

Articoli

Calvino interprete della fiaba e rappresentante dello strutturalismo

SUSANNA BARSOTTI

Associata di Storia della pedagogia – Università di Cagliari

Corresponding author: barsotti@unica.it

Abstract. The terms “fairytale” and “fabulous” can be associated with Calvino’s work from the very beginning and the aspect that brings him closer to the fairytale than any other is that of having as the task of his own narration/narration, humanity, personal identity: many fairytales in fact have as their protagonist a young man, or even a child, and it is precisely from a child, from the Pin from *Il sentiero dei nidi di ragno*, the entire calvinian narration will start. Moreover, the writer highlights the educational peculiarity of the fairy tale, which cannot be found in its content, or rather, not only in the fact of hearing and telling them. The fairytale is perhaps the genre that remains dominant, even within the different genres traversed by Calvino: it arouses his interest both for the correspondence with his fantastic vein that is evident from the *Sentiero*, and for the studies of structuralists, Propp and Greimas in particular. The article thus aims to reread the figure of Calvino through these two components, fabulous on the one hand and structuralism on the other, trying to highlight how the immersion in the territories of the fabulous, with the publication of *Fiabe italiane*, have somehow “contaminated” his subsequent writing, feeding that fantastic vein that has always characterized it, up to those works markedly linked to the participation to structuralism and semiology.

Keywords. Italo Calvino - Fairytale - Fabulous - Childhood - Structuralism

1. Il fiabesco di Italo Calvino e l’esperienza delle *Fiabe italiane*

L’incontro tra Italo Calvino e la letteratura avviene nel clima socio-politico dell’immediato dopoguerra con la pubblicazione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, uscito nel 1947, dove il realismo della vicenda tende a sfumare in toni fiabeschi anticipando in qualche modo alcune delle caratteristiche proprie della produzione degli anni Cinquanta. Con questo romanzo Calvino dimostra tutta la sua disposizione a mescolare fantasia e realtà in un insieme unitario e inestricabile, con il prevalere di volta in volta di uno dei due elementi sull’altro¹. Sebbene l’argomento, la guerra partigiana, sia realistico, l’autore lo

¹ Calvino stesso confessa la propria insoddisfazione per una misura realistica “piatta e triste”, tanto che nel

affronta in maniera fantastica, fin dalla scelta del protagonista che tende a offrire un punto di vista particolare a tutto il racconto: Pin si muove tra gli adulti ma è un ragazzino, che la vita ha forse costretto a scegliere atteggiamenti da grande, ma che resta comunque un ragazzino. La vicenda si svolge attraverso questo filtro ed è narrata con gli occhi di Pin che, sebbene maturato in fretta in mezzo alla strada e alla violenza, mantiene quella capacità di stupirsi propria dell'infanzia e si inserisce nelle vicende degli adulti con una disposizione fantastica e avventurosa che carica la storia di un alone fiabesco. La dimensione della fiaba, tuttavia, non rappresenta solamente una sfumatura del romanzo, essa caratterizza la stessa vicenda di Pin: il protagonista, infatti, si ritrova solo e perduto nella notte, lascia per Lupo Rosso la scia di noccioli di ciliegia, possiede una sorta di talismano, la pistola, con la quale può entrare nel mondo degli adulti, ammirati ma anche odiati, talismano che nasconde nel mitico luogo dei nidi di ragno. Lo stesso bosco in cui Pin entra è il luogo della fiaba per eccellenza, un posto magico in cui ci si perde per ritrovarsi. Fiabesco, infine, è anche l'incontro con Cugino, un partigiano ingenuo e buono che rassicura e protegge Pin. La vena fantastica anima l'intero personaggio: egli rifiuta il mondo dei grandi, dominato dalla paura e dalla "fatica di dover essere cattivi"; Pin si sente perduto in quella "storia di sangue e di corpi nudi che è la vita degli uomini" e, mentre deve muoversi da solo nella notte per rubare la pistola al tedesco, fantastica di organizzare una banda di ragazzi e "tutti insieme andare contro i grandi e picchiarli"². Pin si muove, dunque, tra la realtà del mondo, spaventosa e degradata, temporaneamente esorcizzata attraverso l'oggetto magico, l'emblema del potere, ovvero la pistola, e le "storie meravigliose" che racconta a se stesso, i luoghi incantati che lui solo conosce e frequenta, riuscendo così a gettare uno spiraglio di luce e di colore sul grigiore dell'esperienza quotidiana.

