

I nostri antenati di Italo Calvino e la modernità del fantastico

Silvia Zangrandi

In questo studio intendo non tanto addentrarmi nel terreno minato della determinazione del fantastico come genere, come modo,¹ come logica narrativa, quanto offrire uno spazio per la messa in luce della modernità del fantastico calviniano attraverso la lettura della trilogia *I nostri antenati*, offrendo un'analisi che affronti l'argomento secondo modalità ascrivibili al fantastico, come gli smarrimenti dell'identità² (*Il visconte dimezzato*), l'uso parodistico del mito (*Il cavaliere inesistente*), la satira della società e le distorsioni spaziali (*Il barone rampante*). In queste modalità sta la modernità del fantastico: il fantastico, è noto, affonda le sue radici in un passato lontano;³ diversi scrittori del Novecento se ne serviranno e, pur seguendo il principio della variazione nella continuità, ne aggiorneranno i contenuti, passando così da un fantastico determinato dai suoi temi, eredità dell'Ottocento, a un fantastico che esplora le possibilità inquietanti del *non* (non detto; non fatto, ...). Se nell'Ottocento l'incredibile suscita paura e orrore, nel Novecento l'atto narrativo è molto più rilevante dell'azione narrata: non sono i fantasmi, i vampiri, i prodigi soprannaturali a contraddistinguere il fantastico, bensì il condizionamento sensoriale, emotivo ed intellettuale subito dalla figura testuale incaricata di raccontarli (personaggi e/o narratore). Il fantastico si manifesta come presenza cospicua e vitale nella letteratura della modernità e ancora oggi occupa un posto centrale nell'immaginazione, letteraria e no (si pensi allo spazio che occupa nel cinema e nei

¹ Benché molti critici considerino il fantastico come un genere letterario, di recente alcuni hanno proposto di considerarlo come un modo, cioè come una categoria più ampia e flessibile, dai confini meno rigidi di quelli del genere perché meno codificata. Il modo, poi, assumerebbe diverse forme del genere. «Proprio perché di un modo si tratta, e non semplicemente di un genere letterario, esso si caratterizza per un ventaglio abbastanza ampio di procedimenti utilizzati e per un buon numero di temi trattati, nessuno forse esclusivo e peculiare, molti diffusi anche in altri modi e generi letterari» (R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 112). Tra i critici che considerano il fantastico come modo letterario è bene ricordare, oltre a quelli citati, almeno R. Jackson, *Fantasy. The literature of Subversion*, London, Routledge, 1988 e P. D. Murphy – V. Hyles (a cura di), *The Poetic Fantastic. Studies in an Evolving Genre*, Westport, Greenwood Press, 1989.

² Faccio mia una formula data da Borges durante una conversazione con M. Es. Vázquez nel 1964 a proposito di tematiche fantastiche.

³ Si dice che la letteratura fantastica prenda piede all'inizio dell'Ottocento, quando le estetiche romantiche rivendicavano la qualità soggettiva e visionaria del prodotto letterario, ma anche la necessità di recuperare la tradizione popolare carica di miti e materiali favolosi. Tuttavia, è necessario precisare che tra il tardo Seicento e il primo Settecento inizia a farsi strada un filone letterario propriamente fantastico. Il fantastico irrompe in quel periodo proprio in contrapposizione a quella sorta di assolutismo razionalista che negava tutto ciò che non era logicamente identificabile. L'irruzione del fantastico rappresentava la rivincita dell'irrazionale e del soprannaturale sulla tendenza a ridurre l'esistenza entro i limiti della ragione e della realtà oggettiva. Ovviamente, va chiarito che opere fantastiche sono reperibili nella letteratura d'ogni tempo e paese, molto prima di tale periodo, basti pensare all'antichità classica e prima ancora alle letterature orientali, ma si tende a non considerare tali esempi poiché ancora fortemente influenzati da mitologia e mito.

