. Ciò rende il sistema di comunicazione, apparentemente semplice e tradizionale, altamente complesso e problematico, soprattutto considerando che gli incipit proposti non sono gli unici elementi comunicativi da tenere in considerazione, ma sono parte di una storia generale che li unisce e li racchiude, e che forma anch'essa parte del sistema di segni usato. L'autore trasmette le sue informazioni tramite la cornice narrativa di Lettore e Lettrice, tramite gli incipit di romanzo e grazie all'intreccio dei vari elementi. Si ritorna alla tesi originale del capitolo, ovvero alla messa in discussione del sistema di segni utilizzato per descrivere un dato mondo narrativo. Si prenda il seguente passo del testo (capitolo 1):

Ma tu sai che non devi lasciarti mettere in soggezione, che tra loro si estendono per ettari ed ettari i Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere, I Libri Fatti Per Altri Usi Che La Lettura, I Libri Già Letti Senza Nemmeno Bisogno D'Aprirli In Quanto Appartenenti Alla Categoria Del Già Letto Prima Ancora D'Essere Stato Scritto. E così superi la prima cinta di baluardi e ti piomba addosso la fanteria dei Libri Che Se Tu Avessi Più Vite Da Vivere Certamente Anche Questi Li Leggeresti Più Volentieri Ma Purtroppo I Giorni Da Vivere Sono Quelli Che Sono. [...] Ecco che ti è stato possibile ridurre il numero illimitato di forze in campo a un insieme certo molto grande, ma comunque calcolabile in un numero finito, anche se questo relativo sollievo ti viene insidiato dalle imboscate Dei Libri Letti Tanto Tempo Fa Che Sarebbe Ora Di Rileggerli E Dei Libri Che Hai Sempre Fatto Finta Di Averli Letti Mentre Sarebbe Ora Che

¹³⁷ Come già notato nelle pagine precedenti, Maria Gloria Vinci parla della vocazione cosmica della letteratura in Calvino e in Eco, mettendole a confronto. Maria Gloria Vinci. "Nei labirinti narrativi di Calvino e Eco: enciclopedia, "romanzo totale" e vocazione cosmica della letteratura," *Anuário de Literatura*, v. 20, n. 1, Santa Catarina: Universidad Federal de Santa Catarina, 2015, p. 75-92.

Ti Decidessi A Leggerli Davvero. Ti liberi con rapidi zig zag e penetri d'un balzo nella cittadella delle Novità Il Cui Autore O Argomento Ti Attrae. Anche all'interno di questa roccaforte puoi praticare delle brecce [...].

Dal passo si evince che i libri in ballo nel romanzo (“le forze in campo”) non sono soltanto quelli degli incipit – i 10 che si combinano – ma anche tutti gli altri che sono stati scartati dal calcolo per cercare un “relativo sollievo.” Questo è un concetto che Calvino esprime in una lettera del '79 ad Angelo Guglielmi, nella quale parla della scrittura del romanzo come un procedimento a successive cancellazioni (*Se una notte*, prefazione): uno scarto di molte opzioni per arrivare a quella desiderata.¹³⁸ È lo stesso concetto che esprime ne “Il conte di Montecristo” quando immagina Dumas che scarta tutti i libri che avrebbe potuto scrivere per arrivare alla sua versione definitiva. Quest'intervento è di fondamentale importanza, poiché qui Calvino analizza non solo i significati intrinseci e la struttura della sua ultimissima opera, ma anche la sua rilevanza all'interno di un contesto letterario molto fervente in quell'epoca. In risposta a Guglielmi, egli parla di una forma di narrazione che “tende a costruirsi come un'operazione logica o una figura geometrica o una partita a scacchi” (prefazione). La definisce come una “forma chiusa e calcolata in cui chiusura e calcolo sono scommesse paradossali che non fanno che indicare la verità opposta a quella rassicurante (di completezza e di tenuta) che la propria forma sembra significare, cioè comunicano il senso di un mondo precario, in bilico, in frantumi.” L'autore rintraccia “il padre più illustre di questo modo di raccontare in Poe e il punto d'arrivo più compiuto attuale in Borges.” Infine, afferma che “la prima regola del gioco è «far tornare i conti» (o meglio: far sembrare che i conti tornino mentre sappiamo che non tornano affatto).” Da una parte, il mondo creato dall'autore è sorretto da una struttura portante salda, dall'altra essa serve a nascondere l'incertezza di fondo

¹³⁸ La lettera a Guglielmi fu inizialmente pubblicata, nel 1979, sull'edizione n. 6 del mensile *Alfabeta*, col titolo “Se una notte d'inverno un narratore.” Fu poi inclusa in diverse prefazioni delle edizioni postume di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

sul significato della realtà. Ancora una volta, la realtà risulta incerta ed è messa in dubbio anche a fronte di un sistema combinatorio che ne forma i pilastri. In riferimento al suo romanzo, Calvino dice (prefazione):

Questa idea e, contemporaneamente, la rilettura del racconto di Borges *L'avvicinamento a Almotásim* mi hanno portato a rileggere il mio libro (ormai finito) come quella che avrebbe potuto essere una ricerca del «vero romanzo» e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni «romanzo» cominciato e interrotto corrispondeva a una via scartata. In questa ottica il libro veniva a rappresentare (per me) una specie d'autobiografia in negativo: i romanzi che avrei potuto scrivere e che avevo scartato, e insieme (per me e per gli altri) un catalogo indicativo d'atteggiamenti esistenziali che portano ad altrettante vie sbarrate.

Da questo passaggio è evidente sia la tendenza a ricercare un romanzo che funga da enciclopedia universale, il “vero romanzo,” sia la problematizzazione che lo scrittore compie del reale, il paragone tra il romanzo scritto e la sua realtà di scrittore, tra *Se una notte* e i romanzi che avrebbe potuto scrivere. Anche solo a livello di “atteggiamenti esistenziali,” l'autore concepisce la realtà quotidiana come un processo di scarti d'opzioni, che conduce infine alle scelte compiute. Ciò si lega al concetto della riproducibilità dell'opera d'arte discusso da Benjamin.¹³⁹ Per Calvino, la realtà è essenzialmente irriproducibile, poiché l'idea che si ha della realtà appartiene a un mondo differente rispetto a quello della realtà stessa. Analogamente, il “vero romanzo” è irriproducibile e irraggiungibile, poiché anch'esso corrisponde a un'idea che lo scrittore ha e che non corrisponde necessariamente allo stato di cose. Ciò che Calvino tenta di fare, con *Se una notte*, è riprodurre quante più storie possibili, per poi farne una selezione e conservare quelle che ritiene più significative. Ciò non soddisfa il suo desiderio di realizzare un romanzo universale (che capisce essere essenzialmente irrealizzabile), ma gli permette di conservare quegli elementi che meglio si prestano al processo combinatorio che istituisce, ovvero alla macrostruttura ch'egli impalca.

¹³⁹ Il filosofo tedesco sostiene che la capacità dell'uomo di produrre un'opera in massa priva la stessa della sua aura, della sua unicità, e la rende comunemente fruibile. Privata l'opera di ciò che la rendeva unica e irriproducibile (o falsificabile), essa può essere riprodotta indefinitamente per le masse. Walter Benjamin. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (titolo originale *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), Torino: Einaudi, 2014. Ed. originale 1936.

Analizzando l'aspetto combinatorio di *Se una notte*, si può notare che la differenza rispetto ai romanzi precedenti è che non ci sono degli oggetti a formare combinazioni (carte o città) ma vere e proprie storie, inizi di romanzi potenzialmente scritti. L'oggetto della narrazione è la narrazione stessa. I singoli romanzi (o meglio, gli incipit di romanzo) acquistano rilevanza nel momento in cui vengono collocati all'interno della cornice più grande, nella storia del Lettore e di Ludmilla. Le varie storie non sono intercambiabili come le città, come nel romanzo precedente. Al contrario, le storie e i loro titoli si concatenano in un ordine ben preciso che dà vita ad un titolo più grande: 'Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminato dalla luna intorno a una fossa vuota – Quale storia laggiù attende la fine?' Questo nuovo titolo, però, è la continuazione del titolo del romanzo originario e termina con una domanda (quale storia laggiù attende la fine?) che apre la narrazione a nuove infinite possibilità. Se Calvino vede in quest'opera i romanzi che avrebbe potuto scrivere e che non ha scritto, la ricerca del vero romanzo che compie con questo libro lo porta a fornire spunti per altri mille o più romanzi potenziali. In questo senso ogni storia rappresenta un genere narrativo, un esempio di un tipo di romanzo che è stato già scritto, o che potrebbe essere ancora scritto, o che potrebbe essere completato da qualcun altro.

Il risultato finale è che la concatenazione delle storie è solo pro-forma, è funzionale alla linearità della cornice narrativa, alla storia del Lettore e di Ludmilla. Per giunta, anche quest'ultima è una storia intercambiabile con altre storie. Come afferma Calvino stesso, "la crisi d'identità del protagonista viene dal fatto di non avere identità, d'essere un «tu» in cui ognuno può identificare

il suo io” (presentazione).¹⁴⁰ Nella risposta a Guglielmi, Calvino sostiene che il Lettore e la Lettrice fanno parte delle regole del gioco che si è imposto e che la loro anonimità gioca un ruolo decisivo nel romanzo. “Tutto questo per dirti che se guardi bene, al posto della identificazione in altri «io» trovi una griglia di percorsi obbligati che è la vera macchina generativa del libro, sul tipo delle allitterazioni che Raymond Roussel si proponeva come punto di partenza e punto d’arrivo delle sue operazioni romanzesche” (presentazione). È significativo che Calvino parli di “griglia” e di “operazioni romanzesche,” utilizzando una terminologia di carattere scientifico, propria dell’arte combinatoria. È anche importante notare che i percorsi tracciati dal narratore sono “obbligati,” come nel caso dei tarocchi che formano un quadrato (una sorta di griglia, se vogliamo). Nel caso di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* e de *Il castello dei destini incrociati*, il lettore non può seguire percorsi differenti da quelli indicatigli, mentre *Le città invisibili* possono essere lette anche come poesie, come componimenti indipendenti dal resto dell’opera. In tutti e tre i casi, però, l’esistenza di una griglia, di un tipo di percorso, non preclude al lettore la possibilità di accedere a un potenziale innumerevole di combinazioni. Le storie dei tarocchi sono semplicemente interpretate dal narratore; tant’è che un narratore distinto potrebbe interpretarle diversamente. Le città descritte sono solo alcune delle città virtuali che potrebbero esistere, o rappresentano solo alcune delle città già esistenti sul nostro pianeta. Gli inizi di quei dieci romanzi potrebbero corrispondere ad inizi di numerosi altri romanzi, oppure a bozze di romanzi scartati e mai scritti.