La componente fiabesca cui abbiamo accennato, è più evidente nella *Trilogia degli antenati*, in particolare ne *Il barone rampante*, pubblicato nel 1957 proprio dopo l'esperienza einaudiana delle *Fiabe italiane*. Il primo romanzo della trilogia, *Il visconte dimezzato*, esce nel 1952, in pieno periodo neorealistico³, un romanzo in cui si intrecciano dimensione allegorica, fiabesca, immaginaria e dimensione etico realistica e che si distacca dal *Sentiero* che, per certi aspetti, resta comunque espressione del neorealismo letterario italiano. L'intento di Calvino, come lui stesso dichiarerà nella nota all'edizione einaudiana de *I nostri antenati*, era quello di non accettare passivamente la "realtà negativa" di quel tempo e quindi di non esprimere soltanto la sofferenza di quel momento particolare, ma anche la "spinta a uscirne" proprio attraverso storie di fantasia, che aves-

1959, fornendo una mappa delle correnti del romanzo contemporaneo, disegnerà un panorama non troppo esaltante della cosiddetta narrativa "neorealista", dalla quale lui stesso aveva preso le mosse: «Anch'io ho scritto e scrivo storie realistiche. Le mie prime novelle e il mio primo romanzo trattavano della guerra partigiana: era un mondo colorato, avventuroso, dove la tragedia e l'allegria erano mescolate. La realtà intorno a me non mi ha più dato immagini così piene di quell'energia che mi piace d'esprimere. 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' tristi; e sento il bisogno allora nel mio lavoro narrativo di alternare storie realistiche e storie fantastiche», I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano di oggi*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, p. 56.

² Le citazioni sono tratte da I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1985.

³ Sul neorealismo letterario italiano si vedano, tra gli altri: C. Bo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, ERI, Torino 1951; G.C. Ferretti (a cura di), *Introduzione al neorealismo: i narratori*, Edizioni Riunite, Roma 1974; G. Luti, *Dal neorealismo alla neoavanguardia: il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione, 1945-1969*, Le Lettere, Firenze 1995.

sero però “la spaconeria, la crudezza, l’economia di stile, l’ottimismo spietato che erano stati della letteratura della Resistenza”⁴. Dal punto di vista delle strutture narrative i tre racconti lunghi che compongono la trilogia degli antenati sembrano tenere presente la lezione metodologica e il sistema di ricerca analitica propri di Vladimir Ja. Propp, nel senso che lo schema narrativo e le sue sequenze ubbidiscono a un disegno progettuale ormai chiaramente definito: il superamento da parte dell’eroe dell’ostacolo, la battaglia contro di esso, la sua vittoria finale (il “lieto fine” delle fiabe). La fiaba rappresenta qui una rivalse del soggetto rispetto alla storia, finora cardine nelle scelte formali e contenutistiche della narrativa calviniana; la dimensione fantastica diventa così espressione di una realtà che sta dentro la realtà stessa e dietro le sue apparenze, le trascende suggerendo un senso e un significato nuovi. Potremmo leggere la trilogia come una metafora dell’uomo in generale, della sua vita; per questo motivo gli elementi situazionali e le azioni dei personaggi che si svolgono al loro interno tendono ad avere la preminenza narrativa e strutturale sui tempi e i luoghi del racconto. Il contesto fiabesco in cui si svolgono le tre storie, dunque, nasconde verità valide per l’uomo di ogni epoca e sono la tristezza della guerra, il valore universale dell’amicizia, dell’amore, l’alienazione, l’emarginazione (dal momento che tutti e tre i protagonisti sono, a loro modo, dei “diversi”), il sentimento della natura, la lotta contro il male, la ricerca continua della felicità, e così via.

I termini “fiaba” e “fiabesco” possono dunque essere associati con facilità all’opera di Calvino fin dai suoi inizi; lo stesso Pavese, recensendo *Il sentiero dei nidi di ragno* sull’edizione romana de «l’Unità» afferma: “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”⁵. Del resto anche Vittorini, a proposito de *Il visconte dimezzato*, indica come possibili sintesi degli interessi di Calvino sia un “realismo a carica fiabesca” sia una “fiaba a carica realistica”⁶.