fumetti). Il fantastico rappresenta per molti il modo per dimostrare la potenza della letteratura nel creare mondi diversi da quelli conosciuti, ma che sono originati dalla realtà. Per dirla con Bärberi Squarotti, il fantastico è il linguaggio «dell'allegoria esistenziale o della letteratura come potere di fondazione di mondi ulteriori al di là di quello storico-fenomenico».⁴

Il fantastico letterario è appunto quella forma nella quale la fantasia si applica per scoprire nuovi collegamenti tra oggetti, uomini, situazioni che la logica rifiuta. Per dirla con Calvino, il fantastico narrativo è una perplessità di fronte a un fatto incredibile, un'esitazione tra una spiegazione razionale e realistica, è l'accettazione del soprannaturale. Calvino in più occasioni riflette sulla modernità e sulla rilevanza del fantastico e ho ritenuto opportuno schematizzare tali riflessioni in sette punti:

- a) Calvino distingue tra uso "emozionale" e visionario del fantastico ottocentesco e uso "intellettuale" e astratto nel Novecento. «Nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come mediazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo».⁵ In altri termini, per essere preso in considerazione dal mondo contemporaneo, il fantastico non può che tendere a una costruzione lucida della mente che mira a visioni disincantate e ironiche, quindi non aspira a un uso emozionale dei suoi elementi, ma a una meditazione sugli incubi e sulle tensioni dell'uomo moderno. Si spiegherebbe così la presenza nei racconti ottocenteschi di un evento a tutti gli effetti straordinario che aiuta il lettore a orientarsi all'interno del campo narrativo e, al contrario, la mancanza di tale evento nei racconti novecenteschi, che si aprono invece a prospettive complesse e a percorsi di lettura tutt'altro che piani.

- b) Le voci *fantasia* e *fantastico* chiedono l'accettazione di un'altra logica che porta a rapporti diversi da quelli dell'esperienza quotidiana:

la credibilità che ora ci interessa [...] è quella credibilità speciale del testo letterario [...] alla quale corrisponde da parte del lettore quell'atteggiamento definito da Coleridge "suspension of disbelief", sospensione dell'incredulità. Questa "suspension of disbelief" è la condizione di riuscita d'ogni invenzione letteraria, anche se essa si situa dichiaratamente nel regno del meraviglioso e dell'incredibile.⁶

⁴ G. Bärberi Squarotti, *Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940: Buzzati, Morovich, Terracini, Delfini*, in *La cultura negli anni 1930-1945* (Omaggio ad Alfonso Gatto), Atti del convegno – Salerno 21-24 aprile 1980, tomo I, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 48-9.

⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980; Milano, Mondadori, 1995, p. 261.

⁶ *Ivi*, p. 378.

Inoltre il fantastico fa ricorso all'elemento della sorpresa e il piacere che ne deriva si trova nello sviluppo di soluzioni che riservano stupore: gli effetti migliori di questa letteratura «stanno nell'oscillazione di livelli di realtà inconciliabili».⁷

- c) Il fantastico, contrariamente a quello 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.⁸

Il racconto fantastico gioca col linguaggio, creando, manipolando e associando immagini, punta sulle facoltà creative del linguaggio in quanto solo le parole possono creare una nuova e diversa realtà. Il fantastico nasce dal «langage [qui] permet de concevoir ce qui est toujours absent».⁹ Il modo fantastico utilizza le potenzialità del linguaggio di caricare di valori le parole per creare la *sua* realtà, ricca di contraddizioni e incontri degli opposti. Per fare questo, punta in particolare sulla metafora che, con le sue possibilità creative, permette di mettere in rapporto mondi semantici per definizione lontani tra loro. «Utilizzata in termini narrativi, divenuta procedimento narrativo, la metafora può consentire quegli improvvisi e inquietanti passaggi di soglia e di frontiera che sono caratteristica fondamentale della narrativa fantastica».¹⁰ I tre romanzi giocano attorno a tre metafore: per il visconte è il comportarsi da mezzo uomo; per il barone è lo starsene sospesi; per il cavaliere è l'essere vuoti dentro. Giocando col tessuto verbale metaforico, Calvino tenta una ricomposizione della frattura tra immagine e parola e tale tessuto acquista tratti iconico visivi. Dal momento che l'oggetto che determina il fantastico non può essere rivelato nella sua totalità, è necessario che lo si intraveda appena: occorre perciò ricorrere a giochi linguistici, analogie, comparazioni in modo da renderlo un oggetto esclusivamente verbale. Il gioco verbale ha la funzione di conferire carattere magico al linguaggio ormai abusato della quotidianità: il linguaggio si pone l'obiettivo di tradurre in immagini le espressioni dell'inconscio: le parole acquistano così vita nuova e diventano attributo di altri significati. La capacità di «*pensare per immagini*» è intensamente legata al «potere di [...] far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca».¹¹ La «ricerca