L’adozione della filosofia dello scarto (quella dei libri scartati per poter giungere a quello presente) apre la scrittura ad innumerevoli possibilità – le più scartate, alcune utilizzate – e a possibilmente infinite combinazioni dei mondi narrati. Parlando infatti di mondi, ogni incipit di libro corrisponde ad un mondo differente, che però s’intreccia con la storia principale e con quella

¹⁴⁰ Tuttavia, la Lettrice ha nome proprio (Ludmilla).

di tutti gli altri incipit, fino a formare un libro unico ma multidimensionale. Ciascun mondo costituisce una diversa realtà narrativa, e la combinazione delle varie realtà narrative contribuisce alla formazione della realtà metanarrativa, quella del lettore che legge se stesso mentre esplora il mondo dei libri e della loro pubblicazione. Calvino riproduce tante realtà e tanti libri, tanti romanzi, proprio sulla scia di Walter Benjamin, che teorizza l'estrema riproducibilità dell'opera d'arte nell'epoca moderna. Calvino dimostra che la realtà quotidiana è irriproducibile in un testo, ma che l'autore può produrre molte realtà nel suo mondo narrativo, ossia molte copie della realtà quotidiana, ognuna diversa ed unica. Un anno prima della pubblicazione di *Se una notte d'inverno*, Calvino parla proprio dell'intreccio dei livelli della realtà nella letteratura, affermando che "la letteratura si legge proprio sulla distinzione di diversi livelli di realtà e sarebbe impensabile senza la coscienza di questa distinzione."¹⁴¹ L'importanza del suo saggio risiede nel riconoscimento, da parte dello scrittore, di una serie di realtà narrative, tutte distinte e tutte presenti nell'opera letteraria. Ciò riconosce qualsiasi opera letteraria e, in particolare, le sue, come opere di fantasia, in cui non viene rappresentata *la* realtà, ma una delle tante possibili realtà. Il fatto che i personaggi dei testi narrativi di Calvino (in questo caso, il Lettore) possano diventare spettatori e lettori di se stessi e della propria storia, provoca una confusione dei livelli di realtà che apre le porte non solo ai processi metanarrativi del romanzo, ma anche alla visione di testo e personaggi come di elementi fittizi, fantastici.¹⁴² La confusione dei livelli di realtà rimanda alla problematizzazione del reale

¹⁴¹ Italo Calvino. "I livelli della realtà in letteratura" *Una pietra sopra*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1980.

¹⁴² Martin McLaughlin parla proprio di ciò nel suo saggio sul romanzo. "I livelli della realtà." There he cites Borges' allusion to the 602nd night of *The Thousand and One Nights* (S, 394-5; 116-17), and Borges' discussion of this, in an essay 'Partial Magic of LM, the *Quixote*' (Borges, 1989, II, 47), is relevant here because it points out that what disturbs us in the tale of Scheherazade within the tale of Scheherazade, or the play within the play of *Hamlet*, or Don Quixote reading *Don Quixote*, is that if fictional characters can become readers or spectators, then conversely we spectators or readers may in turn be merely fictional. This confusion of levels of real and fictional readers is at the root of Calvino's hypernovel." McLaughlin, Martin. "A Borgesian summa: If on a Winter's Night a Traveller," *Italo Calvino*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, pp. 124-125.

che si è finora discussa e che Calvino chiaramente affronta nel presente romanzo. *Se una notte* oscilla tra la realtà quotidiana dell'industria dei libri e la fantasia dei mondi narrativi scaturiti dall'inventiva dell'autore. Quest'ultimo combina gli incipit di romanzo e li colloca all'interno di una cornice narrativa apparentemente tradizionale, ma dai toni fiabeschi.¹⁴³ La semplicità della cornice narrativa è contrapposta dalla complessità degli altri elementi romanzeschi: i rapporti tra i personaggi, quelli tra gli incipit dei libri, quelli tra gli eventi narrati. La complessità della realtà narrativa è riscontrabile nell'intreccio di eventi e di livelli di realtà.

Ogni incipit di romanzo costituisce un mondo a sé, apparentemente separato dagli altri incipit ma inestricabilmente legato ad essi. Calvino mette in discussione la realtà anche a livello dei singoli incipit di romanzo, i quali presentano, inevitabilmente, molte delle caratteristiche dei racconti fantastici. Il fantastico degli incipit è dato, da una parte, dall'annientamento della letteratura e dei suoi segni di comunicazione - e si torna qui alla questione della semiotica, della messa in discussione dei segni volti alla comunicazione - dall'altra, dalla deformazione dello spazio e del tempo. In "Senza temere il vento e la vertigine," Irina è descritta come una sorta di incantatrice che riesce a tenere gli altri due personaggi del racconto sotto il suo incantesimo: "sentivamo che era allora che lei prendeva veramente possesso di noi due, e per quanto folli fossero state le cose che ci avrebbe condotto a fare una volta che il suo cerchio magico si fosse chiuso imprigionandoci, sarebbero state nulla in confronto a quello che lei stava costruendo ora nella sua fantasia."¹⁴⁴ La scena del salvataggio di Irina sul ponte di ferro sul vuoto sposta i ricordi del

¹⁴³ Guido Bonsaver parla del fiabesco di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* nel seguente passo: "è interessante notare come in quest'opera Calvino inserisca un ultimo (parodico) omaggio al genere fiabesco. Si tratta delle avventure del Lettore che fanno da cornice all'intero testo; in esse è difficile non riconoscervi l'intreccio tipico di una fiaba a lieto fine." Guido Bonsaver. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 52.

¹⁴⁴ Italo Calvino. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 ("Senza temere il vento e la vertigine"). Ed. originale Torino: Einaudi, 1979.

protagonista verso il regno dell'immaginazione, della metafora, del fantastico: "In un turbamento che dura un istante, mi pare di star sentendo quello che lei sente: che ogni vuoto continua nel vuoto, ogni strapiombo anche minimo dà su un altro strapiombo, ogni voragine sbocca su un abisso infinito. [...] Forse è questo racconto che è un ponte sul vuoto. [...] Per il racconto il ponte non è finito: sotto ogni parola c'è il nulla." Verso la fine del racconto, il militare afferma che Irina e lui si sono conosciuti in un sogno in cui stavano precipitando da un ponte. L'affermazione "sotto ogni parola c'è il nulla" mette in questione l'affidabilità dei segni utilizzati per la comunicazione – ovvero il linguaggio. Da un lato il racconto viene costruito attraverso le parole, in modo da trasmettere i propri significati; dall'altro, viene riconosciuto che i significati trasmessi sono arbitrari e che, in fondo, celano una mancanza di fondo di significato. Il mondo narrativo costruito, dunque, è sorretto da un sistema di segni in bilico, sospeso "su un abisso infinito."

In "Una rete di linee che s'allacciano," i parametri della realtà rappresentata vengono alterati in modo da offrire una visione distorta del mondo in questione. Il fantastico è evidente poiché apre la scena lo squillo d'un telefono che dà adito ad una deformazione dello spazio e del tempo:

L'ideale sarebbe che il libro cominciasse dando il senso d'uno spazio occupato interamente dalla mia presenza, perché intorno non ci sono che oggetti inerti, compresi il telefono, uno spazio che sembra non possa contenere altro che me, isolato nel mio tempo interiore, e poi l'interrompersi della continuità del tempo, lo spazio che non è più quello di prima perché è occupato dallo squillo, e la mia presenza che non è più quella di prima perché è condizionata dalla volontà di questo oggetto che chiama. Bisognerebbe che il libro cominciasse rendendo tutto questo non una volta sola ma come una disseminazione nello spazio e nel tempo di questi squilli che strappano la continuità dello spazio e del tempo e della volontà.

Il desiderio della voce narrante di disseminare gli squilli del telefono nello spazio e nel tempo, in modo da strapparne la continuità, rimanda al desiderio della voce narrante di "Ti con zero," che voleva fermare la sua esistenza nell'istante ti con zero, in modo da non dover scoprire cosa sarebbe

successo negli istanti successivi, rischiando di morire. La dilatazione spazio-temporale proposta da Calvino in queste istanze deforma i contorni della realtà e la sospende in uno spazio e in un tempo irreali; in uno spazio e tempo che corrispondono alle descrizioni del fantastico di Rosemary Jackson, luoghi in cui non c'è lo scorrere lineare delle coordinate spazio-temporali così come le conosciamo:¹⁴⁵ “Classical unities of space, time and character are threatened with dissolution in fantastic texts. Perspective art and three-dimensionality no longer hold as ground rules.” La Jackson non solo argomenta la distorsione delle classiche coordinate spazio-temporali, ma enfatizza il soffermarsi del fantastico sugli intervalli di spazio e di tempo che si creano durante la rappresentazione di una data ‘realtà’ (Jackson, 48): “With time, as with space, it is the intervals between things which come to take precedence in the fantastic: part of its transformative power lies in this radical shift of vision from units, objects, and fixities, to the intervals between them, attempting to see as things the spaces between things.” Anche in *Se una notte*, quindi, Calvino costruisce dei mondi irreali, in ombra, fantastici, in cui lo spazio e il tempo si deformano, e in cui ci si sofferma sugli intervalli spazio-temporali. Calvino crea, essenzialmente, mondi che si rapportano alla realtà, ma che non coincidono con la realtà. Invece la problematizzano e, spesso, la disintegrano. È proprio così in “Quale storia laggiù attende la fine,” in cui si assiste ad una vera e propria disintegrazione del mondo reale. Il protagonista della vicenda si fa distruttore dei vari strati della realtà nel perseguimento della sua donna amata (“Quale storia laggiù attende la fine”):

Se tanto per cominciare ho fatto sparire tutti gli uffici pubblici che mi capitavano a tiro [...] l'ho fatto perché credo che la loro esistenza sia nociva o superflua all'armonia dell'insieme. [...] Tutte le persone in uniforme svaniscono come se non fossero mai esistite. [...] La natura... Ah, ah, non crediate che non abbia capito che anche questa della natura è una bella impostura: muoia! [...] Non ci sono più mura, a perdita d'occhio, e nemmeno montagne o colline; non un fiume, né un lago, né un mare: solo una distesa piatta e grigia di ghiaccio compatto come basalto. [...] Era pochi secondi fa o molti secoli che tutto ha cessato d'esistere?

¹⁴⁵ Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*. (ed. digitale) New York: Routledge, 2009, p. 46. Ed. originale 1981.

Ho già perso il senso del tempo. [...] Il mondo è ridotto a un foglio di carta dove non si riescono a scrivere altro che parole astratte, come se tutti i nomi concreti fossero finiti.

