

eScholarship

California Italian Studies

Title

La logica profonda del meraviglioso: Italo Calvino teorico della fiaba (e del fantastico)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/48n17530>

Journal

California Italian Studies, 12(1)

Author

Puglia, Ezio

Publication Date

2023-10-11

DOI

10.5070/C312159275

Copyright Information

Copyright 2023 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer reviewed

La logica profonda del meraviglioso: Italo Calvino teorico della fiaba (e del fantastico)

Ezio Puglia

Molto è stato scritto su Calvino e la fiaba, su Calvino e il fantastico.¹ Qui esploreremo le concezioni di queste due tipologie narrative mettendole in relazione l'una con l'altra, con la convinzione che, considerando simultaneamente questi territori limitrofi ma morfologicamente distanti, le molteplici sfaccettature del lavoro teorico di Calvino risaltino più nettamente. Non si tratta di un compito semplice, anche perché Calvino non si è mai pronunciato in maniera esplicita sul rapporto tra fiaba e fantastico, forse temendo di svelare troppo della sua poetica, o più probabilmente credendo di essersi espresso già a sufficienza attraverso le sue opere narrative, molte delle quali, dal *Visconte dimezzato* in poi, sono in effetti consapevoli e personali rimodulazioni di quella particolare strategia di rinnovamento del fantastico ottocentesco, inaugurata nel Novecento da Kafka e Papini, che ha portato al rafforzamento della componente fiabesca.² L'interesse teorico per la fiabistica da parte di Calvino non è solo il frutto delle contingenze, che hanno voluto che già a metà degli anni Cinquanta gli fosse affidato il compito di raccogliere e rendere godibili per il grande pubblico le fiabe italiane, ma è anche legato, e a doppio filo, con la riflessione sul fantastico, della cui tradizione ha dichiarato di essere un continuatore “portato a sperimentare nuove forme” (Calvino 1985, SA, 1680).

Lascio ad altri il compito di verificare come le posizioni teoriche di Calvino si riflettano nella sua opera narrativa: una ricerca che potrebbe dare, mi pare, risultati assai notevoli, ma che allontanerebbe questo breve intervento dallo scopo prefissato, che è quello, molto meno audace, di fare emergere dai testi teorici dedicati al fantastico e alla fiaba l'idea che Calvino poteva averne. Vedremo come fiaba e fantastico siano per Calvino così diffusi, nella loro sostanza concettuale, che la questione di stabilire per dove passerebbe un'ipotetica linea di giuntura doveva apparire a Calvino stesso una sfida intellettuale di notevole portata, che metteva in gioco la concezione medesima della Storia, e il rapporto tra Storia e forme ideali.

Calvino era un profondo conoscitore di entrambe le tradizioni, così come lo era dell'ingente letteratura critica su di esse. Ma mentre il fantastico aveva ai suoi occhi dei contorni nitidi e definiti già nel 1970, come dimostra la decisa assertività di quel testo tanto breve quanto fondamentale che ha per titolo “Definizioni di territori: il fantastico,” la fiaba, allorché la morte lo ha sorpreso, conservava ancora un lato misterioso, inesplorato, e perciò affascinante. Le *Lezioni americane* sono una chiara testimonianza di come l'idea della fiaba, dopo quasi trent'anni punteggiati da riflessioni e interventi teorici, fosse ancora in trasformazione nella sua mente: più che chiarirsi, però, essa andava ancora espandendosi nel campo letterario, allontanandosi sempre più dalle sue concrete realizzazioni storiche, fino a imporsi alla sua attenzione come un polo dell'immaginazione umana, così vicina alle più remote sorgenti del narrare, da rendere i suoi depositari moderni parenti prossimi dei raccontatori e delle raccontatrici della preistoria.

¹ In pratica non esiste monografia su Calvino che non affronti il tema della relazione della sua produzione letteraria con queste due tipologie narrative—per quanto talvolta ciò avvenga un po' di passata, come in Belpoliti 1996. Tengo a menzionare qui, oltre agli studi che avrò modo di citare più avanti, almeno Carter 1987, Re 1990, Hume 1992 e Bolongaro 2003.

² Per maggiori precisazioni su questo aspetto mi permetto di rimandare a Puglia 2020, § 2.5 e soprattutto § 5.1.

Forse questa vaghezza poetica, nel duplice senso della parola “vaghezza” cui Calvino stesso fa riferimento nelle *Lezioni*, è uno dei motivi per cui è difficile trovare nei più importanti studi internazionali su questa tipologia narrativa una discussione esauriente delle sue posizioni teoriche—quando pure ci si ricorda di menzionarlo.³ Qui non si tratta tanto di affermare che il lavoro teorico di Calvino meriti più attenzione oggi di quanta non ne abbia ricevuta nel recente passato, anche se forse la percezione del suo sodalizio intellettuale con lo strutturalismo e l’uso di una terminologia ormai invecchiata ci fanno apparire i suoi testi meno degni d’interesse di quanto non siano. Si tratta soprattutto di descrivere tale lavoro, facendo emergere le linee di tensione che lo percorrono, le quali mi sembra siano ancora in parte impensate. E ciò malgrado l’impegno di Mario Lavagetto, il quale nel raccogliere la gran parte degli scritti di Calvino dedicati alla fiaba⁴ ha fornito un valido strumento di studio per ricostruire l’evoluzione delle sue idee al riguardo.

La storia e l’atlante

La fortuna dei suoi interventi sul fantastico, pochi e brevi anch’essi, è stata invece di ben altra portata, perlomeno in Italia. Non si esagera nel dire che Calvino è stato più influente di chiunque altro nel diffondere in Italia, all’inizio degli anni Ottanta, quella tendenza “esclusivistica” degli studi sul fantastico (cfr. Ceserani 1996) che si è propagata internazionalmente sulla scia dall’imponente dibattito suscitato dall’*Introduction à la littérature fantastique* di Todorov (cfr. Lazzarin et al. 2016).

In quest’ambito l’intervento più importante è senza dubbio la pubblicazione dell’antologia *Racconti fantastici dell’Ottocento*, che è probabilmente ancora oggi, come si legge nel volume appena citato, “la miglior silloge di racconti ottocenteschi disponibile in lingua italiana” (Ibid., 63). Nella celebre introduzione a *Racconti fantastici dell’Ottocento*, Calvino abbraccia nella sostanza la teoria todoroviana, come già aveva fatto in “Definizioni di territori: il fantastico,” ma con alcune importanti limitazioni e precisazioni di campo, che hanno funzione (almeno parzialmente) storicizzante. Anzitutto, rileva forse prima di chiunque altro Calvino (1970a, SA,