⁷ I. Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, p. 5.

⁸ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, p. 224.

⁹ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 87.

¹⁰ R. Ceserani, *Le radici storiche di un modo narrativo*, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani et al., Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 18.

¹¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988; Milano, Mondadori, 1993, p. 103.

d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile»¹² è rappresentata da precise scelte linguistiche, che vanno dall'uso di aggettivi qualificativi che creano sinestesie (si veda «respiro dolciastro», 53;¹³ «frastagliato respiro», 112; «morbida penombra», 320) all'uso di aggettivi che danno vita a ossimori («epoche severe e licenziose», 264; «era un'amante a un tempo tenera e furiosa», 351; «una persona così soda e così morbida insieme», 372; «infilzare amorosamente i nemici», 394). L'aggettivazione calviniana, per dirla con Mengaldo, è «forse il miracolo supremo della sua scrittura»;¹⁴ questo elemento grammaticale, messo a volte in posizione prenominale («vaghi chiarori», 28), a volte in posizione postnominale («abbaio rotto e immotivato [...] voci soffocate e incitanti», 159), a volte a *sandwich* («sferici elmi impennacchiati», 317), a volte in terna («il Barone [...] ficcanaso, ombroso, inconcludente», 224), a volte accumulato in serie («una donna olivastro, forse saracena, seminuda e tatuata», 55) è la componente lessicale più adatta a creare un'immagine visiva, quasi una trasfigurazione della realtà. Spesso l'aggettivo «oggetto di una reduplicazione intensiva» diventa più incisivo di un superlativo: «mi feci piccino piccino» (55); «palandrane lunghe lunghe» (133). Le similitudini spesso fanno slittare il senso verso il surreale o il grottesco, specialmente quando riguardano la guerra o le battaglie: «nelle armature si bolliva come in pentole tenute a fuoco lento» (307); «pareva che quel cozzar di ferro fosse come un vibrare d'elitre d'insetti» (319); «i loro argentei scudi s'alzavano e s'abbassavano come branchie d'un pesce» (322). Altre similitudini vengono redatte «attraverso rapide immagini visive stilizzate»:¹⁵ «vide correre una volpe: un'onda rossa in mezzo all'erba verde, uno sbuffo feroce, irta nei baffi» (158); «due figure a cavallo [...] lo scudiero come un sacco là in bilico, il cavaliere dritto e svettante come la sottile ombra di un pioppo» (381). Non va trascurata la vocazione analitica di Calvino che si esprime attraverso lunghi elenchi: mediante le enumerazioni, ottiene un preciso effetto espressivo e nello stesso tempo realizza un'efficace economia di discorso, accosta frasi brevi o parole in qualche modo correlate tra loro e la scelta oculata dei termini da avvicinare è in rapporto al fine comunicativo prefissato. Del resto, «la figura dell'elencazione o enumerazione protratta, fondendo esattezza analitica e velocità di scansione, è veramente una delle costanti segnaletiche dello stile di Calvino ("la mia vita funziona a base di elenchi" ha scritto di recente)».¹⁶ Un esempio su tutti:

¹² *Ivi*, p. 56.

¹³ Tutte le citazioni da *I nostri antenati* si riferiscono all'edizione Milano, Mondadori, 1991 [Torino, Einaudi, 1960].

¹⁴ P. V. Mengaldo, *La lingua dello scrittore*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale, Firenze 26-28 febbraio 1987*, a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, p. 219.