Ancora una volta, Calvino avvia un processo di scarto, simile a quello che fa attuare a Dumas ne “Il conte di Montecristo.” Nella lettera ad Angelo Guglielmi, l’autore afferma che l’intero suo romanzo (*Se una notte*) viene costruito “per successive cancellazioni” e che l’ultimo incipit (“Quale storia laggiù attende la fine”) rappresenta proprio “la cancellazione del mondo” (presentazione). La tendenza dello scrittore a cancellare gli strati della realtà fino ad arrivare al nulla assoluto è un altro modo di metterne in questione la veridicità. Può esistere il reale se ogni suo strato può essere smantellato? Calvino sembra suggerire che i mondi da lui narrati rappresentano soltanto alcune delle tante realtà possibili, degli infiniti mondi concepibili e narrabili.

Se una notte d’inverno un viaggiatore rappresenta l’apogeo delle tecniche combinatorie e metanarrative di Calvino, ed è un’eccellente espressione della sua propensione per il fantastico. Attraverso gli incipit dei libri, l’autore costituisce un nuovo sistema di comunicazione e di interpretazione del reale. Nel tentativo di avvicinarsi al concetto di biblioteca universale discusso da Borges e da Eco egli costruisce, ancora una volta, un universo narrativo a sé stante, la cui combinazione di elementi può dar vita a miriadi di altri mondi e possibilità.

Diversi dei mondi rappresentati dall’autore presentano delle caratteristiche tipiche del fantastico teorizzato da Christine Brooke-Rose, da Irene Bessièrre e da Rosemary Jackson. Sono mondi in ombra, in cui prendono forma i desideri dei narratori e in cui la realtà non è tangibile, ma viene decostruita, e in cui lo spazio e il tempo vengono deformati, generalmente dilatati. La macchina combinatoria di Calvino, costruita sulla combinazione degli incipit di romanzo, lascia necessariamente adito all’esplorazione metanarrativa, all’analisi sistematica degli elementi costitutivi della narrazione – in questo caso, i libri e tutto ciò che li riguarda. Calvino riesce dunque a conciliare egregiamente, in questo romanzo, molti dei temi a lui cari: fantastico, combinatoria e

metanarrazione. Riesce a compiere ciò sempre ponendo alla loro base la problematizzazione della realtà e la discussione dei sistemi di segni utilizzati.

Palomar (1983)

Anche in *Palomar* combinatoria, metanarrazione e fantastico s'intersecano, sebbene in maniere più subdole. A differenza dei romanzi precedenti, *Palomar* non presenta una vistosa struttura combinatoria che definisca ogni possibile combinazione e intreccio narrativo. Non ci sono tarocchi, città o libri che fungano da struttura portante della narrazione.¹⁴⁶ Non c'è un'immagine dominante o un sistema evidente che salti agli occhi. L'arte combinatoria influenza semplicemente la suddivisione di capitoli, sezioni e parti, in una sequenza di tre per tre per tre (tre capitoli, tre sezioni, tre parti), con temi che si ripetono e s'intersecano. A differenza dei romanzi precedenti, in cui il meccanismo generativo di racconti era lampante e determinava fortemente le dinamiche degli universi narrativi, qui la macrostruttura è nascosta all'occhio inesperto e può essere individuata solo attraverso un attento studio *a posteriori*.

All'interno del testo, la logica combinatoria è labile, riscontrabile solo nelle astratte geometrizzazioni operate dal protagonista del romanzo. Gli occhi del signor Palomar, infatti, cercano spesso di intrappolare lo spazio in una matematica geometrizzazione.¹⁴⁷ Egli cerca di

¹⁴⁶ “Calvino’s fictions present a variety of images of such form-giving structures – the perfect fortress in “Il conte di Montecristo,” the chessboard in *Le città invisibili*, the tarot cards in *Il castello dei destini incrociati*. Palomar, however, claims to have given up the search for an all-encompassing model (“norma universal”) and to have embraced a new faith: “l’unica salvezza è nell’applicarsi alle cose che ci sono.” JoAnn Cannon. “Calvino’s Latest Challenge to the Labyrinth,” *Italica*, v. 62, n. 3, 1985, p. 193.

¹⁴⁷ Ecco alcuni esempi: “Sagome umane [...] sfruttano non il vento ma l’astrazione geometrica d’un angolo”. “Questo telescopio [...] accentua l’astrazione geometrica dell’oggetto.” “È questa l’esatta geometria degli spazi sideri.” “La sua regola era questa: primo, costruire nella sua mente un modello, il più perfetto, logico, geometrico possibile.” Italo Calvino. *Palomar*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002, pp. 58, 79, 85, 135. Ed. originale Torino: Einaudi, 1983.

intrappolare un'onda nelle sue astrazioni mentali, di incorporare un seno umano alle geometrie paesaggistiche circostanti, di catalogare i pianeti in tutti i loro spostamenti. È soltanto questo processo mentale del protagonista a rivelare un'analogia con le operazioni che Calvino compie nei testi precedenti a carattere combinatorio.¹⁴⁸ I tarocchi vengono inquadrati in una griglia perfetta che produce esatte combinazioni narrativo-aritmetiche; le città invisibili vengono intersecate in un labirinto tematico-combinatorio di enormi proporzioni; in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, gli inizi di romanzo vengono concatenati in una serie di titoli consecutivi producenti un unico titolo, facente parte di un'unica cornice narrativa. Al signor Palomar, questa nevrosi ossessivo-compulsiva di inquadrare geometricamente la realtà finisce solo per mostrargli la sfuggevolezza ultima delle cose.¹⁴⁹ Questo è un concetto che Calvino aveva espresso ad Angelo Guglielmi in merito alla critica di *Se una notte*. Tuttavia, nei testi precedenti la precarietà della realtà narrata non era stata palesemente espressa dai personaggi, mentre in questa istanza viene notata a più riprese dal protagonista. Le onde si rifrangono sulla costa in maniera incontrollabile e imprevedibile, il raggio di sole non può essere intrappolato, gli stormi di uccelli volano in maniera asimmetrica, i passanti prendono in giro i calcoli universali del personaggio... tutto finisce per sfuggire al tentativo del signor Palomar di definire i parametri della realtà, cosicché essa risulta più sfuggente e problematica di prima. Anche se il signor Palomar si limita ad osservare la realtà, questa a sua volta si rivela sfuggente, sempre diversa da ciò che l'occhio nudo percepisce. La distorsione della realtà viene compiuta proprio dal protagonista, che vede nelle semplici creature

¹⁴⁸ Alberto Asor Rosa lega i processi permutativi operati da Calvino con il fantastico. Di fatto, concepisce la riordinazione degli elementi del reale come processo fantastico. Alberto Asor Rosa. "Il punto di vista di Calvino," *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987. Ed. Giovanni Falaschi. Milano: Garzanti, 1988, p. 264.

¹⁴⁹ Per un approfondimento su Calvino come autore mentale, con particolare riferimento a *Palomar*, si consiglia il saggio di Pierpaolo Antonello. "Paesaggi della mente. Su Italo Calvino," *Forum Italicum*, v. 32, n. 1, 1998.

del mondo quotidiano un qualcosa di diverso, un disegno universale, un cosmo governato o caotico, che forse comunica con chi è in grado di osservare attentamente.

Al mondo quotidiano inalterato si contrappone il mondo alternativo osservato dal protagonista. I due mondi non sono necessariamente separati, poiché le leggi dell'universo che il signor Palomar cerca di scrutare e disvelare si applicano alla realtà di tutti i giorni. Tuttavia, ciò che vede il protagonista non corrisponde sempre al reale. Le geometrizzazioni spaziali, le creature meccaniche, il filo di pensieri ch'egli rincorre lo allontanano quasi sempre dalla realtà quotidiana e lo portano in quella zona di confine virtuale che Rosemary Jackson chiama il mondo in ombra del fantastico e che De Luca Picione chiama il liminoide.¹⁵⁰ D'altronde, entrambi i critici definiscono questa zona di confine un luogo in cui gli elementi del reale vengono ricombinati, così che qualcosa di nuovo possa essere creato. Il lettore, alla stregua di Palomar, non comprende se la realtà vissuta dal protagonista appartenga a questo mondo o ad un altro mondo immaginario, che sfuma i contorni della realtà o ne geometrizza le forme. Riconoscendo l'immensità e la complessità del cosmo, il protagonista non riesce a trovare una chiave interpretativa dell'universo – una cosiddetta 'clavis universalis' - che possa soddisfarlo, per cui si ritrova a brancolare nell'incertezza.¹⁵¹ Gli appigli ch'egli cerca per dare un senso alla realtà sono di tipo visivo e uditivo. In generale, la problematizzazione del reale è collegata, ancora una volta, alla semiotica, alla presa in considerazione del linguaggio (in questa istanza, il linguaggio dell'universo) in uso. Il linguaggio utilizzato può essere espresso attraverso le parole ma, anche e soprattutto, attraverso i segni e i silenzi. Nella sezione di *Palomar* "Il fischio del merlo," la comunicazione tra Palomar

¹⁵⁰ Parlando di macchine, per un approfondimento sulla relazione di Calvino con la tecnologia, si consulti il libro di Eleonora Lima. *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi: tre storie di rimediazione*, Firenze: Firenze University Press, 2020.

¹⁵¹ Per un approfondimento sul concetto di 'clavis universalis' e sulla logica combinatoria ad essa legata, si veda Paolo Rossi. *Clavis Universalis: arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1960.

e la moglie avviene attraverso sbuffi e brontolii (67): “...per storto...con tutto che...da capo...sì, col cavolo...”. Non è un caso che il terzo capitolo sia intitolato “I silenzi di Palomar.” Qui il protagonista cerca di comunicare con l’universo attraverso i suoi silenzi (come in occasione della visita al giardino zen), ma si trova a dover fare i conti col fragore della vita quotidiana, per cui la comunicazione diviene molto difficoltosa. Nella sezione 1.2, Calvino rappresenta i molteplici modi che la natura ha di comunicare: il “martellare assordante e senza pause delle cicale” (65), il canto degli uccelli; il fischio del merlo, simile ai versi umani; infine, i borbotti e le parole degli uomini. L’importanza del linguaggio in questo romanzo è dovuta al suo potere di trasmissione dell’informazione. Se tutto è informazione, il linguaggio costituisce il tutto (69): “Ma se il linguaggio fosse davvero il punto a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi?”. Dietro il linguaggio dei merli si cela il segreto del linguaggio universale, dell’informazione primigenia. Calvino persiste, anche in questo romanzo, nel tentativo di concepire un sistema di segni che possa formare un universo narrativo – proprio come i tarocchi, le città e i libri, tutti segni, lingue che generano un universo virtuale autonomo.¹⁵²

È evidente che, per Calvino, è solo problematizzando il sistema di segni utilizzato per trasmettere informazioni che ci si può avvicinare ad una vaga comprensione della realtà. Il signor Palomar cerca di scoprire, attraverso le proprie osservazioni, la ‘vera’ realtà di cui è composto l’universo: una realtà inafferrabile, che forse è contenuta nel linguaggio universale condiviso dagli uomini e dai merli, o che forse è tutto sommato irraggiungibile, come la morte del protagonista pare suggerire. La rilevanza della semiotica è ben individuabile anche nei romanzi precedenti, com’è stato già notato. Ne *Il barone rampante*, Cosimo comunica usando il linguaggio della natura

¹⁵² Per ulteriori informazioni sull’uso del meta-testo di Calvino al fine di comprendere il significato del mondo, cfr. Corina-Gabriela Badelita. “Italo Calvino e il piacere del metatesto,” *Meridian Critic*, v. 28, n. 1, 2017.

e degli animali; ne *Il castello dei destini incrociati*, tutti i personaggi si ritrovano magicamente privati della parola e dunque costretti a sviluppare un nuovo tipo di linguaggio, che si serve dei tarocchi. In merito a *Le città invisibili*, Calvino stesso afferma che “le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d’un linguaggio.”¹⁵³ Umberto Eco tiene a sottolineare che un sistema combinatorio di segni può costituire una lingua e ciò sembra proprio quel che Calvino è intento a fare nei suoi romanzi combinatori. È facile comprendere, alla luce dei previ romanzi, come il linguaggio, i segni, anche il silenzio assumano un’importanza notevole nelle opere di Calvino. Essi divengono la chiave comunicativa di cui il narratore si serve per trasmettere i propri messaggi. A loro volta, le modalità di trasmissione dell’informazione plasmano la percezione del reale che il protagonista sperimenta.