³ Per esempio Calvino è sostanzialmente assente, per non dire completamente assente, dalle principali monografie di Zipes (1979; 1983; 2006; 2012) e Bottigheimer (2002; 2009; 2014). Il più delle volte Calvino è ricordato come raccoglitore e riscrittore delle fiabe italiane (e.g. Beckwith 1987; Zipes 2000; Teverson 2019); talvolta sono riprese alcune sue argomentazioni sul *Pentamerone* basiliano (e.g. Canepa 1999; Magnanini 2008) o sulle fiabe dei Grimm (e.g. Tatar 1987). Insomma, sono rari i testi critici che discutono le sue posizioni teoriche sulla fiaba. Ma le eccezioni non mancano: esiste per esempio un breve ma denso studio di Cristina Bacchilega (1985) che illustra la posizione di Calvino in merito ai rapporti tra folklore e letteratura; e più recentemente Marina Warner (2014), nel suo *Once Upon a Time*, ha ripreso alcune intuizioni calviniane sulla fiaba in generale, ma senza analizzarle a fondo, e anzi, mi pare, semplificandole un po’ più del dovuto. In Italia le cose non sono andate molto diversamente: Calvino è appena menzionato da S. Calabrese (1984) nel suo *Gli arabeschi della fiaba*; praticamente non compare, in modo abbastanza inspiegabile, nel fondamentale *Tutto è fiaba* (Cusatelli et al. 1980), neppure nell’intervento di Furio Jesi, incentrato sui rapporti tra mito e fiaba, sui quali Calvino, come vedremo, è più volte ritornato a riflettere. Inoltre è assente dai libri principali del più eminente studioso italiano di fiabe degli ultimi decenni, ovvero Michele Rak (2005; 2007). Esiste però un volume collettivo a cura di Delia Frigessi (1988), interamente dedicato a Calvino e alla fiaba, che ospita in particolare i contributi essenziali di Mario Barenghi, di A.M. Cirese, il quale ha ricostruito il percorso di studi teorici che sta a monte di *Fiabe italiane*, e di Luca Clerici, che illustra l’importante contributo dei folkloristi Cocchiara, Vidossi e Toschi al progetto editoriale della medesima raccolta. Invece per quanto riguarda la messa a fuoco critica della componente fiabesca della sua opera narrativa, come detto, gli studi non mancano affatto né in Italia né all’estero, ma qui ci troviamo su tutt’altro terreno.

⁴ Da *Sulla fiaba*, pubblicato per la prima volta nel 1988 (d’ora in avanti SF), mancano almeno la recensione del 1949 a *Le radici storiche dei racconti di fate* di Propp (SA, 1541–43), e soprattutto un testo decisivo come “Cibernetica e fantasmi” (SA, 205–25), che però era stato incluso da Calvino in *Una pietra sopra* (1980).

266–67), quando parliamo di fantastico alla maniera di Todorov dobbiamo essere consapevoli di avere a che fare con un termine proveniente dal “linguaggio letterario francese,” ovvero con una particolare “accezione del fantastico” che non coincide con l’uso italiano (né, aggiungiamo, con quello inglese, tedesco o spagnolo). Nella terminologia francese, in contrasto con il “meraviglioso” fiabesco, “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” (Ibid., 266). Per Calvino, su quest’accezione di fantastico lo studio di Todorov è “molto preciso” (Ibid., 267), ed egli ne sposerà appieno l’assunto di fondo quando scriverà che “gli effetti migliori” della letteratura fantastica “stanno nell’oscillazione di livelli di realtà inconciliabili” (Calvino 1983, SA, 1654). Dopodiché, però, dallo schema strutturalistico Calvino si distacca: sia nella giusta cognizione storica secondo la quale “almeno per la prima metà dell’Ottocento ‘racconto fantastico’ è sinonimo di ‘racconto alla Hoffmann’” (Ibid., 1657); sia nel rilievo fondamentale circa la profonda ispirazione filosofica del racconto fantastico ottocentesco, “che nasce come sogno a occhi aperti dell’idealismo,” e che ha come suo “predecessore diretto” il “*conte philosophique* del Secolo dei Lumi” (Ibid., 1656; Calvino 1985, SA, 1675; cfr. anche 1967b, SA, 194); e sia quando traccia quella linea evolutiva che vede succedere al fantastico “visionario,” specialmente concentrato nei primi tre decenni del XIX secolo, un fantastico “quotidiano” o “mentale” che avrebbe raggiunto il suo apice letterario nelle prose tardo-ottocentesche e primo-novecentesche di Henry James (nel 1970 Calvino aveva parlato di fantastico “emozionale” e “intellettuale” [cfr. Calvino 1970a, SA, 266–68 e 1983, SA, 1654–65]). “Un po’ di forzatura è inevitabile in operazioni come queste,” ammette Calvino, “ma quel che conta è che risulti chiaro l’indirizzo generale, che va verso l’interiorizzazione del soprannaturale” (Ibid., 1661).

Questo per quel che riguarda il fantastico ottocentesco, che nonostante la differenziazione proposta rimane per Calvino un fenomeno letterario unitario e coerente, dotato di una consistenza storica e teorica per cui esso si stacca dallo sfondo costituito dalla “letteratura d’immaginazione” d’ogni tempo, compresa quella novecentesca. Infatti, se pensiamo a due dei suoi autori prediletti, ovvero Kafka e Borges, è chiaro che non rientrano né nel “fantastico visionario” né nel più avanzato e sperimentale “fantastico quotidiano.” Si può dire bensì che in essi, a immagine di ciò che avviene nel giovane Papini del *Pilota cieco* e del *Tragico quotidiano*, caro a Borges, il fantastico “diventa un’altra cosa (o cento altre cose)” (Calvino 1984, SA, 1693). Poiché “il problema del ‘crederci o non crederci’ ormai non si potrebbe più nemmeno porre,” i narratori novecenteschi hanno dovuto avventurarsi per altre strade, a meno che non si siano accontentati di riproporre la formula dello “spiraglio vertiginoso” che traluce in una realtà del tutto consueta e quotidiana, una formula che già era stata la cifra artistica delle ultime *ghost stories* di James (Ibid., 1692–93). C’è però una caratteristica che per Calvino accomuna le sperimentazioni fantastiche novecentesche, compresa la sua, alla narrativa di coloro che riteneva i suoi “maestri” ottocenteschi, e cioè che “pur attraverso tutti i cambiamenti del paesaggio intellettuale” il racconto fantastico rimane anche nel Novecento racconto filosofico, proprio come lo era stato sin dalla sua origine romantico-idealistica (Calvino 1985, SA, 1680, 1675).

La parabola storica del fantastico nell’accezione francese è ben chiara nella mente di Calvino: il fantastico ha origine in Germania all’inizio dell’Ottocento, soprattutto con Hoffmann, e comincia a spegnersi all’inizio del Novecento, quando “il problema del ‘crederci o non crederci’” è ormai diventato obsoleto. Poco conta, qui, esprimersi sulla validità di simili idee. Ciò che conta è che per Calvino il fantastico ottocentesco sia diverso tanto dal “*fantastico* del Ventesimo secolo” quanto dal “*fantastico* del Rinascimento”: “Per i lettori di Ariosto,” scrive l’autore, “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 di una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese” (1970a, SA, 266–67).