L’aspetto che più di ogni altro avvicina Calvino alla fiaba è quello di avere come compito del proprio narrare/narrarsi, l’umanità, l’identità personale: è un motivo comune, se non a tutte le fiabe, almeno a quelle che potremmo indicare come “fiabe di prova”, incentrate sulla tematica dell’affermazione personale attraverso, spesso, la figura della maturazione. Molte fiabe infatti hanno come protagonista un giovane, o addirittura un bambino; e proprio da un bambino, dal Pin del *Sentiero*, partirà l’intera narrazione calviniana. La caratteristica principale delle cosiddette “fiabe di prova” consiste nel fatto che il protagonista, incontrando degli ostacoli, si mette appunto “alla prova”, supera l’ostacolo, che rivela la sua essenza di risolutore del destino dell’individuo: “I romanzi”, afferma Calvino, “che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d’azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l’uomo attraversa e il modo in cui egli le supera”⁷. E più avanti prosegue:

Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane,

⁴ Cfr. I. Calvino, *I nostri antenati*, Einaudi, Torino 1960.

⁵ Cfr. «l’Unità», Roma, 26 ottobre 1947; la recensione è stata successivamente inserita nella raccolta *La letteratura americana e altri saggi* pubblicata da Einaudi nel 1962.

⁶ È quanto indicato nel risvolto di copertina della prima edizione einaudiana de *Il visconte dimezzato*, datata 1952.

⁷ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 319.

resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate. [...] Mi interessa della fiaba il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità, il modo in cui il senso della vita è contenuto in una sintesi di fatti, di prove da superare, di momenti supremi⁸.

Dunque per Calvino la fiaba conta soprattutto come archetipo del racconto d'avventura e di prova e il fiabesco assume valore in quanto principio di riduzione della realtà narrata a una serie di conflitti, di attriti, di prove appunto, fra un individuo portatore di una specifica moralità e la realtà esterna in cui quella specificità è chiamata a rendersi riconoscibile. La fiaba, poi, permette a Calvino di realizzare quell'obiettivo di "fantasia razionale" e di "ragione fantastica" di cui parlava Vittorini: essa risponde al forte desiderio dello scrittore di cambiare il suo approccio con la realtà, di vedere il mondo da un punto di vista diverso, secondo un'altra logica, quella della fantasia. Non è un caso, infatti, se per parlare di Resistenza sceglie gli occhi di Pin che permettono di guardare "in diagonale", "a distanza", quel mondo di orrori e ingiustizie rappresentato non solo dalla guerra e dalla violenza, ma dal suo stesso ambito familiare.

L'istanza fantastica è sostenuta mediante l'adozione del punto di vista del ragazzo, cioè di colui che, pur immerso nel mondo degli adulti, conserva la capacità di vedere il mondo come spazio del gioco e della favola: il gioco è già in fondo la capacità di costruirsi un mondo alternativo, fondato su regole precise ma sottratto alle frustrazioni del principio di realtà, mentre la favola permette di investire il mondo reale delle risorse dell'onnipotenza immaginativa⁹.

La fantasia calviniana si costruisce sulla fiaba di cui assimila il messaggio antropologico-educativo in una dimensione di denuncia socio-politica e di distacco critico. Cesare Pavese, che per primo ha posto l'accento sull'ottica favolosa dell'opera calviniana, ha anche sottolineato il suo aspetto pedagogico oltre che letterario: "forma fiabesca e avventurosa", affermava Pavese, "di quell'avventuroso che si dà come esperienza fantastica di tutti i ragazzi"¹⁰, tema che caratterizzerà buona parte della produzione di Calvino, in particolare le *Fiabe italiane*, fino a quella sorta di "fiabe" che sono rappresentate dalle storie di Marcovaldo. Il contenuto fiabesco, come lo stesso Calvino sottolinea nella prefazione alle *Fiabe*, ha una propria specificità educativa non rintracciabile nel contenuto, o meglio, non soltanto, ma soprattutto nel solo fatto di sentirle raccontare e di raccontarle poiché esse rappresentano, afferma lo scrittore "la vita umana vista come un seguito di difficoltà da superare con animo disinteressato e fiducia nell'avvenire". Fiabesco che, fa notare Flavia Bacchetti, si trasforma sempre più in metafora passando da *Il sentiero dei nidi di ragno* alla trilogia de *I nostri antenati*: "metafora anche tragica della vita, nella sua complessa evoluzione dall'infanzia all'età adulta. Modello, dunque, che se è strettamente significativo sotto il profilo educativo, è altresì modello d'identificazione, di proiezione di quella critica età, vissuta in conflittualità con il mondo degli adulti"¹¹. Ne

⁸ *Ibidem*.

⁹ E. Gioanola, *Modalità del fantastico nell'opera di Italo Calvino*, in G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, Marietti, Genova 1988, p. 67.

¹⁰ C. Pavese, recensione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, in «l'Unità», Roma, 26 ottobre 1947.