Il signor Palomar tenta disperatamente di trovare quell’universalità del linguaggio che possa aiutarlo a comprendere il significato della realtà e dell’universo ma, come afferma Vinci:¹⁵⁴ “Anche il malinconico signor Palomar si muove nell’ordine di un’esperienza del quotidiano che non riesce più ad universalizzarsi, aggirandosi in una realtà irrelata, frammentaria e caotica che non si lascia più interpretare e irreggimentare secondo modelli-mappe totalizzanti.” La frammentarietà della realtà e l’impossibilità di trovare un linguaggio universale impediscono al protagonista del romanzo di vivere pienamente nel mondo reale. Come conseguenza, egli vive, per tutto il corso del romanzo e in alcuni passi in particolare, nel suo mondo – quella zona di confine popolata dai desideri, dalle paure e dalle mancanze dei personaggi. Nel liminoide in cui vive Palomar lo spazio assume forme geometriche, gli animali sono animati da movimenti meccanici,

¹⁵³ Italo Calvino. *Le città invisibili*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002 (“Il libro”). Ed. originale Torino: Einaudi, 1972.

¹⁵⁴ Maria Gloria Vinci. “Nei labirinti narrativi di Calvino e Eco: enciclopedia, “romanzo totale” e vocazione cosmica della letteratura,” *Anuário de Literatura*, v. 20, n. 1, Santa Catarina: Universidad Federal de Santa Catarina, 2015, p. 88.

gli uomini appaiono come spettri. Ne “La spada del sole,” il mondo in ombra in cui vive il signor Palomar è esemplificato dal seguente passo (58):

Sarebbe questa la natura? Ma nulla di ciò che egli vede esiste in natura: il sole non tramonta, il mare non ha quel colore, le forme sono quelle che la luce proietta nella retina. Con movimenti innaturali degli arti lui galleggia tra gli spettri; sagome umane in posizioni innaturali spostando il loro peso sfruttano non il vento ma l'astrazione geometrica d'un angolo tra il vento e l'inclinazione d'un congegno artificiale, e così scivolano sulla liscia pelle del mare. La natura non esiste?

L'io nuotante del signor Palomar è immerso in un mondo scorporato, intersezioni di campi di forze [...]. Ma dentro di lui resta un punto in cui tutto esiste in un altro modo, come un groppo, come un grumo, come un ingorgo: la sensazione che sei qui ma potresti non esserci, in un mondo che potrebbe non esserci ma c'è.

Innanzitutto, in questo passo viene fatta una distinzione tra la realtà percepita e quella effettiva. La realtà percepita dagli uomini corrisponde a quella in cui il sole tramonta, il mare ha certi colori e le forme sono in un certo modo. Quella effettiva, invece, è un'altra, fa parte di un mondo che l'uomo non può totalmente percepire, ma può solo parzialmente concepire. Palomar sembra non abitare né il mondo della realtà percepita dal resto degli uomini, né quello della realtà effettiva. Egli è identificato come uomo dai movimenti innaturali, che galleggia tra gli spettri degli esseri umani, in uno spazio artificiale e altamente geometrico. Calvino riconosce che il protagonista vive in un altro mondo, “in un mondo scorporato,” diverso da quello della realtà effettiva ma diverso anche da quello della realtà percepita dal resto degli uomini. In quanto scrutatore dell'universo, Palomar riesce a vedere ciò che le altre persone non vedono e dunque riesce a percepire quegli elementi della realtà che sfuggono agli altri uomini. L'aggettivo “scorporato” rimanda alla frammentarietà del reale. Anche l'ultima frase del passo, “in un mondo che potrebbe non esserci ma c'è,” allude alla precarietà dei parametri spaziali entro i quali il personaggio si muove. Quella di Calvino non è soltanto una metafora delle divagazioni del personaggio, ma un vero e proprio collocamento del signor Palomar in un mondo surreale, fantastico, “scorporato.” Si era visto che una delle caratteristiche dei mondi in ombra del fantastico è, seguendo le teorie della Jackson, la

loro dimensione spettrale, di area in cui gli oggetti e le persone non sono né del tutto reali né del tutto immaginari. La paura del protagonista di non poter esserci, la manifestazione di questa sua ansia ben si confà al fantastico teorizzato dalla Jackson.

Questo passo del romanzo evidenzia le proprietà del fantastico in quanto zona di confine, dimensione a sé sospesa tra l'essenza e il vuoto, tra realtà e fantasia, nella quale le classiche unità di spazio e tempo sono messe alla prova. Il “mondo scorporato” e le domande sulla veridicità della natura (“Sarebbe questa la natura? [...] La natura non esiste?”) accentuano la frammentarietà e precarietà del mondo descritto, al tempo stesso richiamando le teorie della Bessiére, secondo cui in letteratura il fantastico risiede nel confine tra storie di realtà e storie di finzione, e serve a problematizzare la validità delle norme che caratterizzano la realtà. Palomar non riesce più a distinguere tra realtà effettiva e realtà percepita, tra la quotidianità del mondo che lo circonda e le congetture che prendono forma nella sua immaginazione. Anche in *Palomar* il fantastico risiede ‘in limine,’ in una dimensione ‘altra’ dal reale, ma non per questo totalmente distinta da esso. Di fatto, si è affermato più di una volta che il fantastico non può prescindere dal reale, ma è ad esso legato. Si distingue dal reale per la sua capacità di distorcerlo, di renderne sfumati e dubbiosi i parametri.

Nel romanzo, il protagonista mette costantemente in discussione la dimensione del reale percepita dall'uomo, con tutti i parametri che la compongono: i parametri spaziali (ciò che compone il mondo e l'universo), temporali (il tempo della vita umana versus il tempo dell'universo), linguistici (il linguaggio come informazione e materia costitutiva della realtà), combinatori (“intersezioni di campi di forze”).¹⁵⁵ L'importanza fondamentale del linguaggio in

¹⁵⁵ Per un'analisi ad hoc sulla questione di spazio e tempo in *Palomar*, si rimanda al seguente studio critico. Oretta Guidi. *Sul fantastico e dintorni*, Perugia, Guerra Edizioni, 2003, p. 73-88.

quanto mappa di navigazione del reale salta all'occhio ne "Il museo dei formaggi," dove il piccolo mondo del negozio è fatto di formaggi e comunica attraverso di essi (107):

Questo negozio è un dizionario; la lingua è il sistema dei formaggi nel suo insieme: una lingua la cui morfologia registra declinazioni e coniugazioni in innumerevoli varianti, e il cui lessico presenta una ricchezza inesauribile di sinonimi, usi idiomatici, connotazioni e sfumature di significato, come tutte le lingue nutrite dall'apporto di cento dialetti. È una lingua fatta di cose [...].

Per il signor Palomar, il mondo circostante, in quel momento, utilizza un sistema comunicativo differente, fatto di formaggi, e per questo plasma il suo modo di percepire la realtà. Come si può vedere dal finale dell'episodio, la percezione del reale del protagonista differisce da quella di tutti gli altri, che non sembrano essere influenzati da questo sistema di segni alternativo. Non bisogna dimenticare della concezione che l'autore ha del fantastico mentale, quello in cui "il soprannaturale resta invisibile, "si sente" più di quanto non "si veda," entra a far parte d'una dimensione interiore, come stato d'animo o come congettura."¹⁵⁶ È il caso del signor Palomar, che vede il fantastico in un mondo che resta quello quotidiano. Vede macchine nella fauna che incontra, vede spetti tra gli uomini, vede geometrie negli oggetti e nelle forme che popolano la realtà quotidiana. Egli è il solo, d'altronde, ad interrogarsi sugli elementi costitutivi del mondo reale. Le persone che gli sono attorno non lo fanno, anzi lo scherniscono perché se ne sta sempre tra le nuvole, muovendosi come un menomato. Lui è il solo ad esplorare 'le regole' della dimensione che abita, cercando di trovare delle combinazioni e dei significati che forse non esistono.

Sebbene si siano analizzate le questioni del linguaggio, del fantastico e della combinatoria nel presente romanzo, rimane da affrontare quella della metanarrazione. Nel romanzo non ci sono personaggi che prendano coscienza di essere narrati, come nel caso de *Il castello dei destini*

¹⁵⁶ Italo Calvino. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 1983 (introduzione).

incrociati o di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il protagonista non scopre mai di essere narrato lungo il corso del romanzo. Ciononostante, compaiono diversi elementi distintamente metanarrativi. Il primo di questi è il nome stesso del personaggio, che rimanda al famoso osservatorio Palomar. Il protagonista non è un semplice personaggio, ma è un osservatore (o uno scrutatore, per rifarsi al previo romanzo di Calvino). Fin dal principio, si ha a che fare con delle osservazioni a scatola cinese: il narratore osserva e descrive il signor Palomar il quale, a sua volta, osserva e descrive l'universo il quale, a sua volta, guarda se stesso attraverso gli occhi del signor Palomar e di tutti gli altri esseri senzienti. Ne "la spada del sole," questo espediente è ben visibile (59):

Erano fatti l'uno per l'altro, spada e occhio: e forse non la nascita dell'occhio ha fatto nascere la spada ma viceversa, perché la spada non poteva fare a meno d'un occhio che la guardasse al suo vertice.

Il signor Palomar pensa al mondo senza di lui: a quello sterminato di prima della sua nascita, e a quello ben più oscuro di dopo la sua morte; cerca d'immaginare il mondo prima degli occhi, di qualsiasi occhio; e un mondo che domani per catastrofe o lenta corrosione resti cieco.