Il problema diventa, per Calvino come per Todorov, quello di definire i rapporti tra quella particolare tipologia narrativa che chiamiamo il fantastico ottocentesco e il vastissimo campo letterario del *meraviglioso*, “in vista di una possibile classificazione generale” (Ibid., 267). È noto che il fantastico di Todorov si situa nel sottile punto d’equilibrio tra il polo dello “strano,” occupato da narrazioni che ruotano attorno a fenomeni anomali e straordinari, i quali però finiscono col ricadere nel cerchio del realismo, e il polo del “meraviglioso,” ovvero dell’inverosimile accettato, dato come reale (cfr. Todorov 1970). Ed è qui che la fiaba entra in gioco. “Se si vorrà disegnare un atlante esaustivo della letteratura d’immaginazione,” scrive Calvino in mancanza di una designazione più esatta, “bisognerà partire da una grammatica di quello che Todorov chiama il *meraviglioso*, al livello delle prime operazioni combinatorie di segni nei miti primitivi e nelle fiabe, e dei bisogni simbolici dell’inconscio (prima di ogni sorta d’allegoria cosciente), così come al livello dei giochi intellettuali d’ogni epoca e d’ogni civiltà” (1970a, SA, 267). Qui non si tratta più di tracciare uno schema temporale, con le sue linee di tensione, le sue tendenze, i suoi spartiacque, i suoi prima e dopo, come invece era stato il caso per il fantastico ottocentesco. Ci troviamo *d’emblée* in un panorama concettuale contrassegnato dalla staticità, dall’universalità culturale, dalla sincronicità di un atlante.

La fiaba e il mito

Calvino aveva cominciato a occuparsi di fiabe già nella prima metà degli anni Cinquanta, quando gli fu affidato dall’editore Einaudi l’incarico gravoso di raccogliere le fiabe italiane, a continuazione del progetto, ispirato da Giuseppe Cocchiara, dei *Classici della fiaba* (che tra il 1951 e il 1955 vedeva apparire *Le fiabe del focolare* dei Grimm, *Le antiche fiabe russe* di Afanasjev, *Fiabe* di H.C. Andersen e *Fiabe africane*).⁵ Cocchiara aveva avuto come principale corrispondente presso Einaudi Cesare Pavese, proprio colui che aveva caldeggiato la pubblicazione del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947) e che per primo aveva colto nel romanzo d’esordio di Calvino, per quanto ancora neorealistico, un timbro favolistico. Un giudizio critico che va nello stesso senso, ma più esatto, sarà poi quello stringato di Vittorini, il quale sul risvolto di copertina della prima edizione del *Visconte dimezzato* (1952) scriverà che la narrativa di Calvino si situa tra “realismo a carica fiabesca” e “fiaba a carica realistica.” Comunque sia, non stupisce che Einaudi, forte del giudizio di due dei suoi uomini di punta, affidasse proprio a Calvino il progetto di *Fiabe italiane*, che vide la luce nel 1956. Da allora, o forse da prima, visto che nel 1949 aveva recensito *Le radici storiche dei racconti di fate* di Propp, Calvino non smise mai di riflettere sulla fiaba, conservando sempre lo sguardo del poeta (su questo torneremo), ma inforcando spesso e volentieri gli occhiali dello studioso. E ciò già nel portare a termine *Fiabe italiane*. Malgrado le affermazioni in senso contrario che si leggono nell’introduzione al volume, e che vanno considerate soprattutto come cautele argomentative da parte di chi è a conoscenza della vastità degli studi sulla fiaba, oltre che come formule stilistiche ossequiose della retorica dell’*understatement*, *Fiabe italiane* è un libro potentemente improntato alla scientificità (a monte degli interventi sui testi, certo). È vero che manca di un indice in base alla classificazione Aarne-Thompson, una lacuna che sarebbe stata

⁵ *Fiabe africane*, a cura di Paul Radin e nella traduzione dal francese di Adriana Monti, uscì per Einaudi nel 1955 con una “Prefazione” di Calvino (vii–xiii), poi ripubblicata col titolo “Le fiabe africane” in *SF*, 3–10.

colmata dalla recensione di Walter Anderson (1958); ma è vero anche, come ha sottolineato Cirese, che un folklorista del calibro dell'Anderson, "informatissimo, fin nelle minuzie, del patrimonio favolistico tradizionale attestato in Italia", "non segnala né rimprovera a Calvino *neppure una lacuna documentaria*" (Cirese 1988, 22–23).

Al di là della sua acribia classificatoria, Calvino, inesausto lettore, non tralasciò di considerare nel merito i più vari indirizzi di ricerca a lui noti e di prendere posizione nei loro confronti, con l'intenzione di affermare la validità scientifica del progetto delle *Fiabe italiane*, e guidato dall'esatta cognizione delle problematiche speculative che poneva. L'obiezione principale era naturalmente quella sollevata dalle acquisizioni della scuola finnica grazie al metodo storico-geografico. Se è vero che le fiabe "sono uguali dappertutto" e "dire 'di dove' una fiaba sia non ha molto senso," ecco che parlare di fiabe "italiane" perde immediatamente di significato teorico (Calvino 1956, *SF*, 23).⁶ Ma Calvino, dopo avere sottolineato che le ricerche orientate alla determinazione della provenienza delle fiabe da parte della scuola finnica "raggiungono risultati molto incerti," e avere sposato la posizione di Vittorio Santoli secondo la quale la circolazione internazionale "nella comunanza non esclude la diversità," rivendica la specificità della fiabistica italiana (Ibid., 23–24). Non si tratta solo del fatto che le fiabe italiane sono tali in quanto "raccontate dal popolo in Italia" (Ibid., 24). Le fiabe italiane hanno per Calvino caratteristiche che le distinguono da quelle di altre tradizioni: anzitutto, la fiabistica italiana è una tradizione composita, in quanto la penisola è crocevia della trasmigrazione di storie che si muovono sia sull'asse Nord-Sud sia su quello Est-Ovest, e può essere quindi suddivisa in aree d'influenza (influenza nordica al Settentrione, francese in Toscana, arabo-orientale in Meridione); inoltre, rispetto alle fiabe dei Grimm, le fiabe italiane sono meno crudeli, meno scosse dai tremori notturni, e più largamente percorse da una "continua e sofferta trepidazione d'amore" (Ibid., 49).

Si vede bene come il ragionare in termini storici non fosse per nulla estraneo a Calvino, che forse nella sua ricerca della specificità delle fiabe italiane seguiva anche l'insegnamento del Croce, delle cui intuizioni riconosceva il valore. In "Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari," posto a introduzione della sua traduzione del *Pentamerone*, Croce, in ottemperanza alle sue convinzioni estetiche, sminuiva l'apporto delle ricerche comparative che tentavano di ricostruire l'origine delle fiabe, e spronava viceversa a ripercorrere "la storia di ciascuna di esse, che è poi, a ogni suo passo, quella di una creazione di nuovo" (Basile 1925, 1:xxii). Una volta stabilita l'originalità delle fiabe italiane, però, Calvino si allontana dallo storicismo crociano. Infatti, benché abbiano una storia, le fiabe sono per Calvino soprattutto forme atemporali che non sono databili se non, come avrebbe scritto successivamente, "con un'approssimazione di secoli, quando non di millenni" (1973, *SA*, 1620). Perciò, da una parte può affermare che Perrault ha "inventato un genere" (Calvino 1956, *SF*, 12; cfr. anche 1974a, *SA*, 1641);⁷ dall'altra può scrivere che attraverso chi racconta le fiabe "si mutua il sempre rinnovato legame della fiaba atemporale col mondo dei suoi ascoltatori, con la Storia" (Calvino 1956, *SF*, 31). Calvino era convinto fin dal 1949 della giustezza di fondo della visione etno-antropologica del Propp delle *Radici storiche dei racconti di fate*, secondo la quale le fiabe ci arrivano "da un'antichità ancor più remota del mito religioso," e sono "connesse con i riti delle comunità primitive" di cacciatori, "prima ancora che la pastorizia e l'agricoltura fossero inventate" (Calvino 1949, *SA*, 1541–42).