¹¹ F. Bacchetti, *Calvino e Rodari: la scrittura come logica della fantasia*, in «Studi sulla formazione», n. 1, 2000, p. 37.

emerge un'immagine d'infanzia che a Calvino serve per indagare il mondo degli adulti e giudicarlo, al di fuori da ogni convenzione. L'infanzia creata da Calvino, ha rilevato Mario Valeri¹², viene utilizzata, da un lato per rappresentare gli aspetti mitici e favolosi dell'infanzia attraverso quell'attitudine alla fiaba che lo scrittore riconosce ai ragazzi; dall'altro per mettere in evidenza l'aspetto negativo e crudo della contraddizione che il bambino-personaggio subisce a contatto con il mondo adulto e il rifiuto che ne patisce. I ragazzi non abbandonano mai del tutto il mondo sociale adulto; sono gli orrori, le violenze, la crudezza della realtà adulta che sopraffanno la fiaba di cui il bambino tende a colorarla, da qui la necessità di un luogo nel quale evadere dalla realtà dei grandi: è la funzione che svolgono sia il nascondiglio sul sentiero dei nidi di ragno per Pin, sia l'albero per Cosimo.

La fiaba è forse il genere che resta dominante, anche all'interno dei diversi generi attraversati da Calvino: essa suscita l'interesse dello scrittore sia per la rispondenza con la sua vena fantastica che, come più volte sottolineato, appare evidente fin dal *Sentiero*, sia per gli studi degli strutturalisti, Propp e Greimas in particolare. Entrambi questi studiosi avevano riconosciuto alla fiaba il carattere di "modello" narrativo, in quanto sistema costituito da un numero limitato di funzioni e ruoli che si ripetono in un numero altissimo di combinazioni possibili e di variabili. Queste caratteristiche strutturali della fiaba, che ne fanno un vero e proprio nucleo generativo di ogni racconto, soddisfano un'altra esigenza profonda del Calvino narratore, la ricerca del "modello", un modello che faccia coesistere le regole del gioco con la libertà del giocatore, ovvero il narratore e – perché no? – il lettore. Calvino sembra perciò catturare, soprattutto, le proprietà più profonde della fiaba, dalla sua infinita varietà e ripetizione.

Dunque, quando nei primi anni Cinquanta, Italo Calvino riceve da Einaudi il compito di preparare una grande raccolta di fiabe italiane, pescando dalla nostra immensa tradizione popolare, la sua familiarità con i temi del fiabesco è già consolidata. Calvino conduce un enorme lavoro di raccolta e trascrizione di fiabe, ma nell'*Introduzione* sottolinea la scarsa scientificità della sua impresa che, per sua stessa ammissione, può essere paragonata a quella portata avanti dai fratelli Grimm con il patrimonio popolare tedesco; anche i Grimm, infatti, non si sono limitati a raccogliere le fiabe e a tradurle dai vari dialetti, ma vi hanno aggiunto nuove varianti e scelto tra le diverse versioni.

Le fiabe hanno, per Calvino, una natura migratoria: viaggiano nel tempo e nello spazio, attraversando anni, continenti, strati sociali, descrivendo di volta in volta un itinerario di ascesa o discesa, costruendo una narrazione che si riproduce e trasforma continuamente gli ascoltatori in narratori e viceversa. Il narratore di fiabe, infatti, lascia le proprie impronte sul testo che viene così a trovarsi segnato dalle mani attraverso le quali è passato nel suo girovagare.

Basta guardare attentamente per accorgersi che il narratore di fiabe, nel momento stesso in cui si muove nel rigoroso rispetto di convenzioni e forme già date, e nel momento in cui crede di rispettare scrupolosamente il modello e lo scheletro che ha tra le mani, sfugge alle reti di una ripetizione passiva con una 'istintiva furberia' e 'finisce per parlarci di quello che gli sta a cuore'.¹³

¹² Cfr. M. Valeri, *Immagini dell'infanzia nei linguaggi narrativi*, Centro Duplicazioni Offset, Firenze 1991.

¹³ M. Lavagetto, *Introduzione a Calvino I., Sulla fiaba*, cit., pp. XIX – XX.

I testi reperiti costituiscono perciò per Calvino un interessante e suggestivo “mazzo di carte”, il migliore di cui abbia mai potuto disporre. La possibilità di moltiplicare le narrazioni è già data, è un meccanismo che le fiabe hanno già messo in moto da secoli attraverso il lavoro nascosto dei narratori che avevano affidato il loro bisogno di raccontare alla transitorietà delle narrazioni orali. Le fiabe interessano Calvino perché sono, per loro natura, molteplici: da un numero finito di variabili si possono generare un numero infinito di racconti; si tratta di un interesse di tipo stilistico e strutturale, si rivolge all'economia della fiaba, al ritmo, alla logica essenziale con cui nel tempo è stata raccontata.