La spada rappresenta l'universo, mentre l'occhio l'essere umano, insieme al resto degli esseri senzienti. Il signor Palomar riflette sull'universo senza esseri umani, cioè su un universo incapace di guardare se stesso. Una eventuale cecità dell'universo romperebbe il ciclo di osservazioni di cui il personaggio fa parte e minerebbe i parametri della realtà. Se non c'è nessun occhio, nessun essere senziente che possa percepire il reale, ovvero il mondo esistente, chi può definirne i parametri? La mancanza di punti fissi del signor Palomar, di certezze sul significato dell'esistenza, riflette la sua impossibilità di osservare la realtà per quello che è, di elencarne esattamente gli elementi costitutivi.

Un altro passo del romanzo distintamente metanarrativo è nel finale de "Il prato infinito", nel momento in cui il signor Palomar pensa all'universo "che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi,

insiemi di insiemi...” (74). Questo passo rimanda alla teoria sui mondi possibili (o, per meglio dire, concepibili), che concepisce numerosi altri mondi possibili (e impossibili) in aggiunta a quello presente. Il signor Palomar coltiva la possibilità che esistano altri universi contenuti all’interno dell’universo da lui abitato. L’operazione a scatola cinese degli universi contenuti gli uni negli altri, “insiemi di insiemi,” è una meta-operazione, un espediente metanarrativo. È anche una reiterazione della natura combinatoria delle cose, dato che l’universo è concepito come “campi di forze” e “intersezioni di campi.” Il procedimento metanarrativo consente al protagonista di porsi ancora una volta come osservatore “osservato,” poiché l’universo che scruta contiene, a sua volta, lui e molti altri universi. In questa istanza, combinatoria e metanarrazione si sposano perfettamente con la teoria dei mondi possibili e con le speculazioni sulla realtà e su che cosa la costituisca.

Se nei romanzi precedenti Calvino crea degli universi narrativi auto-regolati, nei quali la macrostruttura (quadrato magico, scacchiera di città, mondo dei libri) è generatrice di combinazioni e di riflessioni metanarrative, in *Palomar* la macrostruttura è, con tutta probabilità, l’universo stesso e le combinazioni generate sono quelle che la materia sperimenta ogni giorno. Analogamente, l’occhio del signor Palomar è speculare a quello dell’universo che lo contiene a che lo guarda a sua volta. La macrostruttura narrativa coincide insomma con l’universo ‘reale,’ quello in cui vive l’umanità. Al tempo stesso, però, Calvino apre l’universo conosciuto ad innumerevoli altre possibilità, a possibili altre dimensioni. Facendo ciò, mette di nuovo in questione la tangibilità del reale poiché, se il presente universo può contenere al suo interno infiniti altri universi e mondi possibili, i parametri della dimensione presente diventano sfocati. È forse per questo che il signor Palomar si chiede se la natura esista, se il mondo in cui vive sia effettivamente il mondo ch’egli abita. Avendo “la sensazione che sei qui ma potresti non esserci, in un mondo che potrebbe non esserci ma c’è” (57), il protagonista mette in discussione i limiti

conosciuti del reale e porta avanti l'idea di un multiverso, ossia di un universo che contempli l'esistenza di universi coesistenti fuori dallo spaziotempo corrente, ovvero l'esistenza di dimensioni parallele. Il mondo abitato dal protagonista potrebbe non essere quello abitato dal resto dell'umanità. Collocando se stesso in una dimensione irreali, in cui gli animali sono simili a macchine e in cui egli stesso è isolato dal resto della società, il signor Palomar sembra vivere in un mondo fantastico, di quelli concepiti dalla Jackson e dalla Bessi re. Si tratta di un mondo possibile i cui contorni sono sfocati, in cui realt  e irrealt  si incontrano/scontrano e in cui si manifestano i desideri e le paure del personaggio.

In *Palomar* convergono molte facce diverse dell'ultimo Calvino: il Calvino combinatorio, il metanarrativo e il fantastico.¹⁵⁷ In questo capitolo   stato mostrato come i Calvini combinatorio, metanarrativo e fantastico convivano e interagiscano in tutti i romanzi scritti a partire dal 1959, fino ad arrivare a *Palomar*.   stato dimostrato, soprattutto, che arte combinatoria, metanarrazione e fantastico sono accomunati dalla problematizzazione della realt  e dei segni utilizzati per descriverla. Sebbene questi tre elementi possano apparire significativamente diversi gli uni dagli altri, hanno in comune un simile modo di rapportarsi ai mondi narrativi in cui compaiono.

¹⁵⁷ Converge anche il Calvino nichilista, distruttore degli strati del reale. Si faccia riferimento al seguente passo ne "La pantofola spaiata": "ogni processo di disgregazione dell'ordine del mondo   irreversibile, ma gli effetti vengono nascosti e ritardati dal pulviscolo dei grandi numeri che contiene possibilit  praticamente illimitate di nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti." Italo Calvino. *Palomar*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002, p. 132. Ed. originale Torino: Einaudi, 1983. Per un approfondimento su *Palomar*, il nichilismo e la dottrina del vuoto, si veda l'articolo di Stefano Franchi. "Palomar, the Triviality of Modernity, and the Doctrine of the Void." *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, v. 28, n. 4, 1997, pp. 757-78.

Conclusione

Questo studio ha voluto sì esplorare un aspetto specifico della narrativa di Calvino ma, al contempo, si è aperto in diverse direzioni. Benché si ritenga il fantastico un modo fondamentale che permea i romanzi e i racconti di Calvino, si è cercato, per quanto possibile, di aprire l'analisi del fantastico in Calvino ad altri orizzonti tematici, di collegarlo alle altre tecniche narrative che lo scrittore adopera nel corso della sua carriera. Nello sposare il fantastico calviniano con altre questioni care all'autore, si è voluta offrire una lettura di Calvino che rivaluti il suo lato fantastico, ma che non ignori la sua decantata poliedricità. L'intento di questo contributo critico è di far sì che Calvino venga finalmente letto in maniera continuativa, e che gli venga riconosciuto pienamente il titolo di autore del fantastico, alla stregua di molti altri narratori italiani.¹⁵⁸

Sebbene l'opera di Calvino sia stata discussa in tanti modi diversi e da numerosi critici, rimane ancora tanto che può essere detto di questo grande autore del ventesimo secolo. In questa istanza si è cercato di (ri)leggere la sua carriera di scrittore poliedrico in chiave fantastica, mettendo in evidenza l'inerte pervasività di questo modo letterario nella narrativa dello scrittore ligure. Si è inoltre collegato il lato fantastico di Calvino ai temi e agli espedienti formali che spesso lo accompagnano nei vari romanzi e nelle varie raccolte dell'autore: natura, ambiente, combinatoria, metanarrazione. Ci si è incentrati sul fantastico proprio perché lo si ritiene un modo prominente e onnipresente nell'opera di Calvino. Si è consapevoli che molti altri scrittori italiani possono essere annoverati tra gli scrittori del modo fantastico e, di fatto, molti di essi sono già stati riconosciuti come tali.¹⁵⁹ Nella *Guida ai narratori italiani del fantastico* vengono annoverati un centinaio di

¹⁵⁸ È di buon auspicio che il suo nome sia stato incluso nella recente *Guida ai narratori italiani del fantastico*. Walter Catalano – Gian Filippo Pizzo – Andrea Vaccaro. *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza, fantasy e horror made in Italy*. Bologna: Odoia, 2018.

¹⁵⁹ Iginio Tarchetti (1839-1869), Massimo Bontempelli (1878-1960), Dino Buzzati (1906-1972), Tommaso Landolfi (1908-1979) sono solo alcuni tra i tanti narratori italiani del fantastico. Si ricordano, tra le opere fantastiche di questi

scrittori italiani che hanno contribuito, con le loro opere, a questo modo narrativo. Tra i tanti, si ricordano Bontempelli, Buzzati, Calvino, Capuana, Landolfi, Ortese, Pirandello, Salgari, Soldati, Tarchetti e Troisi. Questi e molti altri scrittori hanno dato il loro personale contributo al fantastico italiano. Ci sono, inoltre, molti altri scrittori italiani i cui romanzi vengono chiamati fantastici, ma che appartengono a modi letterari leggermente diversi: al fantascientifico, al fiabesco, allo strano, al meraviglioso.¹⁶⁰ Tra i nomi degli autori più noti del ventesimo secolo, si ritiene che il nome di Calvino non sia ancora stato inserito tra quelli dei più importanti scrittori del fantastico italiano.¹⁶¹ Infatti, sebbene il suo nome sia stato incluso nella *Guida ai narratori italiani del fantastico*, il resto della critica letteraria non ha ancora riconosciuto lo scrittore ligure come autore fantastico a tutti gli effetti o, perlomeno, ha applicato questo titolo ad un numero circoscritto di opere calviniane. Vi sono stati dunque accenni, ma mai uno studio esteso che si fosse completamente dedicato a Calvino in quanto autore vero e proprio del fantastico. Il presente studio si è proposto di fare proprio questo e di rimettere in gioco la tradizionale concezione dell'opera di Calvino.

Inoltre, la lettura dell'opera di Calvino in chiave fantastica dà adito ad altri studi di ricerca sul fantastico in Calvino, così come in altri autori moderni e contemporanei. La statura internazionale di Calvino, il suo interesse per gli autori francesi dell'OuLiPo, e per altri autori di

narratori, la *Fosca* (1869) di Iginio Tarchetti e i suoi *Racconti fantastici* (1869), *Minnie la candida* (1929) di Massimo Bontempelli, *Il deserto dei tartari* (1940) di Dino Buzzati, *Cancroregina* (1950) di Tommaso Landolfi.

¹⁶⁰ Sebbene gli studiosi tentino di creare categorie di genere ben definite, non sempre riesce facile distinguere dove una di esse finisce e dove l'altra inizia. Ad esempio, benché in Calvino si è ritenuto, in questa sede, che il fantastico sia il modo dominante, non si può negare la presenza di altri modi che ad esso s'intrecciano: il fiabesco ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, il meraviglioso ne *Il cavaliere inesistente*, il fantascientifico ne *Le cosmicomiche*. Le linee di confine tra questi modi letterari che Todorov ha originariamente tracciato e che molti altri studiosi hanno confutato sono chiare, ma possono essere soggette a interpretazione.