¹⁵ I. Calvino, *Il barone rampante*, prefazione e note di T. Cavilla, Torino, Einaudi Edizione per la scuola, 1965, p. 123.

¹⁶ Mengaldo, *La lingua dello scrittore*, cit., p.217.

L'unica zona di vegetazione più bassa erano i limoneti, ma anche là in mezzo si levavano contorti gli alberi di fico [...] e se non erano fichi erano ciliegi dalle brune fronde, o più teneri, cotogni, peschi, mandorli, giovani peri, prodighi susini, e poi sorbi, carrubi, quando non era un gelso o un noce annoso (113).

Ciò che colpisce di più della lingua di Calvino è da un lato la potenza rappresentativa e dall'altro la terminologia esatta e minuziosamente adoperata, dove anche gli aggettivi e le similitudini assumono apparentemente un aspetto denotativo. È evidente la predilezione di Calvino per il procedimento della ripetizione che si evince dall'uso che fa dell'anafora, dell'eponalessi e di altre figure reiterative. Anche l'abbondanza dei sinonimi è uno strumento decisivo per raggiungere quell'«italiano che sia il più possibile concreto e il più possibile preciso», basti pensare al mezzo Visconte che viene qualificato «zoppo», «monco», «orbo», «sfiancato», «snaticato», «mezzo sordo», «spiedato», «sciancato», «gramo», «sottile» (42 e ss.). La linea di forza della letteratura fantastica sta nella capacità di dare la parola a tutto ciò che nell'inconscio, individuale o collettivo, è rimasto non detto. Per Rosalba Campra: «opposizione e trasgressione [...] sfidano le regole di una presunta normalità della sintassi narrativa e problematizzano i rapporti tra la parola e il referente»: ¹⁷ si giustificano così i frequenti ricorsi a climax, metafora, iperbole, ossimoro, ellissi, aggettivazione fortemente connotata. ¹⁸

- d) Il fantastico punta sull'iconicità e sulla figuratività sia tramite specifiche scelte linguistiche, sia nella scelta di elementi tematici che coinvolgono la sfera visiva. Secondo Calvino

diversi elementi concorrono a formare la parte visuale dell'immaginazione letteraria: l'osservazione diretta del mondo reale, la trasfigurazione fantasmatica e onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli, e un processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile, d'importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero. ¹⁹

¹⁷ R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000, p. 137.

¹⁸ Rosalba Campra, osservando l'avvenuto «passaggio da un fantastico prevalentemente semantico, come quello dell'Ottocento, ad un fantastico del discorso [...] che vede il lavoro sul significante», mostra come in alcuni casi addirittura si arrivi alla «polisemia che porta una -almeno-, doppia decifrazione di una parola» (R. Campra, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici», XV, 1981, 45, pp. 199-231: p. 225), e porta a esempio il racconto *Lejana* di Cortázar la cui protagonista, Alina Reyes, anagrammando il proprio nome (Es la reina y) genera il suo doppio, «colei che è Alina Reyes ma non la regina dell'anagramma».

¹⁹ Calvino, *Lezioni americane*, cit., p.106.

Creatore di stimoli visivi, Calvino, tra le infinite sollecitazioni dell'immaginazione, spesso pensa e scrive per immagini. È infatti il codice visivo con i suoi dati a costituire un importante tratto nel *Visconte dimezzato*, a partire dalla figura di Medardo che evoca quella di un triangolo tramite il paragone tra il mantello e la vela: «il mantello di mio zio ondeggiò, e il vento lo gonfiava, lo tendeva come una vela [...] vedemmo che aderiva come a un'asta di bandiera, e quest'asta era la spalla, il braccio, il fianco, la gamba» (21). Tutto il testo è cosparso di segni visivi che devono essere interpretati e tradotti sia dai personaggi che convivono col protagonista sia dal lettore: Medardo lascia ben visibili le tracce del suo passaggio dimezzando i soffioni, che hanno i piumini da una sola parte, o lasciando lungo il cammino una mezza farfalla. L'innamoramento del Visconte per Pamela si materializza nell'offrire fiori alla sua amata; i fiori però avranno la corolla tagliata a metà e sarà questo il segnale che farà capire a Pamela i sentimenti che il Visconte nutre per lei; per dare appuntamento a Pamela egli si serve di bizzarre indicazioni: il mezzo pipistrello e la mezza medusa significano «stasera in riva al mare» (48), il gallo mangiato a metà dalle processionarie significa «domani all'alba ci vedremo al bosco» (49), e così il viso del Visconte che fa «venir la pelle d'oca» alla pastorella richiama alla mente una figura dipinta: «quel profilo che restava profilo anche visto di fronte, e quelle mezze chiostre di denti scoperte in un sorriso a forbice» (49).