⁶ Va specificato che Calvino sta parlando della "fiaba vera e propria," cioè del "racconto magico e meraviglioso" (Calvino 1956, *SF*, 22).

⁷ Su questo si trova d'accordo oggi la stragrande maggioranza degli studiosi, malgrado l'opinione contraria di Bottigheimer (2014), che invece fa rimontare la nascita del genere a Straparola.

A Calvino pareva “indubbio” che le origini della fiaba andassero rintracciate nella preistoria—una convinzione che non lo ha mai abbandonato, e che peraltro oggi trova il riscontro di alcune ricerche filogenetiche quantitative (cfr. Graça da Silva e Tehrani 2016). Ma era altrettanto certo che sul piano storico, stabilita tale scaturigine originaria, si ripiombasse in una “notte indifferenziata” (Calvino 1956, *SF*, 44). E infatti, a dispetto della forte impronta feudale-cavalleresca sui suoi contenuti, Calvino ammoniva a non “medievalizzare” troppo la fiaba (Ibid., 45)—cosa che oggi si tende a fare molto ampiamente: basti pensare all’importanza genealogica che viene attribuita ai *lais* di Maria di Francia o al cantare di Liombruno, e alla fortuna di un libro come *Fairy Tales from Before Fairy Tales* (Ziolkowski 2007). Per Calvino il paludamento medievale è un accidente storico, non dissimile dall’ironia mondana che contraddistingue le fiabe di Perrault (Calvino 1974b, *SA*, 1582), che non deve distrarci dal vero contenuto antropologico cui gli elementi medievalizzanti delle fiabe rimandano in modo simbolico-allegorico: nel castello bisogna vedere per Calvino “la capanna delle iniziazioni venatorie”; nei tornei cavallereschi le prove di un rito di passaggio che l’adolescente deve superare per diventare membro della comunità degli adulti; e così via (Calvino 1956, *SF*, 45). Ma se le “transizioni” di cui le fiabe recano traccia “sono più antropologiche che storiche,” come Calvino avrebbe ripetuto nel 1973, si vede bene come il problema per lui diventasse quello di determinare come il rapporto tra Storia e storie andasse concepito, ovvero di “come colmare l’intervallo che si apre tra le manifestazioni attuali della tradizione e contesti culturali che per l’Europa ci rimandano addirittura al paleolitico.” Dove a livello teorico la questione “più grave” riguardava “la possibilità d’inserire in una storia come successione lineare di fasi culturali distinte, dei materiali che testimoniano della permanenza d’una preistoria conservatasi fino a oggi nel cuore dello stesso mondo ‘storico,’ senza che l’idea stessa di storia entri in crisi” (Calvino 1973, *SA*, 1620, 1612).

La polpa e il nocciolo

È alla fine degli anni Sessanta, in quel testo decisivo intitolato “Cibernetica e fantasmi” (1967), che gli studi formalistico-strutturalistici entrano decisamente nel quadro. Calvino non aveva potuto conoscere *Morfologia della fiaba* prima del 1958, quando l’opera di Propp veniva tradotta in inglese, o del 1960, quando compariva *La Structure et la Forme* di Lévi-Strauss, o addirittura del 1966, quando *Morfologia della fiaba* fu pubblicato in italiano. Egli dunque non poté servirsene quando lavorava a *Fiabe italiane*. Ma, quale che sia l’esatto momento in cui Calvino venne a conoscenza degli studi formalistici di Propp (non solo *Morfologia della fiaba* ma anche *La trasformazione delle favole di magia*, inclusa nell’antologia dei formalisti russi curata da Todorov e pubblicata da Seuil nel 1965), esso segna un momento determinante nell’evoluzione della sua idea di fiaba.

Calvino fu subito conquistato dalla teoria delle funzioni di Propp, magari parzialmente modificata per comprendere tanto le obiezioni mosse da Lévi-Strauss quanto i successivi aggiustamenti proposti dalla teoria attanziale di Greimas. Anche perché queste teorie lo confermavano in un’idea combinatoria della letteratura che “più o meno oscuramente” aveva sempre avuto, come si legge in “Cibernetica e fantasmi” (Calvino 1967a, *SA*, 214). In effetti, già nell’introduzione a *Fiabe italiane* egli considerava le fiabe come composte da un “certo numero di passaggi obbligati” che vengono organizzati dal narratore di turno perché stiano in piedi come i “mattoni di un muro” (Calvino 1956, *SF*, 53). Ma grazie alla lettura del Propp morfologico, di Greimas e Lévi-Strauss, l’intuizione personale, in parte ancora debitrice della classificazione per tipi e motivi, si precisava e si arricchiva di nuovi dettagli, permettendogli di fare luce su quella

“notte indifferenziata” che per lui avvolgeva nelle tenebre la storia della forma fiabesca. “Il processo di formalizzazione comune a queste indagini,” scrive Calvino, “sembrerebbe allontanare ancora di più la fiaba dalla sfera di interessi dello storico.”

È vero invece il contrario: ridurre la fiaba al suo scheletro invariante contribuisce a mettere in evidenza quante variabili geografiche e storiche formano il rivestimento di questo scheletro; e lo stabilire in modo rigoroso la funzione narrativa, il posto che vengono a prendere in questo schema le situazioni specifiche del vissuto sociale, gli oggetti dell’esperienza empirica, utensili di una determinata cultura, piante o animali d’una determinata flora o fauna, può fornirci qualche notizia che altrimenti ci sfuggirebbe, sul valore che quella determinata società attribuisce loro. (Calvino 1973, SA, 1615–16)

Secondo uno schema mentale tipico di Calvino, abituato a procedere per opposizioni binarie, la fiaba si scinde: da una parte c’è la “*polpa* storica,” che si trasforma nel tempo attraverso le attualizzazioni evenemenziali, artistiche o popolari, costituite dalle singole fiabe; dall’altra parte c’è il “*nocciolo* morfologico,” composto da elementi primi, permutabili e ripetibili, che combinandosi secondo regole definite, e in particolare secondo uno schema narrativo che vede “il passaggio da funzioni negative [...] a funzioni che rovesciano o superano la negatività delle prime,” sono in grado di produrre un numero illimitato di storie (Ibid.). Esiste dunque, all’interno di ciascuna fiaba *raccontata*, e dunque storica nella sua singolarità, una *fiaba profonda*, misteriosa nella sua semplicità straordinaria (cfr. Calvino 1970b, SA, 1572), che comunica non solo col mito, ma anche con i fantasmi dell’inconscio.

È ancora una volta in “Cibernetica e fantasmi” che questa visione viene argomentata compiutamente. Qui la fiaba profonda e atemporale, che rimonta ai tempi preistorici, risponde a una stringente logica combinatoria di “elementi prefabbricati,” che l’accomuna ai racconti mitologici descritti da Lévi-Strauss (Calvino 1967a, SA, 207). La fiaba precede anzi la mitopoiesi, visto che “il valore mitico è qualcosa che si finisce per incontrare,” scrive Calvino, “solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative.” E proprio come il valore mitico è un risultato imprevisto della fabulazione fiabesca, così dal gioco di combinazioni “ottenute seguendo il loro meccanismo autonomo” può sorgere un significato inatteso, “cui la coscienza non sarebbe arrivata intenzionalmente: un significato inconscio, o almeno la premonizione di un significato inconscio” (Ibid., 222, 221).