¹⁶¹ Il suo nome è stato sì inserito nella recente *Guida ai narratori italiani del fantastico*. Tuttavia, il volume copre un ampio spettro di autori, tra cui Capuana, Primo Levi e Pirandello, inserendo dunque nella campana del fantastico anche nomi che vi rientrano solo in parte, ovvero con opere specifiche all'interno della loro produzione scritta. L'obiettivo di questo studio critico, invece, è stato di riconoscere l'enorme preponderanza di tal modo narrativo nelle opere di Calvino. A cura di W. Catalano, G. F. Pizzo e A. Vaccaro.

fama internazionale quali Kafka e Borges, aprono la ricerca sul fantastico in molteplici direzioni. Potranno sorgere nuovi studi nei quali il fantastico di Calvino viene messo a confronto con quello di altri autori, passati ma anche presenti, nel tentativo di osservare come esso è variato nel corso dei decenni.

Dunque, tra le varie possibilità a cui lo studio si apre, una di particolare valore guarda all'evoluzione del fantastico nell'ambito della narrativa italiana moderna. Un lavoro di ricerca che parta dal fantastico ottocentesco e arrivi a Calvino fornirà un eccellente ritratto della metamorfosi del fantastico da racconto gotico-perturbante a narrazione logico-immaginativa. A questo proposito, dato che Calvino ha raccolto i racconti di numerosi scrittori ottocenteschi nel suo volume *Racconti fantastici dell'Ottocento*, paragonando l'uso del fantastico di quegli scrittori all'uso che se ne fa nell'Italia del ventesimo secolo, sarà utile uno studio che metta a confronto il fantastico dello scrittore sanremese proprio con quello dei narratori ottocenteschi che egli raccoglie in volume.¹⁶² Si tratterà di uscire al di fuori del fantastico puramente italiano e di compararlo con quello sviluppatosi nel resto del mondo, come pure Calvino fa nell'introduzione alla raccolta. Muovendosi avanti nel tempo, considerato che le prime definizioni del fantastico sono sorte agli inizi del ventesimo secolo, e che l'interpretazione teorica di tale modo letterario ha subito diverse variazioni nel corso dei decenni, varrà la pena di studiare l'evoluzione e, dunque, la diversa interpretazione del fantastico nell'arco del ventesimo secolo. Un confronto interessante potrà essere quello tra il fantastico concepito dallo scrittore ligure e quello rappresentato dai narratori più rilevanti nell'ambito del fantastico italiano del Novecento: ad esempio Iginio Tarchetti (1839-1869), Massimo Bontempelli (1878-1960), Dino Buzzati (1906-1972), Tommaso Landolfi (1908-

¹⁶² *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Milano: Mondadori, 1983.

1979), ma anche Luigi Pirandello (1867-1936), Aldo Palazzeschi (1885-1974) e il contemporaneo di Calvino Giorgio Manganelli (1922-1990). Questi sono alcuni tra i narratori più accreditati del fantastico italiano. Non ci sono studi che mettano Calvino in un rapporto di continuità con gli scrittori italiani che hanno operato nell'ambito della letteratura fantastica. Scegliendo come termine di paragone le opere più importanti di tali scrittori, si potrebbero mettere a confronto la *Fosca* (1869) di Tarchetti (o i suoi *Racconti fantastici*), *Minnie la candida* (1929) di Bontempelli, *Il deserto dei tartari* (1940) di Buzzati, *Cancroregina* (1950) di Landolfi, svariate novelle di Pirandello, (1904-1936), *Il codice di Perelà* di Palazzeschi (1911), *Centuria* di Manganelli (1979). Nel caso di Landolfi, Calvino stesso cataloga, nell'antologia del 1982 *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, i racconti del narratore, dividendoli in racconti fantastici, ossessivi, dell'orrido, etc..¹⁶³ Calvino sembra, quindi, collocare il fantastico di Landolfi nella definizione più tradizionale del termine, quella relativa al concetto di perturbante, rappresentato egregiamente dai racconti di Hoffmann. Egli sembra, inoltre, voler porgere un tributo a Landolfi e alla sua produzione nell'ambito del fantastico ma, al contempo, pare volersi distinguere dall'altro scrittore, ostentando una personale ed innovativa interpretazione del fantastico, volta allo sviluppo di nuove logiche ed immagini. Calvino ribadisce anche in questo modo il cambiamento che il concetto di fantastico ha subito con il tempo, ed è proprio l'analisi dei lavori di tutti questi autori che potrebbe convalidare (o, financo, smentire) l'innovazione di cui Calvino si fa portatore. Un'osservazione accurata delle sfumature che il fantastico assume nei narratori italiani del ventesimo secolo costituisce un rilevante oggetto di ricerca. Si tratterà di analizzare accuratamente la transizione, nell'ambito italiano, dal fantastico tradizionalmente inteso a quello nuovo adottato da Calvino. Lo studio passerà in rassegna l'evoluzione del fantastico

¹⁶³ Italo Calvino (a cura di). *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Milano: Rizzoli, 1982.

italiano tramite l'analisi delle opere e degli autori che ad esso hanno maggiormente contribuito, dal macabro di Tarchetti al realismo magico di Bontempelli, dal fantastico nichilista di Buzzati al fantastico/fantascientifico di Landolfi, arrivando al fantastico mentale, astratto o quotidiano di Calvino e andando oltre.¹⁶⁴ Sarà un lavoro di discernimento delle sfumature del fantastico all'interno della narrativa italiana.

Ci si potrà spingere anche al di là del ventesimo secolo ed estendere la ricerca all'epoca contemporanea, nella quale il fantastico assume diverse forme ancora. Il genere fantasy, infatti, è cresciuto in popolarità e rappresenta un movimento della narrativa verso il meraviglioso più tradizionalmente inteso da Todorov, ossia verso la creazione di universi narrativi alternativi, in cui non c'è da dubitare sulla loro natura fittizia. Alcuni autori contemporanei sono riusciti a trattare tematiche importanti sfruttando un tale (sotto)genere letterario, il quale rientra comunque sotto il paradigma della letteratura fantastica. Ad esempio, di recente Licia Troisi ha sfruttato il genere fantasy per una discussione di questioni ambientali importanti. *I dannati di Malva*, facente parte del progetto Verde Nero contro ecomafia delle Edizioni Ambiente, offre un interessante confronto sul modo di implementare tematiche ambientali in opere di fantasia.¹⁶⁵ Similmente, *La ragazza drago* trasmette il desiderio dell'autrice di un ritorno alla natura. Il fantasy di Licia Troisi è una discendenza del fantastico elaborato da Calvino, soprattutto quando è in congiunzione con temi ambientalisti. Il fantastico di Calvino, collegato alle questioni ambientali del tempo attraverso il

¹⁶⁴ Si ricorda che Calvino distingue tra due grandi tendenze all'interno del modo fantastico di stampo internazionale: "il fantastico «visionario» che evoca suggestioni spettacolari e quello «mentale» o «astratto» o «quotidiano». "Per confrontare gli aspetti del fantastico "visionario" e quelli che potrei chiamare del fantastico "mentale", o "astratto", o "psicologico", o "quotidiano", in un primo momento avevo pensato di scegliere due racconti rappresentativi delle due direzioni per ogni autore. Ma presto mi sono accorto che all'inizio dell'Ottocento il fantastico "visionario" predominava nettamente, così come il fantastico "quotidiano" predominava verso la fine del secolo [...]" Italo Calvino. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 1983 (introduzione).

¹⁶⁵ Licia Troisi. *I dannati di Malva*, Milano: Edizioni Ambiente, 2008.

ricorso ad immagini scioccanti e perturbanti (gli individui deformati de *La giornata d'uno scrutatore*, i funghi tossici, il coniglio velenoso, il fiume saponato di *Marcovaldo*, lo smog pervasivo e onnipresente de “La nuvola di smog,” etc.) può essere raffrontato con quello della Troisi, in cui la questione dei problemi ambientali (oltre a quella razziale) è resa attraverso la narrazione di una storia avente luogo in un mondo di fantasia. Si potrà studiare, insomma, la discussione implicita di tematiche ambientali importanti attraverso l'analisi di diversi tipi di fantastico.

Infine, sarebbe opportuno proseguire l'esplorazione dei rapporti tra il modo fantastico, la letteratura combinatoria in quanto generatrice di nuove dimensioni, la metaletteratura e la metanarrazione. Una ricerca proficua, a tal riguardo, metterebbe a confronto autori quali Borges, Eco e Calvino, tre maestri della metaletteratura, della semiotica e della combinatoria.¹⁶⁶ In quanto a contributi critici, non è stata posta molta attenzione sulle similarità e differenze tra questi tre grandi scrittori. E i punti da prendere in considerazione sarebbero numerosi, poiché tutti e tre si cimentano nelle tecniche di generazione di mondi virtuali; in quelle di permutazione, variazione e combinazione degli elementi narrativi; in quelle metanarrative e letterarie; nella rappresentazione della biblioteca universale e del libro dei libri; nell'uso del linguaggio e dei segni in quanto universi a sé stanti. In tutti e tre gli autori s'intrecciano fantastico, combinatoria, metanarrazione, metaletteratura e semiologia, rendendo il confronto tra i tre una miniera di potenzialità critiche.

¹⁶⁶ Un articolo di Wladimir Krysinski paragona le loro tecniche metanarrative, mentre il volume a cura di J. Garcia, C. Korsmeyer e R. Gasché, *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco* (New York: Routledge, 2002), si propone di esplorare la complessa relazione tra letteratura e filosofia nella produzione scritta dei tre. Wladimir Krysinski. “Borges, Calvino, Eco: Filosofie della metanarrazione,” *Signótica*, v. 17, n. 1, 2008, pp. 139-164.

Bibliografia primaria

- Calvino, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1947.
- . *Ultimo viene il corvo*, Torino: Einaudi, 1949.
- . *Il visconte dimezzato*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1952.
- . *L'entrata in guerra*, Torino: Einaudi, 1954.
- . *Fiabe italiane*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1956.
- . *Il barone rampante*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1957.
- . *I racconti*, Torino: Einaudi, 1958.
- . *La nuvola di smog*, Torino: Einaudi, 1958.
- . *Il cavaliere inesistente*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1959.
- . *La giornata d'uno scrutatore*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, collana "I coralli" n. 175, 1963.
- . *La speculazione edilizia*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, Collana "I coralli" n. 189, 1963.
- . *Le cosmicomiche*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, collana "Supercoralli," 1965.
- . *La nuvola di smog - La formica argentina*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1965.
- . *Marcivaldo ovvero le stagioni in città*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1966 (1^a ed. originale 1963).
- . *Ti con zero*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1967.
- . *Il castello dei destini incrociati*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1969.

- . *Le città invisibili*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1972.
- . *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1979.
- . *Una pietra sopra*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1980.
- . (A cura di) *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Milano: Rizzoli, 1982.
- . *Palomar*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Torino: Einaudi, 1983.
- . *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Milano: Mondadori, 1983.
- . *Sotto il sole giaguaro*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Milano: Garzanti, 1986.
- . Lettera a Goffredo Fofi, *Nuova Corrente*, v. 100, luglio-dicembre 1987.
- . *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002. Ed. originale Milano: Garzanti, 1988.
- . *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995.
- . *Saggi*. Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995.
- . "Uomo e natura – Lettera sulla fine del mondo," *La Repubblica*, 1° gennaio 2000, pp. 22-23.