Calvino riesce quindi a recuperare gli elementi comuni ai registri visivo e verbale che possano garantire il passaggio analogico espressivo da un campo all'altro. Molte immagini pittoriche compaiono nel *Barone rampante*: l'apparizione di Viola, «bionda, con un'alta pettinatura un po' buffa per una bimba, un vestito azzurro anche quello troppo grande» (101), che canta sull'altalena; la figura del barone che si staglia nel cielo quasi volando da un albero all'altro. Molte sono le suggestioni visive che nascono dalla lettura: i ladruncoli di frutta sono un bozzetto vagamente naif, «erano a capo nudo o con sfrangiati cappelli di paglia, e alcuni incappucciati in sacchi; vestivano lacere camicie e brache; ai piedi chi non era scalzo aveva fasce di pezza, e qualcuno legati al collo portava gli zoccoli, tolti per arrampicarsi; erano la gran banda dei ladruncoli di frutta» (115); le immagini sintetiche e simboliche dei cibi finemente decorati preparati dalla sorella Battista sono lampi narrativi che rivelano l'animo tristo della ragazza:

erano, questi piatti di Battista, delle opere di finissima orafria animale o vegetale: teste di cavolfiore con orecchie di lepre poste su un colletto di pelo di lepre; o una testa di porco dalla cui bocca usciva, come cacciasse fuori la lingua, un'aragosta rossa, e l'aragosta nelle pinze teneva la lingua del maiale come se glie l'avesse strappata [...] poi le lumache [...] le aveva infisse, credo

con uno stecchino, ognuna su un bigné, e parevano, come vennero in tavola, uno stormo di piccolissimi cigni (93).

Il riferimento all'iconografia naturalistica serpeggia lungo l'intera narrazione: in essa si coglie la massima ricerca di freschezza di vita spogliata di tutte le ridondanze e tradotta in lunghi e accurati elenchi, del resto, «le pagine lirico-paesaggistiche sono quelle che rivelano una maggiore precisione visiva e linguistica» scrive Tonio Cavilla (anagramma di Italo Calvino) nell'edizione del *Barone* per la scuola.

Più in là le chiome degli alberi si sfittivano e l'ortaglia digradava in piccoli campi a scala, sostenuti da muri di pietre; il dosso era scuro di oliveti, e, dietro, l'abitato d'Ombrosa sporgeva i suoi tetti di mattone sbiadito e ardesia, e ne spuntavano pennoni di bastimenti, là dove sotto c'era il porto. In fondo si stendeva il mare, alto d'orizzonte, ed un lento veliero vi passava (98).

Infine, prendiamo in esame l'immagine finale di Cosimo che sale su una mongolfiera e sparisce:

apparve una mongolfiera [...] era un bel pallone, ornato di frange e gale e fiocchi, con appesa una navicella di vimini [...] l'ancora volava argentea nel cielo appesa a una lunga fune, e seguendo obliqua la corsa del pallone ora passava sopra la piazza, ed era pressapoco all'altezza della cima del noce, tanto che temevamo colpisse Cosimo. [...] L'agonizzante Cosimo, nel momento in cui la fune dell'ancora gli passò vicino, spiccò un balzo [...], s'aggrappò alla corda, coi piedi sull'ancora e il corpo raggomitato, e così lo vedemmo volar via, trascinato nel vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare... (302).