Nel suo lavoro di raccolta, l'autore muove dal presupposto che la narrativa orale primitiva, così come la fiaba popolare tramandata fino ai giorni a lui vicini, si modella su strutture fisse che permettono però un consistente numero di combinazioni. Calvino, dunque, rispetta i testi, ma conserva anche un proprio spazio all'interno del quale inserire i propri interventi: taglia un finale, aggiunge un particolare, rielabora o riscrive alcuni versi. L'intento di questa operazione è quello di conformarsi al tono stilistico e al ritmo scelti dal narratore e di migliorare la coerenza e la funzionalità del meccanismo che lo studio ha permesso di identificare: quando inventa un nuovo elemento, infatti, Calvino si preoccupa di fare in modo che tale aspetto sia verosimilmente conforme agli elementi già compresi nel repertorio del racconto stesso e il montaggio segue le disposizioni logiche previste dall'insieme delle sue strutture fisse. La parte che l'autore riserva a se stesso è quella di un narratore il più possibile discreto e conforme all'immagine prodotta dall'insieme delle fiabe; come sostiene Lavagetto la sua voce tende a essere “il risultato di una media proporzionale” tra le voci presenti: mimetica e al tempo stesso riconoscibile. Tale invenzione richiede un continuo controllo dei registri, capace di annullare la diversità dei dialetti o le difformità dei raccoglitori sia di neutralizzare le proprie resistenze culturali.

La raccolta delle *Fiabe italiane* può senza dubbio essere considerata l'opera personale di uno scrittore, ma non solo. Intanto è doveroso segnalare l'apporto dato agli studi sulla fiaba italiana per l'epoca in cui Calvino scrive. Tutta la produzione esistente nell'ambito della documentazione fiabistica italiana nel 1956 era costituita da un insieme considerevole di raccolte ma a carattere locale. Non erano molte neppure le indagini di tipo comparativo su tipi e motivi della fiaba italiana condotte secondo le modalità della scuola finnica e degli indici internazionali di Arne e Thompson¹⁴. Mancano quindi sia una raccolta di testi su base nazionale sia un quadro della diffusione in area italiana dei tipi e dei motivi: non esistono, insomma, né un indice, né un'antologia. Con il suo lavoro, Calvino si propone di sopperire proprio a queste due mancanze orientandolo verso due scopi di carattere storico-filologico: “rappresentare tutti i tipi di fiaba di cui è documentata l'esistenza nei dialetti italiani” e “rappresentare tutte le regioni italiane”¹⁵, dimostrando una precisa consapevolezza dello stato degli studi e delle loro esigenze. Il lavoro condotto da Calvino per la raccolta dei racconti popolari italiani in parte si basa sul materiale accumulato nei secoli passati dai folkloristi e in parte è frutto della sua volontà, dal momento che è lui a dover scegliere le versioni migliori in modo da poter elaborare una raccolta il più possibile articolata. Secondo quanto sostiene Alberto Cirese nel suo saggio

¹⁴ Al di là di alcuni contributi stranieri su raccolte di novelle italiane, come ad esempio il *Pentamerone* di Basile, in ambito italiano possiamo almeno ricordare quello di G. D'Aronco, *Indice delle fiabe toscane*, L.S. Olschki, Firenze 1953.

¹⁵ Cfr. I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, (1956), 3 voll., Mondadori, Milano 2001, p. XVIII.