Bibliografia secondaria

- Adler, Sara Maria. *Calvino: The Writer as Fablemaker*. Potomac: José Porrúa Turanzas, 1979.
- Antonello, Pierpaolo. "Paesaggi della mente. Su Italo Calvino," *Forum Italicum*, v. 32, n. 1, 1998.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*, ed. digitale Kindle, Milano: Siplicissimus Book Farm, 2011. Ed. originale Ferrara: Giovanni Mazocco, 1516.
- Asor Rosa, Alberto. "Il punto di vista di Calvino," *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987. Ed. Giovanni Falaschi. Milano: Garzanti, 1988, pp. 261-276.

- Badelita, Corina-Gabriela. "Italo Calvino e il piacere del metatesto," *Meridian Critic*, v. 28, n. 1, 2017.
- Baldi, Elio. "La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino." *Incontri: Rivista Europea di Studi Italiani*, v. 27, n. 2, 2012, pp. 60-68.
- . "Italo Calvino, l'occhio che scrive. La dinamica dell'immagine autoriale di Calvino nella critica italiana." *Incontri: Rivista Europea di Studi Italiani*, v. 30, n. 1, 2015, pp. 23-33.
- . *The Author in Criticism: Italo Calvino's Authorial Image in Italy, the United States, and the United Kingdom*. New York: Rowman & Littlefield, 2020.
- Belpoliti, Marco. *Italo Calvino: enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano: Marcos y Marcos, 1995.
- . *L'occhio di Calvino*, Torino: Einaudi, 1996.
- Benussi, Cristina. *Introduzione a Calvino*, Bari: Laterza, 1989.
- Bertone, Giorgio. *Italo Calvino: il castello della scrittura*, Torino: Einaudi, 1994.
- Bertoni, Roberto. *Int'abrigo Int'ubagu: Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino: Tirrenia Stampatori, 1993.
- Bianchi, Luisa. "Il grafico e la mappa. Astrazioni e deduzioni in *Ti con zero*," *Italies*, 2012, pp. 121-140.
- Bologaro, Eugenio. "Calvino's Encounter with the Animal: Anthropomorphism, Cognition and ethics in Palomar," *Quaderni d'italianistica*, v. 30, n. 2, Toronto: University of Toronto, 2009, pp. 105-128.
- . "The Reader's Cognitive Adventure in Italo Calvino's *Ti con Zero*," *Forum Italicum*, v. 28, n. 1, New York, 1994, pp. 57-70.
- Bompiani, Valentino – Zavattini, Cesare. *Almanacco letterario Bompiani 1959*, Milano: Bompiani, 1958.
- Bonsaver, Guido. *Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995.
- Branca, Vittore - Ossola, Carlo. *Gli universi del fantastico*, Firenze: Vallecchi Editore, 1988.
- Busl, Gretchen. "Rewriting the Fiaba: Collective Signification in Italo Calvino's *Il castello dei destini incrociati*," *The Modern Language Review*, v. 107, n. 3, 2012, pp. 796-814.

- Cannon, JoAnn. "Calvino's Latest Challenge to the Labyrinth," *Italica*, v. 62, n. 3, 1985, p. 189-200.
- Carpanè, Lorenzo. "Capre, anatre, ragni: come ti disturbo il lettore. Calvino e l'umorismo 'librario' nel 'Visconte Dimezzato' e nel 'Barone Rampante,'" *Studi Novecenteschi*, v. 38, n. 82, 2011, pp. 375-391.
- Carter, Albert Howard. *Italo Calvino: Metamorphoses of fantasy*. UMI Research Press, 1987.
- Carlton, Jill Margo. "The Genesis of *Il barone rampante*," *Italica*, v. 61, n. 3, 1984, pp. 195-206.
- Catalano, Walter - Pizzo, Gian Filippo - Vaccaro, Andrea. *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza, fantasy e horror made in Italy*. Bologna: Odoya, 2018.
- Constance, Markey. *Italo Calvino: a Journey Toward Postmodernism*, Gainesville: University Press of Florida, 1999.
- Centofanti, Fabrizio. *Italo Calvino: una trascendenza mancata*, Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1993.
- De Caprio, Caterina e Maria Olivieri, Ugo. *Il fantastico e il visibile*, Napoli: Libreria Dante & Descartes, 2000.
- . *La sfida di Aracne: Studi su Italo Calvino*. Napoli: Libreria Dante & Descartes, 1996.
- . "Fantastico visionario e fantastico quotidiano nei racconti di Italo Calvino," *Metamorfosi del fantastico: Luoghi e figure nella letteratura, nel cinema, nei massmedia*, ed. Romolo Runcini, Roma: Lithos, 1999, pp. 74-84.
- Di Carlo, Franco. *Come leggere I nostri antenati di Italo Calvino*, Milano: Mursia, 1978.
- Dini, Andrea. "Calvino e Walt Disney: iconografia della bestia," *Quaderni del '900*, v. 11, Hempstead: Hofstra University, 2002, pp. 35-50.
- Dolfi, Anna. "L'ultimo Calvino o il labirinto dell'identità," *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, v. 12, n. 2/3 (Maggio-Dicembre), Accademia Editoriale, 1983, pp. 363-379.
- Duncan, Dennis. "Calvino, Llull, Lucretius: two models of literary combinatorics." *Comparative Literature*, v. 64, n. 1, 2012, p. 93.
- . "Calvino at a Crossroads: Combinatorics and Anticombinatorics." *The Oulipo and Modern Thought*, Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Finocchiaro Chimirri, Giovanna. *Italo Calvino tra realtà e favola*, Catania: Cooperativa Universitaria Editrice, 1987.

- Franchi, Stefano. "Palomar, the Triviality of Modernity, and the Doctrine of the Void." *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, v. 28, n. 4, 1997, pp. 757-78.
- Ghidetti, Enrico. *Il sogno della ragione*, Roma: Editori Riuniti, 1987.
- . "Il fantastico ben temperato di Italo Calvino," *Il ponte*, v. 42, n. 2, 1987, pp. 109-123.
- Gioanola, Elio. "Modalità del fantastico nell'opera di I. Calvino," *Nuova corrente: Italo Calvino*, n. 2, 1987, pp. 259-282.
- Gracia, Jorge J.E. – Korsmeyer, Carolyn – Gasché, Rodolphe (a cura di). *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*, New York: Routledge, 2002.
- Guarnieri, Giulia. "La cultura anglofona nell'opera di Italo Calvino." *Forum Italicum*, v. 45, n. 1, New York: SAGE Publications, 2011, pp. 138-165.
- Harris, Paul A.. "The Code, The Clinamen and Cities," *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, v. 23, n. 4, Manitoba: University of Manitoba, 1990, pp. 67-85.
- Hoffmann, E.T.A.. *Der Sandmann*, in *Sämtliche Werke. III: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*. Trad. it. di A. Spaini. *L'Orco Insabbia*, in *Racconti e Romanzi*, a cura di C. Pinelli, Torino: Einaudi, 1969, pp. 653-684.
- Illiano, Antonio. "Per una definizione della vena cosmogonica di Calvino: Appunti su *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*." *Italica*, v. 49, n. 3, autunno 1972, pp. 291-301.
- Iovino, Serenella. "The Wilderness of The Human Other: Italo Calvino's *The Watcher* and a Reflection on the Future of Ecocriticism," *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, ed. Serpil Opperman et al., Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 65-81.
- . "Notes on Calvino's *Cosmicomics*," *Comparative Studies in Modernism*, n. 2, Torino: Università degli Studi di Torino, 2013.
- . "Hybriditales: Posthumanizing Calvino." In *Thinking Italian animals*, ed. Deborah Amberson ed Elena Past, New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- . "Storie dell'altro mondo: Calvino post-umano." *MLN*, v. 129, pp. 118-138, Baltimora: John Hopkins University Press, 2014.
- . "Sedimenting Stories: Italo Calvino and the Extraordinary Strata of the Anthropocene." *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, v. 44, n. 2, 2017, pp. 315-330.
- . "Italo Calvino and the Landscapes of the Anthropocene: A Narrative Stratigraphy." *Italy and the Environmental Humanities*, ed. Serenella Iovino, Enrico Cesaretti ed Elena Past, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2018.

- Jeannet, Angela M. "Escape from the Labyrinth: Italo Calvino's *Marcovaldo*," *Annali d'Italianistica*, v. 9 (The Modern and the Postmodern), Tempe: Arizona State University, 1991, pp. 212-229.
- Krysinski, Wladimir. "Borges, Calvino, Eco: Filosofie della metanarrazione," *Signótica*, v. 17, n. 1, 2008, pp. 139-164.
- Lazzarin, Stefano. "Dal romanzo d'avventura al romanzo liofilizzato: Bontempelli, Manganelli, Calvino," *Studi e problemi di critica testuale*, v. 78, Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2009.
- Lima, Eleonora. *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi: tre storie di rimediazione*, Firenze: Firenze University Press, 2020.
- McLaughlin, Martin. *Italo Calvino*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- Manganelli, Giorgio. *Nuovo commento*, ed. digitale Kindle, Milano: Adelphi, 1993. Edizione originale Torino: Einaudi, 1969.
- Menechella, Grazia. *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna: Longo Editore, 2002.
- Migiel, Marilyn. "The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy," *Modern Language Studies*, v.16, n. 3, 1986, pp. 57-68.
- Migliaccio, Francesco. "Il paesaggio nella narrativa di Italo Calvino." *Dare senso al paesaggio*, v. 2, Milano: Mimesis, 2015, pp. 99-110.
- Milanini, Claudio. *L'utopia discontinua*, Milano: Garzanti, 1990.
- . Italo Calvino: La trilogia del realismo speculativo, *Belfagor*, v. 44, n. 3, 1989, pp. 241-262.
- Mongiati Farina, Caterina. "Mostruosi e incomprensibili come gli uomini. La Resistenza della persona in Calvino e Fenoglio." *Italica*, Bloomington: Indiana University Press, v. 91, n. 3, 2014, pp. 419-436.
- Montella, Luigi. *Italo Calvino: il percorso dei linguaggi*, Salerno: Edisud, 1996.
- Nava, Giuseppe. "Calvino e il fantastico," *Paragone*, v. 42, n. 502, pp. 49-64, Milano: R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., 1991.
- Nocentini, Claudia. "Narrative and Ideological Function of the Narrator in *Il sentiero dei nidi di ragno*." *Forum for Modern Language Studies*, v. 33, n. 4, 1997, pp. 369-75.