Qui Calvino sta parlando della “macchina scrivente,” ovvero di quel meccanismo letterario autonomo che si mette in moto, per lui, nel momento in cui si scrive; un meccanismo che è al di là di ogni soggettivismo e di ogni estetica dell’ispirazione, tanto che persino “la cosiddetta ‘personalità dello scrittore’” risulta “interna all’atto dello scrivere, [...] un prodotto e un modo della scrittura” (Ibid., 215).⁸ Ma ciò vale per Calvino anche per i narratori preistorici. Infatti,

⁸ Forse il testo in cui queste idee sono discusse nella maniera più suggestiva e chiara, anche se mediata, è uno scritto su Landolfi e, attraverso Landolfi, sull’esattezza e il caso in letteratura (un tema che ricorre anche nelle *Lezioni*). Nell’attivazione di quel meccanismo autonomo che è la macchina letteraria, si legge nel saggio in questione, lo scrittore si costruisce un ruolo, proprio come fa il giocatore d’azzardo. Lo scrittore, come il giocatore, “s’immedesima in una forma o formula rigorosamente stabilita” che possa “contrapporsi al caos e contenerlo.” Con la differenza che il gioco d’azzardo “si rifiuta a quell’ordine che la poesia—in virtù dei suoi meccanismi interni o della probabilità combinatoria, come sistema impersonale o perché custodisce la segreta unicità dell’individuo—può raggiungere.” Per Landolfi, come per il medesimo Calvino, “la creazione individuale e imprevedibile del poeta è possibile solo perché

sebbene il mito tenda a cristallizzarsi, a entrare in una fase “ritualistica” che impone determinati tabù e quindi impedisce al narratore profano di servirsi di determinati segni, costui “continua a girar loro intorno inventando nuovi sviluppi compositivi, finché in questo suo lavoro metodico e oggettivo non incappa in una nuova illuminazione dell’inconscio e del proibito” (Ibid., 222). Così la fiaba profonda ci tramanda tanto la memoria di un’epoca originaria quanto l’oblio, “storie che erano state rimosse dalla memoria collettiva e individuale” (Ibid., 218), vale a dire l’inconscio di esseri umani che per la prima volta esploravano il mondo percorrendolo con le parole del mito.⁹

La fiaba profonda è il luogo remoto in cui per la prima volta prende corpo la macchina della narrazione, con la sua stringente logica combinatoria e la sua capacità di dare un ordine al mondo. Essa tramanda la più elementare e durevole struttura narrativa dell’umanità (ostacolo/superamento dell’ostacolo), ed è “manifestazione d’un processo mentale unico, che da un secolo all’altro ripete gli stessi schemi” (Calvino 1970b, SA, 1571).¹⁰ Un’idea questa che affascinava Calvino, anche personalmente, sin dagli anni Cinquanta: “Ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa,” si legge infatti nel “Midollo del leone,” “sono le prove che l’uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. 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” (Calvino 1955, SA, 23). Perciò ha senz’altro ragione Cristina Bacchilega (1985, 29) quando sottolinea che la fiaba per Calvino, come per il Benjamin del “Narratore,” “continua a vivere clandestinamente nel racconto.” E senz’altro si può affermare che, anche per Calvino, “il primo e vero narratore è e rimane quello di fiabe” (Benjamin 1995, 266–67).

Non si sta parlando solo di forme appartenenti al campo del meraviglioso letterario. Per rendersene conto, basta scorrere “La tradizione popolare delle fiabe” (1973, SA, 1611–28), che più di ogni altro scritto di Calvino sulla fiaba cerca di pensare la relazione tra essa e la Storia, e di riflesso anche il modo in cui la storia letteraria può essere concepita. Qui Calvino mostra come la sopravvivenza clandestina della topologia e degli schemi narrativi fiabeschi possa essere riscontrata anche in forme narrative popolari più orientate al reale (il che a posteriori giustifica l’inserimento in *Fiabe italiane* di leggende, apologhi, novelle ecc.), e di lì in narrazioni romanzesco-avventurose artisticamente più elaborate. Tutto sta, scrive Calvino, nel passare “da un universo mitico-vegetale a un universo storico-geografico,” ma le strutture profonde del narrare restano le medesime (1973, SA, 1622). Tanto che in una storia raccolta dal Pitrè, “Sperso per il mondo,” che unisce “caratteri di fiaba, di racconto realistico-picaresco, di mito cosmico,” Calvino vede una narrazione che si avvicina alla “fiaba originaria e potenziale” ipotizzata da Propp, “la cui formula non si manifesta mai nella sua completezza nelle fiabe che sappiamo essere effettivamente raccontate.” “In ogni storia che abbia un senso,” scrive Calvino a conclusione del suo saggio, “si può riconoscere la prima storia mai raccontata e l’ultima, dopo la quale il mondo non si lascerà più raccontare in una storia” (Ibid., 1626, 1628).

alle sue spalle c’è una lingua con le sue regole e i suoi usi stabiliti che funziona indipendentemente da lui” (Calvino 1982, SA, 1102–03, 1109).

⁹ Calvino tornerà su questo punto in un luogo decisivo di quell’incompiuto testo preparatorio alle *Lezioni americane* noto come “Cominciare e finire”: “Se ci riportiamo alle origini orali dell’arte del raccontare,” scrive Calvino, “il narratore di fiabe fa appello alla memoria collettiva ma allo stesso tempo a un pozzo di oblio da cui le fiabe emergono come spogliate d’ogni determinazione individuale. [...] Il narratore racconta perché ricorda (crede di ricordare) storie che sono state dimenticate (che crede siano state dimenticate)” (1988, SA, 741).

¹⁰ Colgo l’occasione per segnalare che, se questo fosse il luogo adatto, sarebbe interessante confrontare la concezione della fiaba in Calvino con quella di Noam Chomsky secondo la quale il linguaggio si compone di una struttura superficiale e di una struttura profonda. Non solo perché queste concezioni sono formalmente almeno in parte affini, ma anche perché hanno origine nel medesimo momento storico.

La pianta e il cristallo

L'idea di una fiaba originaria (*Urmärchen*) doveva affascinare enormemente Calvino, così come l'idea di una pianta originaria (*Urpflanze*) dalla quale potessero derivare “tutte le forme delle piante” aveva sedotto Goethe. “Con questo modello [della pianta primordiale] e con la sua chiave,” scriveva da Napoli Goethe a Herder il 17 maggio 1787, “si potranno inventare piante all'infinito, che saranno conseguenti, vale a dire che, anche senza esistere nella realtà, potrebbero tuttavia esistere; che non saranno ombre o parvenze pittoriche, ma avranno una verità e una necessità interiore” (Goethe 1959, 57, 331). Parole che ben si adattano a descrivere quale sia la natura della fiaba profonda in Calvino, che sebbene non fosse a caccia della fiaba originaria, aveva trovato una sorta di *storia originaria* (*Urerzählung*). Se infatti “le strutture narrative esistono per conto loro come figure geometriche o idee platoniche o archetipi astratti e s'impongono all'immaginazione individuale dei singoli autori” (Calvino 1984, SA, 1694), la fiaba è l'archetipo di questi archetipi narrativi, proprio come, per Jolles, la forma semplice della fiaba è il paradigma delle forme semplici in generale (Jolles 1930, 424 sgg.).