su Calvino e la fiaba¹⁶, all'interno del volume delle *Fiabe italiane* è possibile riscontrare una triplice articolazione che presenta piani diversi di destinazione. La parte centrale, quella delle fiabe vere e proprie, è quella di godibilità più immediata e destinata anche all'infanzia. Rispetto a questa parte, le altre due potrebbero sembrare in un certo senso superflue. Lettori che semplicemente vogliono fruire del fiabesco potrebbero essere poco interessati alle quasi quaranta pagine dell'Introduzione, dedicate soprattutto a chiarire i criteri del lavoro e a tracciare un profilo storico-metodologico delle raccolte "scientifiche" di fiabe italiane; i destinatari, in questo caso, sono gli studiosi. Si restringono poi ai soli specialisti di fiabistica comparata le duecento note che vanno a costituire un vero e proprio apparato critico, "un fuor d'opera, rispetto al puro godimento di narrazioni rinate". Calvino ebbe una precisa consapevolezza metodologica nel rigore con cui progettò il suo lavoro di recensione e spoglio delle fonti e nello scrupolo storico-filologico con cui ne dette conto. Aveva chiara la "natura ibrida" della sua opera e il suo quoziente di scientificità e per evidenziarli partì dal lavoro dei fratelli Grimm, che ben conosceva. Il suo ragionamento è questo: se la "scientificità" delle raccolte di fiabe registrate dalla voce del popolo sta nella loro fedeltà stenografica al dettato dialettale del narratore orale, allora, afferma Calvino nell'Introduzione, "proprio 'scientifici' [...] i Grimm non furono, ossia lo furono a metà" dal momento che, da un lato le loro fonti non furono tutte popolari, dall'altro "lavorarono molto di testa loro", non solo traducendo dai dialetti ma anche integrando le diverse varianti, ritrascrivendo là dove la narrazione pareva troppo rozza, dando unità allo stile dei racconti, ritoccando alcune espressioni o immagini. Anche il lavoro di Calvino è perciò "scientifico" a metà e il riferimento ai fratelli Grimm acquista maggiore importanza se riportato al momento storico in cui egli pubblica le sue *Fiabe*; se infatti confrontiamo la certa disponibilità e indulgenza verso i "generi" raccolti da Calvino con il rigore adottato dai Grimm nella selezione del materiale, al fine di conferire ai *Märchen* piena identità storica e teorica, è possibile comprendere meglio la particolarità della prospettiva calviniana. Mentre i Grimm, infatti, mancando istituzioni unitarie, consideravano come idealità linguistico-culturale il "Paese dei tedeschi" adottando per il titolo della loro raccolta la socialità circoscritta del nucleo familiare (*Kinder-und-Hausmärchen*), Calvino, condizionato dal momento politico di rifondazione dello Stato italiano, dopo il fascismo, su principi di "nuova" democrazia, si colloca, diciamo così, di fronte alla Carta della neonata Repubblica. Il suo operare risulta tuttavia un po' empirico, dal momento che deve tenere conto delle differenze tra il "Paese degli italiani", ovvero la pluralità delle aree linguistico-culturali, e l'Italia in senso geo-politico, oltre alle difficoltà poste dal sovrabbondare o dalla carenza, nelle diverse regioni, del materiale di base. Le *Fiabe italiane* possono allora essere descritte come una sintesi di una idealizzata dimensione nazional-popolare, come un progetto per certi aspetti fragile ma che funziona, al pari di tutte le altre utopie, da carica propulsiva inalterabile, dichiarata dal suo messaggio di libertà fantastica e di disponibilità linguistica. Qui si inserisce il riferirsi di Calvino ai Grimm: le *Fiabe*, come i *Märchen*, daranno corpo alla totalità di una cultura, operando come realizzazione di un'identità minacciata dalla storia.

¹⁶ Cfr. A.M. Cirese, *Italo Calvino studioso di fiabistica*, in D. Frigessi (a cura di), *Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba*, Atti del Convegno, Lubrina Editore, Bergamo 1988.

2. Calvino strutturalista: alcune note

Ora il viaggio tra le fiabe è finito, il libro è fatto, scrivo questa prefazione e ne sono fuori: riuscirò a rimettere i piedi sulla terra? Per due anni ho vissuto in mezzo a boschi e palazzi incantati, col problema di come meglio vedere in viso la bella sconosciuta che si corica ogni notte al fianco del cavaliere, o con l'incertezza di usare il mantello che rende invisibili o la zampina di formica, la penna d'aquila o l'unghia del leone che servono a trasformarsi in animali. E in questi due anni a poco a poco il mondo intorno a me veniva atteggiandosi a quel clima, a quella logica, ogni fatto si prestava ad essere interpretato e risolto in termini di metamorfosi e incantesimo: e le vite individuali, sottratte al solito discreto chiaroscuro degli stati d'animo, si vedevano rapite in amori fatali, o sconvolte da misteriose magie, sparizioni istantanee, trasformazioni mostruose, poste di fronte a scelte elementari di giusto o ingiusto, messe alla prova da percorsi irti d'ostacoli, verso felicità prigioniere di un assedio di draghi; e così nelle vite dei popoli, che oramai parevano fissate in un calco statico e predeterminato, tutto ritornava possibile: abissi irti di serpenti si aprivano come ruscelli di latte, re stimati giusti si rivelavano crudi persecutori dei propri figli, regni incantati e muti si svegliavano a un tratto con gran brusii e sgranchire di braccia e gambe. Ogni poco mi pareva che dalla scatola magica che avevo aperto, la perdita logica che governa il mondo delle fiabe si fosse scatenata, ritornando a dormire sulla terra. Ora che il libro è finito, posso dire che questa non è stata un'allucinazione, una sorta di malattia professionale. È stata piuttosto una conferma di qualcosa che già sapevo in partenza, quel qualcosa a cui prima accennavo, quell'unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è che credo questo: le fiabe sono vere.¹⁷