- . *Italo Calvino and the landscape of childhood*, Leeds: Northern Universities Press, 2000.
- Ossola, Carlo. *Italo Calvino. L'invisibile e il suo dove*, Milano: Vita e Pensiero, 2016.
- Panigrahi, Sambit. "Postmodern Temporality in Italo Calvino's *Invisible Cities*." *Italica*, Bloomington: Indiana University Press, v. 94, n.1, 2017, pp. 82-100.
- Pavese, Cesare. "Il sentiero dei nidi di ragno" (recensione). Roma: *L'Unità*, 16/10/1947. La recensione è stata successivamente pubblicata nel volume di Pavese *La letteratura americana e altri saggi*, Torino: Einaudi, 1951.
- Piana, Marco. "L'utopia corporea. Italo Calvino e il mondo alla rovescia." *Carte italiane*, v. 2, n. 9, 2014.
- Pierangeli, Fabio. *Italo Calvino: la metamorfosi e l'idea del nulla*, Rovito: Iride, 1997.
- Pilz, Kerstin. "Literature as Natural Philosophy: Italo Calvino's (Post)modern Re-evaluation of Cosmogony," *Annali d'Italianistica*, v. 23 ("Literature & Science"), Arizona State University, 2005, pp. 191-210.
- Polizzi, Gaspare. "La letteratura italiana dinanzi al cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi," *Lettere italiane*, v. 62, n. 1, 2010, p. 63-107.
- Psarra, Sophia. "Story-craft: The imagination as combinatorial machine in Italo Calvino's *Invisible Cities*." *Venice Variations: Tracing the Architectural Imagination*, London: UCL Press, 2018.
- Ragusa, Olga. "Italo Calvino: The Repeated Conquest of Contemporaneity." *World Literature Today*, v. 57, n. 2, 1983, pp. 195-201.
- Rinwick, Marla. *'Il sentiero dei nidi di ragno' di Italo Calvino. Una favola neorealista*, ed. digitale Kindle, Monaco: GRIN publishing, 2012.
- Ross, Silvia. "Calvino and Animals: The Multiple Functions of Marcovaldo's Poisonous Rabbit." *Spunti e Ricerche*, v. 18, 2003, pp. 29-40.
- Rushing, Robert A.. " "Tutto è Zuppa!": Making the superego enjoy in Calvino's *Il cavaliere inesistente*," *Romanic Review*, v. 101, n. 3, 2010, p. 561-577.
- Salvemini, Francesca. *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Roma: Edizioni Associate, 2001.
- Sandrini, Giuseppe. *Le avventure della luna: Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Venezia: Marsilio Editori, 2014.

- Scarpa, Domenico. Postfazione a *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*. Ed. digitale Kindle, Milano: Mondadori, 2002.
- Scheiber, Elizabeth (editor). *Calvino's combinatorial creativity*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Schneider, Marilyn. "Calvino at a Crossroads: *Il castello dei destini incrociati*." *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, v. 95, n. 1, 1980, pp. 73-90.
- Seger, Monica. *Landscapes in between: environmental change in modern Italian literature and film*, Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- Spallanzani, Mariafranca. "Descartes e il 'paradosso' degli animali-macchina." *Bruniana & Campanelliana*, v. 17, n. 1, Accademia Editoriale, 2011, pp. 185-198.
- Spinazzola, Vittorio. "L'io diviso di Italo Calvino," *Belfagor*, Olschki, v. 42, 1987, p. 509-531.
- Tommasina, Gabriele. *Italo Calvino: eros and language*, Londra : Associated University Presses, 1994.
- Troisi, Licia. *I dannati di Malva*, Milano: Edizioni Ambiente, 2008.
- Vinci, Maria Gloria. "Nei labirinti narrativi di Calvino e Eco: enciclopedia, "romanzo totale" e vocazione cosmica della letteratura." *Anuário de Literatura*, v. 20, n. 1, Santa Catarina: Universidad Federal de Santa Catarina, 2015, pp. 75-92.
- Watts, Melissa. "Reinscribing a Dead Author in *If on a Winter's Night a Traveler*." *MFS Modern Fiction Studies*, v. 37, n. 4, 1991, pp.705-716.

Teoria letteraria sul fantastico

- Albertazzi, Silvia. *Il punto su: La letteratura fantastica*, Bari: Laterza, 1993.
- Amaryll, Beatrice Chanady. *Magical realism and the fantastic – resolved versus unresolved antinomy*, New York: Garland Publishing, 1985.
- Bloom, Harold. *Classic Fantasy Writers*, New York: Chelsea House, 1994.
- Brook-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*, Gallimard, 1965. Trad. it. di Laura Guarino. *Nel cuore del fantastico*, Milano: Abscondita, 2004.
- Ceserani, Remo. *Il fantastico*, Bologna: il Mulino, 1996.

- Farinelli, Patrizia (curatrice). *Cose dell'altro mondo: Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Pisa: Edizioni ETS, 2012.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimliche." *Gesammelte Werke*, v. 12, ed. Anna Freud et al., Londra: Imago, 1947, pp. 227-68. Trad. it. di Silvano Daniele. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, 1991.
- Guidi, Oretta. *Sul fantastico e dintorni*, Perugia: Guerra Edizioni, 2003.
- Hipkins, Danielle. *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic: The Creation of Literary Space*, Londra: Legenda, 2007.
- Jentsch, Ernst. "Zur Psychologie des Unheimlichen." *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, n. 8 v. 22 (25 Aug. 1906), pp. 195-98, e n. 8 v. 23 (1 Sept. 1906), pp. 203-05.
- Lang, Peter. *Trans-National Gothic*, Berna: International Academic Publishers, 2015.
- Lugnani, Lucio – Ceserani, Remo – Gocci, Gianluigi – Benedetti, Carla – Scarano, Emanuela. *La narrazione fantastica*, Pisa: Nistri-Lischi, 1983.
- Mesàrovà, Eva. "Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia," *Romanica Olomucensia*, v. 26, n. 4, 2014.
- Propp, Vladimir. *Morfologija skazki*, Leningrado: Academia, 1928. Trad. it. di Gian Luigi Bravo. *Morfologia della fiaba*, Torino: Einaudi, 2000.
- Rabkin, Eric. *The fantastic in Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1976.
- . "Metalinguistics and Science Fiction." *Critical Inquiry*. Chicago: The University of Chicago Press, autunno 1979, v. 6, n. 1, pp.79-97.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*, Cleveland/London: The Press of Case Western Reserve University, 1973, trad. Richard Howard. Ed. originale *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi: Seuil, 1970.
- Imberciadori, Elna Klersy. *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti, 2000.
- Traill, Nancy H.. *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

Teoria letteraria su natura e ambiente

- Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Braidotti, Rosi. *The posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013.

Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

Garrard, Greg. *Ecocriticism*, London: Routledge, 2011. Ed. originale 2004.

---. *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, New York: Oxford University Press, 2014.

Glotfelty, Cheryll - Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader*, Athens: University of Georgia Press, 1996.

Guaraldo, Emiliano. "L'ecocritica in Italia: ambiente, letteratura, nuovi materialismi." *Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, n. 5, Firenze: Università di Firenze, 2016, pp. 701-712.

Iovino, Serenella. *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano: Edizioni Ambiente, 2014.

---. *Italy and the Environmental Humanities*, ed. Serenella Iovino, Enrico Cesaretti ed Elena Past, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2018.

Oppermann, Serpil. *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub, 2011.

Slovic, Scott. *Seeking Awareness in American Nature Writing*, Salt Lake City: University of Utah Press, 1992.

Soper, Kate. *What Is Nature?: Culture, Politics, and the Non-Human*, Oxford: Blackwell, 1995.

Teoria letteraria su combinatoria e metanarrazione

Argiolas, Pier Paolo, "Animazione di un'armatura. Il cavaliere inesistente di Italo Calvino e Pino Zac," *Between*, v. 2, n. 4, 2012.

Barrière, Lali. "Combinatorics in the Art of the Twentieth Century," *Proceedings of Bridges 2017: Mathematics, Music, Art, Architecture, Education, Culture*, Waterloo, MA, July 27th - 31st, 2017.

Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (titolo originale *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), Torino: Einaudi, 2014. Ed. originale 1936.

Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Parigi : Larousse, 1974.

- Bradley, Raymond / Swartz, Norman. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and its Philosophy*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1979.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure especially of the Fantastic*, Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- Burke, Seán. *The Death and Return of the Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992.
- Caillois, Roger. *Man, Play and Games*, trad. Meyer Barash, London: Thames and Hudson, 1962.
- Christensen, Inger. *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth, and Beckett*, New York: Irvington-on-Hudson, 1981.
- De Luca Picione, Raffaele. "La funzione dei confini e della liminalità nei processi narrativi. Una discussione semiotico-dinamica," *International Journal of Psychoanalysis and education*. v. 9., 2018, p. 35-57.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*, trad. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Descartes, René. *Discorso sul metodo*, Rimini: Rusconi Libri, 2014. Data di pubblicazione in lingua originale: 1637.
- Duncan, Dennis. *The Oulipo and Modern Thought*, Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- . *Trattato di semiotica generale*, Milano: ed. digitale La nave di Teseo, 2016. Ed. originale Milano: Bompiani, 1975.
- Gass, William H.. *Fiction and the Figures of Life*, New York: Alfred A. Knopf.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: ed. digitale Routledge, 2009. Ed. originale 1981.
- . (ed. italiana) *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti, 1986.
- Kircher, Attanasio (Athanasii Kircheri). *Ars magna sciendi in XII libros digesta: qua nova & universali methodo per artificiosum combinationum contextum de omni re proposita*, Pranava Books, 2020. Data di pubblicazione in lingua originale: 1669.
- Leibniz, Gottfried. *Dissertatio de arte combinatoria, in qua, ex arithmeticae fundamentis*, Hachette Livre, 2012. Manoscritto originale 1666.

- Lullo, Raimondo. *Arte breve*, Milano: Bompiani, 2002. Manoscritto originale 1308.
- Maitre, Doreen. *Literature and Possible Worlds*, London: Pembrige Press, 1983.
- Mazzotta, Giuseppe. "Liminalità e utopia della letteratura," *Intersezioni, Rivista di storia delle idee*, v. 3, Bologna: Il Mulino, 1999, pp. 363-378.
- Pavel, Thomas G.. *Fictional Worlds*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Rossi, Paolo. *Clavis Universalis: arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1960.
- Scholes, Robert. "Metafiction." *The Iowa Review*, Iowa City: School of Letters and the Graduate College of The University of Iowa, v. 1, n. 4, pp. 100-115.
- . *Fabulation and Metafiction*, Chicago: University of Illinois Press, 1979.
- Trill, Nancy H.. "Fictional Worlds of the Fantastic." *Style*, v. 25, n. 2, Penn State University Press, pp. 196-210.
- Turner, Victor. "Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology," *Rice University Studies*, v. 60, n. 3, 1974, pp. 53-92.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York: Methuen & Co., 1984.