Questa immagine offre un esempio di evidente interazione tra testo e immagini (e qui prende forma l'idea cara a Calvino di «togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio»): «di questa progressiva perdita di peso, il salto sulla mongolfiera è l'atto finale ed emblematico: l'immagine visuale che lo evoca e lo suggella».²⁰ L'immagine si fa veicolo di narrazione, trasporta elementi del racconto, assecondando e suggerendo uno sviluppo e un ritmo. La mongolfiera che trascina via per sempre Cosimo ormai malato metaforicamente è l'espedito usato da un lato per salvare la coerenza del protagonista che in gioventù ha scelto di non mettere più piede sulla terra, dall'altro per segnalare l'imminente conclusione della storia e della narrazione in cui Ombrosa e la pagina scritta vengono associate.

²⁰ G. Palumbo, *Le Prince Andréj e il volo di Cosimo*, in «Critica letteraria», XXXII, 2004, 124, pp. 453-82: p. 480.

Nel *Cavaliere inesistente* poi la capacità rappresentativa del linguaggio è viva nel comportamento di suor Teodora-Bradamante che viaggia con la propria “bussola umorale” dal mondo reale delle cucine a quello immaginario della battaglia, creando imprevedibili combinazioni: «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» (357) e quello che succede fuori fa irruzione nella scrittura («fuori è assolata estate, dalla valle giunge un vociare e un muover d’acqua [...] giovani villani spogliati che fanno il bagno», 357). Teodora non scrive per cambiare il mondo: per lei la scrittura è un mezzo di conoscenza del mondo e di se stessa; infatti la scrittura è il solo modo per razionalizzare il caos del mondo. Tema centrale nel *Cavaliere* è proprio l’atto stesso dello scrivere, sentito ora come difficoltà e fatica («a ognuna è data la sua penitenza [...] A me è toccata questa di scriver storie: è dura, è dura», 357); ora come dovere («a me la badessa ha assegnato un compito: lo scrivere questa storia», 341); ora come necessità («l’arte di scriver storie sta nel saper tirar fuori da quel nulla che si è capito della vita tutto il resto; ma finita la pagina si riprende la vita e ci s’accorge che quel che si sapeva è proprio un nulla», 350); ora come ricerca di verità («libro, è venuta sera [...] è verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro dal fondo d’una pagina bianca», 369); ora come ricerca di altre strade («quello che il volgo – ed io stessa fin qui – tiene per massimo diletto, cioè l’intreccio d’avventure in cui consiste ogni romanzo cavalleresco, ora mi pare una guarnizione superflua, un freddo fregio, la parte più ingrata del mio penso», 382).

- e) La modernità del fantastico, secondo Calvino, sta nel fatto che il racconto fantastico parla dell’interiorità dell’individuo e della simbologia collettiva. «Alla nostra sensibilità d’oggi l’elemento soprannaturale al centro di questi intrecci appare sempre carico di senso, come l’insorgere dell’inconscio, del represso, del dimenticato, dell’allontanato dalla nostra attenzione razionale».²¹ Ci sembra che dalla seconda metà del Novecento il fantastico voglia privilegiare la ricerca del mondo interiore, la ricerca di se stessi. «In un mondo in cui ogni individuo è isolato, il destino è diventato cosa privata [...] l’uomo non è più in grado di controllare la traiettoria sociale della propria esistenza e la casualità sembra dominarla».²² È proprio la casualità che spinge Cosimo a metamorfizzarsi in uccello, è stato il piatto di lumache che lo ha spinto a scegliere una vita strana e diversa e a uscire da una «stagnazione

²¹ Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell’Ottocento*, cit., p. 5.

²² R. Luperini, *L’incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell’uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 35.

esistenziale». Il fantastico della seconda metà del Novecento, «astratto, logicizzante, intellettualistico», è anche un modo per irridere certi comportamenti umani e per fare una severa critica alla società usando uno strumento che tenta di conciliare realtà inconciliabili.