L'immersione nei territori del fiabesco ha dunque inevitabilmente "contaminato" la successiva scrittura di Calvino, alimentando quella vena fantastica che l'ha sempre caratterizzata. Fuga nel paradosso, rifugio nella fantasia, scarto ironico dal banale quotidiano, elementi propri della produzione letteraria che segue la pubblicazione delle *Fiabe* fino a quelle opere più marcatamente legate all'adesione allo strutturalismo e alla semiologia, adesione che già emergeva dalla raccolta enaudiana se, come dicevamo, il riferimento è stato agli studi di Propp e Greimas. Tuttavia, Calvino propone un'interpretazione personale delle due istanze che vede il costante tentativo dello scrittore di coniugare realtà e fantasia e anzi di fare di quest'ultima strumento interpretativo della prima.

Intorno agli anni Sessanta Calvino aderisce ad un nuovo modo di fare letteratura, intesa ora come artificio e come gioco combinatorio. L'intento è quello di rendere visibile ai lettori la struttura stessa della narrazione, per accrescere il loro grado di consapevolezza. Il tipo di scrittura di questa fase potrebbe essere definita "combinatoria" perché è lo stesso meccanismo che permette a chi scrivere di assumere un ruolo centrale all'interno della produzione. Un esempio di questo tipo di narrazione è dato da *Il castello dei destini incrociati*, pubblicato la prima volta nel 1969. Il romanzo breve si apre con la premessa di un libro di fiabe: l'arrivo sul far della notte, in un castello nel fitto di un bosco, dove trovano rifugio "quanti la notte aveva sorpreso in viaggio: cavalieri e dame, cortei reali e semplici viandanti"¹⁸. La storia interna di questo romanzo costituito da due parti, *Il castello* e *La taverna*, nasce, come evidenzia l'autore stesso nella *Nota* al volume, dall'idea di utilizzare i tarocchi come macchina narrativa combinatoria, costruendo così

¹⁷ I. Calvino, *Introduzione*, cit., p. XIV.

¹⁸ Cfr. I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 2011.

un racconto di tipo nuovo. Il romanzo è costituito da una serie di racconti racchiusi in una cornice secondo un procedimento che rimanda al *Decameron*; si deve però notare che nel caso del testo calviniano i personaggi-narratori non sono estranei, come nel Boccaccio, alle vicende narrate; anzi, ognuno per prima cosa si presenta identificandosi con una carta del mazzo e racconta la propria storia fino all'arrivo al castello nel bosco dove, come tutti gli altri, si accorge di aver perso la parola e di poter comunicare solamente a gesti e con l'aiuto, appunto, dei tarocchi. Le carte diventano così il surrogato della parola, come le immagini che, combinandosi variamente, possono raccontare una storia, rievocare una vicenda, definire le cose. Il rischio dei tarocchi, però, è che possono mescolarsi, accentuando il pericolo di scambi ed equivoci. Alla fine dell'opera Calvino propone un'ipotesi di disastro definitivo, di apocalissi totale di ogni linguaggio, anche di quello figurativo delle carte. Tuttavia rimane l'indicazione di una circolarità, un ricominciare da capo senza mai un punto d'arrivo: il gioco riprende dopo che il gioco è finito; le possibilità combinatorie delle carte sono infinite e le storie possono essere nuovamente intrecciate. Il mazzo dei tarocchi viene usato dallo scrittore come un sistema di segni, come un vero e proprio linguaggio dal momento che ogni figura ha un senso polivalente così come lo ha una parola, il cui significato esatto dipende dal contesto in cui viene pronunciata. Lo scopo è quello di smascherare i meccanismi che stanno alla base di tutte le narrazioni, creando un romanzo che va oltre se stesso, in quanto diventa riflessione sulla propria natura e configurazione; ciò che interessa sono le combinazioni del disegno geometrico, le strutture simmetriche, i meccanismi che governano le opposizioni e i parallelismi.