Il parallelo tra l'idea di fiaba profonda in Calvino e l'idea di pianta primordiale in Goethe assume anche una certa pertinenza storica se pensiamo che l'origine della visione *poetica* secondo cui esisterebbe una fiaba pura o profonda o primordiale risale proprio agli anni in cui Goethe riprendeva i suoi diari di viaggio per farne un libro. Il pensiero si volge inevitabilmente verso i fratelli Grimm, che già solo nelle prefazioni alla prima edizione dei due volumi dei *Kinder- und Hausmärchen* (1812 e 1815) parlavano a) della purezza delle fiabe raccolte (purezza infantile, purezza quanto alla loro origine germanica); b) della loro necessità interna, emanante dalla fonte eterna della vita stessa; c) del fatto che ogni variante di una fiaba va vista come un tentativo, replicabile indefinitamente, di avvicinarsi allo spirito (*Geist*) del suo prototipo (*Urbild*).

Secondo Rudolf Schenda la fiaba, in quanto tipologia narrativa popolare discendente da una ipotizzata “arcaica tradizione orale,” e distinta tanto dalla novella avventurosa quanto dalla leggenda o dalla facezia, non nasce in Germania prima dell'Ottocento: “Il Settecento infatti non aveva ancora canonizzato la differenza tra i diversi tipi di racconto popolare” (Schenda 1986, 322). Sin dal principio, la fiaba popolare sarebbe stata in Germania un prodotto concettuale in cui s'incrociavano una tendenza scientifica, orientata verso la ricostruzione storico-filologica della sua tradizione orale, e una tendenza poetica, che trovava verità e bellezza nell'immagine idealizzata della fiaba popolare come “creazione spontanea” (Jacob Grimm), nella quale si sarebbe sentita ancora echeggiare la voce di un mondo eterno, eppure in via di sparizione. I *Kinder- und Hausmärchen*, com'è noto, sono esattamente il frutto della congiunzione di queste due tendenze, dove la prima è però ideologicamente subordinata alla seconda. La fedeltà alle fonti, che i Grimm si proponevano nel registrare le fiabe raccolte dalla viva voce di chi le raccontava, finiva col coincidere con la fedeltà a quello che loro ritenevano essere la sostanza (*Sache*) delle singole narrazioni. E questa sostanza fiabesca era il risultato di un'operazione selettiva, anche linguistica, intesa a enucleare da ciascuna delle sue attualizzazioni contingenti una fiaba *più vera e pura*: un'operazione che è difficile non qualificare come artistico-poetica.

L'importanza dell'operato dei Grimm, anche sul piano teorico, è stata enorme. Già Jolles lo sottolineava, spingendosi fino a sostenere che “fiaba,” nella sua accezione più comune ai suoi tempi, indicava in fondo una storia “alla maniera dei Grimm” (cfr. Jolles 1930, 413–34). Calvino, che conosceva il testo di Jolles, come pure, tra le altre cose, l'accurata disamina storica di Cocchiara (1952), rileva anche lui come i Grimm fossero capostipiti di una serie innumerevole di ricerche sulla fiaba, in primo luogo di tipo comparatistico (cfr. Calvino 1970b, SA, 1566–77).

Anche sotto altri aspetti, il suo breve scritto sui *Kinder- und Hausmärchen* è storicamente preciso, nel senso che Calvino non manca di mettere a fuoco criticamente la specificità della raccolta dei fratelli Grimm nel contesto della tradizione fiabesca. Eppure nessuna cognizione storica ha potuto distoglierlo dall'idea che la fiaba, al di là di ognuna delle sue realizzazioni concrete, fosse così antica e profonda da risalire persino al di là del mito.

Che per Calvino la fiaba fosse soprattutto questo, cioè una forma ideale che rimane uguale a se stessa nonostante la trasformazione evenemenziale dei suoi attributi, lo dimostra in modo molto chiaro il fatto che la relazione tra essa e il fantastico può operarsi, nel contesto del pensiero di Calvino, solo a livello concettuale, narratologico, mai sul piano storico. Che il fantastico sia nato in Germania proprio nel momento in cui la fiaba diventava decisiva per l'estetica romantica; che agli albori del genere fantastico ci fossero narrazioni che mescolavano fiaba, leggenda e novella, come il *Peter Schlemihl* di Chamisso o alcune libere creazioni fiabesche di Ludwig Tieck; che Hoffmann, oltre a essere stato l'iniziatore del genere fantastico, sia stato anche autore di notevoli *Kunstmärchen*; tutto ciò non induceva Calvino a esplorare questi intrecci storico-letterari. Malgrado fiaba e fantastico fossero da lui concepiti come territori limitrofi sull'atlante della "letteratura d'immaginazione," la continuità del processo storico in cui sono immersi, e che li vede profondamente legati l'uno all'altra, va in frantumi.

La storia letteraria stessa sembra in Calvino una storia combinatoria, fatta di salti e concrescenze isolate: esiste sviluppo storico all'interno del genere fantastico, proprio come esiste sviluppo storico all'interno del genere fiaba; ma tra i due processi non c'è continuità o reciproca influenza. D'altronde, se il fantastico è una forma ideale (un genere teorico) di cui è possibile parlare compiutamente in termini storici, per la fiaba questo non può avvenire, perché la natura della fiaba non permette che essa sia interamente compresa sul piano storico. La fiaba è anche un universale antropologico, depositaria di una struttura narrativa che accomuna gli esseri umani in quanto semplicemente umani. Nel campo letterario, essa finisce quindi con l'apparire come una sorta di intrusione minerale, che emerge alla superficie storica in conformazioni e con intensità diverse. Nel fantastico ottocentesco, la fiaba rimane sostanzialmente sommersa per effetto del "problema del 'crederci o non crederci'" che di quel fantastico è la cifra, e che invece è estraneo alla logica fiabesca. Ma essa è pronta a riaffiorare non appena questo problema comincia ad apparire superato, come avviene in Kafka o nel fantastico del medesimo Calvino.

"Al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'*ordine* che questo fatto straordinario sviluppa attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano attorno ad esso come nella formazione del cristallo" (Calvino 1970a, SA, 267). Quanto questo passaggio di straordinaria chiarezza autoanalitica faccio pensare alla fiaba, nel contesto del pensiero di Calvino, siamo già in grado di apprezzarlo. Infatti, se lo sviluppo fiabesco rispetta una stringente logica combinatoria fatta di passaggi obbligati, si vede bene come il principio di crescita organica del cristallo, le cui parti elementari si dispongono secondo proprietà geometriche di simmetria, sia in grado di rappresentarlo adeguatamente. In altre parole, se le fiabe sono il "farsi d'un destino" (Calvino 1956, SF, 19), le vicende che raccontano non possono che piegarsi al "potere della necessità" (Byatt 1990, 172), che fa in modo che tutto vada come deve andare e non altrimenti, come se gli avvenimenti fossero le unità elementari di una struttura cristallina.¹¹

¹¹ Ancora una volta vengono in mente le piante pensate da Goethe, il quale le considerava organismi modulari che si sviluppano per iterazione.