Secondo Calvino

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.²³

- f) L'operazione compiuta da molti autori del fantastico del Novecento è più che mai letteraria o, per meglio dire, metaletteraria. La letteratura fantastica, soprattutto nel secondo Novecento, non è più letteratura di consumo ma, per la sua forte componente letteraria (si pensi al recupero della mitologia, delle tradizioni intese anche come folklore), per il ricorso all'intertestualità, al gioco metanarrativo, allo scardinamento delle sequenze temporali, ai salti di registro stilistico, all'intricarsi di narrazioni, è letteratura che richiede competenze specifiche al lettore, spesso chiamato in causa. Calvino scrive che «l'evocazione moderna dei miti classici, tra ironica e affascinata [...] è affrontata dagli scrittori italiani con la familiarità e l'agio di chi si trova a casa sua»²⁴ e la lettura di *Il cavaliere inesistente* offre un esempio perfetto: il lettore è avvertito fin dal titolo che sta per penetrare nel mondo cavalleresco caro alla letteratura del XV secolo. Carlomagno, Astolfo, Bradamante, i paladini di Francia contro i musulmani... sono elementi dell'universo diegetico dell'*Orlando furioso* e dell'*Orlando innamorato*. Certo, un universo cavalleresco rivisto personalmente, curioso e assurdo in cui Calvino opera un travestimento parodico del genere poiché introduce personaggi totalmente estranei a quel mondo.²⁵ Inoltre, come nella letteratura cavalleresca il meraviglioso era rappresentato dalle spade, qui è l'armatura «candida intatta impeccabile» di Agilulfo a rappresentare il meraviglioso, quell'armatura per la quale «non c'è un indosso. Togliere o mettere per me non ha senso». E ancora, la tecnica narrativa è quella tipica del poema cavalleresco il cui intreccio permette di seguire le avventure di più eroi e di riuscire, tramite interruzioni ed ellissi, a creare suspense, si pensi ai capitoli 8 e 9 in cui il narratore segue solo le vicende di Agilulfo per poi tornare a Torrismondo al capitolo 10. Infine, esempio di imitazione di procedimento narrativo è dato dal capitolo VIII in cui

²³ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 227-28.

²⁴ *Ivi*, p. 238.

²⁵ Per una disamina sull'argomento cfr. A. Boulé-Basuyau, *Calvino e la littérature chevaleresque: Pulci, Boiardo, l'Arioste et les autres...*, dans *Il cavaliere inesistente*, in «Collection de l'écrit», 2005, 10, pp. 269-93.

l'avventura erotica che il protagonista vive con Priscilla è modellata sullo spirito di certe novelle del *Decameron* di Boccaccio.

- g) Il progressivo affermarsi della società di massa tende ad assumere caratteri di disumanità e di irrazionalità e l'individuo si sente in balia di forze che non riesce a controllare, di grandi sistemi sociali, economici, burocratici la cui logica è spesso incomprensibile e assurda, e ciò disorienta e intimorisce: il fantastico del Novecento trae spunto dalla cultura e dalla società del suo tempo, spesso denunciandone gli eccessi. Possiamo aggiungere che il fantastico più recente a volte assume un ruolo di denuncia sociale e mira a mettere in luce e a colpire atteggiamenti individuali e collettivi della nostra società: studiare il fantastico significa anche riflettere su questi temi, con smarrimento e ansiosa ricerca di spiegazione del mondo, temi che sono parte fondante della modernità. Se prendiamo *Il visconte dimezzato*, Calvino mostra, attraverso la puntuale descrizione delle macchine di morte costruite da Mastrochiodo, la violenza del potere e le possibilità tecniche della scienza; l'elenco dei diversi componenti di queste macchine ingegnose e l'uso dei deittici *quelle, quel, quei* evocano nel lettore l'immagine macabra dei cadaveri penzolanti:

erano dei veri e propri capolavori di falegnameria e di meccanica, e non solo le forche, ma anche i cavalletti, gli argani e gli altri strumenti di tortura [...] io guardavo quelle architetture di travi, quel saliscendere di corde, quei collegamenti d'argani e carrucole, e mi sforzavo di non vederci sopra i corpi straziati (32-33).