Nel febbraio del 1973 Calvino entra a far parte del gruppo dell'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) costituito da poeti e matematici di cui egli condivide l'idea della scienza come gioco e la possibilità d'integrare nella letteratura i procedimenti della matematica: "La matematica arricchisce la letteratura 'smontandola' e rintracciando le leggi e i principi di simmetria e combinatorietà sottesi alle sue creazioni poetico-fantastiche"¹⁹. L'intento dell'OuLiPo era mostrare come la letteratura fosse soggetta a norme, vincoli e modelli di composizione che potevano essere ricostruiti attraverso i metodi della matematica. Certamente ad influenzare tale posizione contribuiva il successo dello strutturalismo che, in quegli stessi anni, aveva diffuso, anche nel campo delle scienze umane, la convinzione che ogni disciplina e ogni sua relativa creazione potesse essere ricondotta a un modello formale generale, ispirato alla semiologia. Tuttavia Calvino reinterpreta a suo modo la lezione del gruppo francese e dello strutturalismo. Egli usa le innovazioni di un Queneau che mette al centro della struttura il gioco con i sistemi, il gioco con le regole, la tentazione è quella di fare ordine, di creare sistemi, ma lo fa giocando e con una certa leggerezza letteraria. Calvino, come Queneau, accetta le tradizioni letterarie ma ne diventa sperimentalista: riscrive storie già scritte, come ne *Il castello*, accetta formule tradizionalmente usate, ma prova anche delle innovazioni collocando la tradizione nell'ambiente e nelle strutture moderne creando così una letteratura ambigua.

L'incontro con lo strutturalismo, avvenuto a partire dagli anni Sessanta, offre così all'autore la possibilità di superare l'opposizione tra umanesimo e scienze, di ridefinire il campo del sapere, di pensare in modo nuovo al ruolo degli intellettuali e al compito

¹⁹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999, p. 191.

della scrittura. Sarà il Calvino delle *Cosmicomiche* a essere impegnato nella ricerca sui rapporti tra immaginario letterario e immaginario scientifico.

La scoperta della semiologia e della cultura strutturalista, che avviene proprio durante la stesura del libro, orienterà gli interessi maturati nei primi anni Sessanta in una direzione particolare, che le prime cosmicomiche non lasciavano prevedere. Lo strutturalismo, infatti, sarà la chiave per ripensare la letteratura sì scientificamente, ma dal suo stesso interno, liberandosi dalle strettoie del conflitto fra le 'due culture'²⁰.

Calvino piega a suo modo le diverse tendenze con un atteggiamento che mira a ordinare i segmenti della realtà, di attribuire loro senso; sulle sue scacchiere, sulle sue combinazioni, come sullo scudo di Perseo, si riflette la realtà.

In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile²¹.

Nessuna struttura può esaurire le possibilità del reale, rimane sempre uno scarto tra il segno nero della parola e l'universo di significati che a esso possono essere associati. Questa constatazione, però, non porta Calvino a smettere di sfidare le possibilità del racconto e del linguaggio; consapevole dell'impossibilità di rappresentare la complessità della vita, constata l'impossibilità di rinunciare ai tentativi per farlo.

Riferimenti bibliografici

- Bacchetti F., *Calvino e Rodari: la scrittura come logica della fantasia*, in "Studi sulla formazione", n. 1, 2000.
- Benussi C., *Introduzione a Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- Bertone G. (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, Marietti, Genova 1988.
- Calvino I., *I nostri antenati*, Einaudi, Torino 1960.
- Calvino I., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1980.
- Calvino I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1985.
- Calvino I., *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988.
- Calvino I., *Fiabe italiane*, 3 voll., Mondadori, Milano 2001. Edizione originale di Einaudi, 1956.
- Calvino I., *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 2011.
- Cambi F. (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, Ets, Pisa 1999.
- Cirese A. M., *Italo Calvino studioso di fiabistica*, in Delia Frigessi (a cura di), *Inchiesta*

²⁰ R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008, pp. 17-18.

²¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 72.

- sulle fate: Italo Calvino e la fiaba*, Atti del Convegno, Lubrina Editore, Bergamo 1988.
- Donnarumma R., *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008.
- Lavagetto M., *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Milanini C., *L'utopia discontinua: saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990.
- Pavese C., Recensione di *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, in "l'Unità", 26 ottobre 1947.
- Piacentini A., *Tra il cristallo e la fiamma. Le Lezioni americane di Italo Calvino*, Atheneum, Firenze 2002.
- Scarpa D., *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999.
- Valeri M., *Immagini dell'infanzia nei linguaggi narrativi*, Centro Duplicazioni Offset, Firenze 1991.
- Zancan M., *Le città invisibili di Italo Calvino*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, dir. A. Asor Rosa, vol. IV, *Il Novecento*, tomo II, Einaudi, Torino 1996.