La filosofia e la poesia

In Calvino, come nei Grimm, lo studioso e il poeta convivono. Persino le idee formalistico-strutturalistiche, quando vengono adottate per descrivere la fiaba, sembrano volte più a precisare i contorni di un'immagine interiore ancora da decifrare, che non a spiegare il funzionamento del congegno fiabesco. Lo strutturalismo si adattava talmente bene al suo modo di pensare per scarti differenziali e opposizioni binarie, che sembra quasi Calvino lo rigiri tra le mani con il trasporto del poeta che ha trovato sul suo cammino un oggetto capace di rivelargli la propria interiorità meglio di quanto avrebbe saputo fare lui stesso. È giusto parlare di Calvino come di uno scrittore-filosofo (cfr. per esempio Gracia et al. 2002), visto che molte delle sue opere narrative hanno in effetti del *conte philosophique*, e che la letteratura in generale è per lui anzitutto “ricerca di conoscenza” (Calvino 1988, SA, 653). Tuttavia, la filosofia di Calvino sembra sempre all'inseguimento d'una fulminea intuizione poetica, il cui valore di verità è sentito anche emozionalmente, con intima partecipazione. La filosofia di Calvino è la filosofia del cacciatore che si mette sulle tracce di un animale meraviglioso appena intravisto, e che trova nella sua ricerca innumerevoli altri segni da interpretare, piante da catalogare, pietre dalla forma bizzarra, animali che lo lasciano di nuovo stupito. “Penso che siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale o ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo,” si legge in un passaggio della lezione americana dedicata all'esattezza; un passaggio che continua riproponendo un'argomentazione che abbiamo già incontrato: “Credo che i nostri meccanismi mentali elementari si ripetono dal Paleolitico dei nostri padri cacciatori e raccoglitori attraverso tutte le culture della storia umana.¹² La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto” (Ibid., 693–94).

Non sappiamo dove l'inseguimento della fiaba avrebbe portato Calvino se la morte non lo avesse sorpreso. Quel che è certo è che quella misteriosa espressione della cultura umana (Calvino 1970b, SA, 1571) che da decenni lo avvinceva col suo fascino, e che sentiva dentro di sé depositaria di grandi verità esistenziali, non era ancora riuscito a decifrarla interamente. La fiaba non aveva smesso di espandersi e complicarsi nella mente di Calvino, diventando un luogo simbolico in cui s'incrociavano innumerevoli linee di pensiero, alcune delle quali sono rimaste purtroppo interrotte. Nelle *Lezioni americane* la fiaba sembra imporsi definitivamente non solo come una tipologia narrativa che racchiude il segreto dell'arte del narrare, non solo come una forma elementare dei meccanismi mentali dell'umanità, ma anche come un polo dell'immaginazione umana di ogni tempo.

Se la *leggerezza*, intesa come superamento dell'inerzia e dell'opacità del mondo, come innalzamento al di sopra del peso dell'esistenza, delle privazioni materiali e della caotica concretezza dei corpi e delle cose, è una delle “due vocazioni opposte” che “si contendono il campo della letteratura attraverso i secoli,” è nella fiaba e nelle narrazioni mitologiche che la vocazione alla leggerezza per la prima volta si manifesta: nel volo dello sciamano verso “un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà”; nel volo con cui l'eroe fiabesco viene catapultato magicamente oltre l'ostacolo materiale che gli impedisce di realizzare il suo destino. “Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta,” scrive Calvino; e prosegue: “È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua” (1988, SA, 653–54). La leggerezza, al di là dell'infinita varietà di forme che

¹² Si noti l'uso dell'indicativo “ripetono” in luogo dell'usuale e grammaticalmente corretto “ripetano,” che, voluto o non voluto che sia, rivela come dietro l'attenuazione del verbo d'opinione si celi in realtà un'intima certezza.

può assumere nell'immaginario letterario attraverso i secoli, risponde cioè a una "necessità antropologica [...] documentata dall'etnologia e dal folklore." E perciò, essendo uno dei "bisogni simbolici dell'inconscio" *prima* di essere "allegoria cosciente," essa può a buon diritto far parte di quella grammatica del *meraviglioso* che Calvino immaginava già nel 1970.

Non intendo soffermarmi qui su tutto ciò che nelle *Lezioni americane* rimanda alla fiaba: la *rapidità* e il ritmo serrato dell'espressione; l'*esattezza* cristallina della sua simmetria e della sua astrazione, complementare all'*esattezza* della fiamma, con la quale si cerca invece di racchiudere in una forma compiuta, "con la maggiore precisione possibile," gli aspetti sensibili delle cose, la "varietà infinita di queste forme irregolari e minutamente complicate" (Ibid., 691, 693).¹³ Preferisco invece provare a suggerire la continuazione possibile di una traiettoria di pensiero che, sebbene non abbia raggiunto il traguardo di una formulazione compiuta, mi sembra insita nel complesso delle idee sulla fiaba che Calvino ha sviluppato nel corso di oltre trent'anni d'attività. Per farlo è necessario tornare al 1956, quando Calvino, nell'introduzione a *Fiabe italiane*, scriveva di aver trovato conferma, alla fine del suo viaggio tra le fiabe, "di qualcosa che già sapeva in partenza": "le fiabe sono vere" (1956, *SF*, 19).

Se le fiabe sono vere, per Calvino, non è solo perché, come vuole Warner, "they speak of poverty, scarcity, hunger, anxiety, lust, greed, envy, cruelty, and of all the grinding consequences in the domestic scene and the larger picture" (2014, 74). La verità delle fiabe non si situa solamente, cioè, sul piano storico-sociale, ma anche e soprattutto nel profondo. Le fiabe sono vere in quanto rivelano meglio di qualunque altra forma narrativa la verità filosofico-antropologica secondo la quale gli esseri umani sono inconsciamente portatori di schemi mentali universali. Sono vere perché ci ricordano che l'esistenza individuale è sempre composta da una parte di destino, e che siamo sempre partecipi della "comune sorte di soggiacere a incantesimi, cioè d'essere determinati da forze complesse e sconosciute" (Calvino 1956, *SF*, 19), come da quei fantasmi di cui ancora "grondano" le nostre case "illuminate e prospere" (Calvino 1967a, *SA*, 219). E sono vere anche perché ci svelano "la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste" (Calvino 1956, *SF*, 19–20). Proprio come il cristallo, le fiabe costituiscono cioè "quasi un ponte tra il mondo minerale e la materia vivente" (Calvino 1988, *SA*, 688), tramandandoci così una visione poetico-filosofica in cui Calvino credeva con la sensibile partecipazione del poeta, e che già era stata il sogno romantico di un Novalis, di uno Schelling o di un Hoffmann.

Sembra però che l'inseguimento di questo sogno stesse conducendo Calvino verso territori sempre più remoti e ancora inesplorati; anche se, malauguratamente, ci rimangono solo tracce isolate dei sentieri non tracciati che Calvino avrebbe potuto continuare a percorrere nelle sue ricerche attorno alla fiaba e alla verità che custodisce. Pare cioè che la fiaba, oltre che un polo dell'immaginazione umana, potesse diventare per lui il luogo in cui le strutture profonde dell'immaginario e le strutture profonde del reale si compenetrano, mostrando così che interiorità e mondo esterno rispondono in definitiva a una medesima logica combinatoria d'imperscrutabile semplicità. In effetti, non è solo con il raccontare di metamorfosi e di passaggi fra i regni della natura che le fiabe ci mostrano la "sostanza unitaria del tutto." È anche attraverso la loro struttura narrativa composta da unità elementari che esse sembrano gettare un ponte tra il mondo linguistico

¹³ Anche quando alla fine di "Molteplicità" Calvino si augura "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," ovvero gli animali, le piante, le cose, è subito alla fiaba, in quanto modello narrativo, che viene fatto di pensare (1988, *SA*, 733). Cosicché, l'attingere al patrimonio atemporale del raccontare va inteso anche come una risposta a un'intima necessità artistica.

della finzione e il mondo reale: tra la finzione e il mondo della Storia, che è internamente scisso tra sviluppo processuale e persistente reiterazione di elementi invarianti; tra la finzione e il mondo dei calcolatori elettronici, che hanno conferito al pensiero di Raimondo Lullo la sua “piena attualità”; e anche tra la finzione e il mondo della biologia, visto che, dopo le dimostrazioni di Watson e Crick, “la sterminata varietà delle forme vitali si può ridurre alla combinazione di certe quantità finite” (Calvino 1967a, SA, 210–11). In questo senso, la grammatica del *meraviglioso* ipotizzata da Calvino, la quale si potrebbe realizzare solo enucleando le strutture profonde del fiabesco, avrebbe una portata che travalica i confini della “letteratura d’immaginazione,” come pure dell’immaginazione in generale. Nel profondo, infatti, è la realtà stessa a essere discontinua per Calvino, pulviscolare, e dunque davvero le fiabe, attraverso la loro logica combinatoria, sembrano unire “uomini bestie piante cose,” dando voce “a ciò che non ha parola.”

Bibliografia

A: Sigle

- | | |
|----|--|
| SA | Calvino, Italo. 1995. <i>Saggi 1945–1985</i> , a cura di Mario Barengi. Milano: Mondadori, 2015. |
| SF | _____. 1988. <i>Sulla fiaba</i> , a cura di Mario Lavagetto. Torino: Einaudi. |

B: Scritti di Calvino contenuti nei volumi siglati

- _____. 1949. “Vladimir Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*.” SA, 1541–43.
- _____. 1955. “Il midollo del leone.” SA, 9–27.
- _____. 1956. “Le fiabe italiane.” SF, 11–64.
- _____. 1967a. “Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio).” SA, 205–25.
- _____. 1967b. “Filosofia e letteratura.” SA, 188–96.
- _____. 1970a. “Definizioni di territori: il fantastico.” SA, 266–68.
- _____. 1970b. “*Le fiabe del focolare* di Jacob e Wilhelm Grimm.” SA, 1566–77.
- _____. 1973. “La tradizione popolare delle fiabe.” SA, 1611–28.
- _____. 1974a. “Castelli di delizie e castelli del terrore.” SA, 1635–47.
- _____. 1974b. “*I racconti di Mamma l’Oca* di Charles Perrault.” SA, 1578–84.
- _____. 1982. “L’esattezza e il caso (per Tommaso Landolfi).” SA, 1099–113.
- _____. 1983. “Racconti fantastici dell’Ottocento.” SA, 1654–65.
- _____. 1984. “Un’antologia di racconti «neri».” SA, 1689–95.
- _____. 1985. “Il fantastico nella letteratura italiana.” SA, 1672–82.
- _____. 1988. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. SA, 627–753.

C: Altri testi citati

- Anderson, Walter. 1958. “Fiabe italiane.” *Fabula* 1, no. 1: 283–87.
- Bacchilega, Cristina. 1985. “Il viaggio di Calvino: fiaba, racconto e mito.” *La Ricerca Folklorica*, no. 12: 27–32. <https://doi.org/10.2307/1479242>.

- Basile, Giambattista. 1925. *Il Pentamerone, ossia, La fiaba delle fiabe*, a cura di Benedetto Croce 2 voll. Bari: Laterza.
- Beckwith, Marc. 1987. "Italo Calvino and the Nature of Italian Folktales." *Italica* 64, no. 2: 244–62. <https://doi.org/10.2307/478762>.
- Belpoliti, Marco. 1996. *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi, 2006.
- Benjamin, Walter. 1995. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Bologaro, Eugenio. 2003. *Italo Calvino and the Compass of Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bottigheimer, Ruth. 2002. *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 2009. *Fairy Tale: A New History*. Albany: State University of New York Press.
- _____. 2014. *Magic Tales and Fairy Tales Magic: From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Byatt, Antonia S. 1990. *Possession: A Romance*. New York: Random House.
- Calabrese, Stefano. 1984. *Gli arabeschi della fiaba. Dal Basile ai Romantici*. Pisa: Pacini.
- Canepa, Nancy. 1999. *From Court to Forest: Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press.
- Carter, Albert Howard, III. 1987. *Italo Calvino: Metamorphoses of Fantasy*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Ceserani, Remo. 1996. *Il fantastico*. Bologna: il Mulino.
- Cirese, Alberto M., 1988. "Italo Calvino studioso di fiabistica." In *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, 17–26. Bergamo: Lubrina.
- Cocchiara, Giuseppe. 1952. *Storia del folklore in Europa*. Torino: Bollati Boringhieri, 2016.
- Cusatelli, G., A.M. Cirese, E. Delitalia et al. 1980. *Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*. Milano: Emme.
- Frigessi, Delia, ed. 1988. *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*. Bergamo: Lubrina.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1959. *Viaggio in Italia (1786-1788)*. Traduzione di Eugenio Zaniboni. Firenze: Sansoni.
- Graça da Silva Sara e Tehrani Jamshid J. 2016. "Comparative Phylogenetic Analyses Uncover the Ancient Roots of Indo-European Folktales." *Royal Society Open Science*, no. 3: <http://dx.doi.org/10.1098/rsos.150645>.
- Gracia, Jorge G.E., Carolyn Korsmeyer e Rodolphe Gasché, ed. 2002. *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*. New York: Routledge.
- Hume, Kathryn. 1992. *Calvino's Fiction: Cogito and Cosmos*. Oxford: Clarendon Press.
- Jolles, André. 1930. "Forme semplici." In *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, 253–451. Milano: Bruno Mondadori, 2003.
- Lazzarin, Stefano, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu e Claudia Zudini. 2016. *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*. Firenze: Le Monnier.
- Magnanini, Suzanne. 2008. *Fairy-Tale Science: Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile*. Toronto: University of Toronto Press.
- Puglia, Ezio. 2020. *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*. Modena: Mucchi.
- Rak, Michele. 2005. *Logica della fiaba. Fate, orchidee, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*. Milano: Bruno Mondadori.

- Rak, Michele. 2007. *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*. Milano: Bruno Mondadori.
- Re, Lucia. 1990. *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford: Stanford University Press.
- Schenda, Rudolf. 1986. *Folklore e letteratura popolare: Italia – Germania – Francia*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Tatar, Maria. 1987. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.
- Teverson, Andrew, ed. 2019. *The Fairy Tale World*. New York: Routledge.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Warner, Marina. 2014. *Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Ziolkowski, Jan M. 2007. *Fairy Tales from Before Fairy Tales: The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.
- Zipes, Jack. 1979. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. New York: Routledge, 1992.
- _____. 1983. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York: Routledge 1991.
- _____. ed. 2000. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2006. *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge.
- _____. 2012. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press.