MARCOVALDO OVVERO LE STAGIONI IN CITTÀ E IL FANTASTICO

Iulia COSMA
Università dell'Ovest di Timisoara
cosmaiulia.m@gmail.com

***Marcovaldo: or the Seasons in the City* and the Fantastic**

The present paper aims to investigate a peculiarity of the Italian fantastic, specific to the first half of the 20th century, and present in some of Italo Calvino's stories about Marcovaldo, a labourer from the countryside, trapped in the big city and struggling with material difficulties. In doing so, we intend to increase the visibility of the texts in question, which became extremely popular amongst general readers, but received limited attention from the academia, who rushed into following the author's opinion and labelling them as children's literature. The first part of the study focuses on some theoretical considerations on the fantastic, starting from Remo Ceserani's essential book, *Il fantastico* (1996), and continuing with other writings dedicated to the subject. The second part is concerned with underlying Calvino's views on the fantastic, by looking into his essays on the fantastic and Italian fairytales. The last part will add another significant aspect to the discussion, namely the identification of certain fantastical elements embedded in the narrative structure of Calvino's stories, elements considered by McHale, author of *Postmodernist Fiction*, as characteristic of a new type of fantasy, the postmodern one. We argue that the banality of Calvino's setting is only apparent and that his protagonist is involved in some adventures that are far from being common.

Keywords: *fantastic*; *fantasy*; *the fantastic in Italian literature*; *postmodernism and fantasy*; *Calvino's stories*

1. Premessa

Il fantastico comincia a destare un notevole interesse a livello internazionale a partire dagli anni Settanta con la pubblicazione del libro di Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (traduzione italiana del 1977, *La letteratura fantastica*) percepito all'epoca come «pionieristico» (2004[1996]: 7, 16), secondo quanto riferito da Ceserani in un altro libro altrettanto significativo, *Il fantastico*, del 1996. Il saggio del critico italiano, a cui faremo ampio riferimento nella prima parte del nostro contributo in quanto fondamentale nella comprensione delle modalità di ricezione a livello accademico della letteratura fantastica, offre un panorama delle problematiche connesse allo studio del fantastico seguendo una disposizione diacronica, partendo dall'Ottocento per arrivare al Novecento. Vi vengono affrontate delle questioni controverse come i vari tentativi di definizione (Vax, Callois, Todorov) e il dibattito sulla sua identificazione come genere o come modo letterario.

Il presente lavoro si propone di indagare su una peculiarità del fantastico italiano della prima metà del Novecento riscontrabile in alcuni dei racconti di Calvino aventi come protagonista l'operaio Marcovaldo, nel tentativo di offrire maggiore visibilità a dei testi che hanno riscontrato un notevole successo di pubblico, ma una minore attenzione da parte della critica, affrettatasi ad etichettarli, seguendo alcuni spunti forniti dall'autore stesso, come letteratura fiabesca per ragazzi. A tale proposito si partirà da alcune considerazioni teoriche sul fantastico e in seguito si procederà al commento di diversi scritti di Calvino sul fantastico e sulla fiaba italiani, per finire con una segnalazione della presenza di elementi del modo fantastico nei racconti in questione, allo scopo di evidenziare una caratteristica comune al fantastico moderno,

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

quella della sua manifestazione nell'apparente banalità di fatti e personaggi privi di qualità straordinarie, appartenenti al contesto urbano.

2. Tentativi di definizione[1]

Nell'introduzione di un saggio del 2014, intitolato in modo provocatorio "Fantasy: Beyond Failing Definitions" [*Fantasy*: Oltre il fallimento delle definizioni] l'anglista romena Pia Brînzeu sostiene la tesi dell'impossibilità di fornire una definizione comune e generalmente accettata di termini come *fantasy*, *fantastic*, *fantastic fiction*, e considera inoltre anche controproducente e limitato, data la varietà di romanzi ascrivibile alla *fantasy fiction*[2], racchiudere un concetto così fluido come quello in una definizione rigida (Brînzeu 2014: 2). La necessità di arrivare a "la corretta definizione di *fantasy*"[3] (Brînzeu 2014: 2) sarebbe da imputare, secondo la Brînzeu, al "piacere degli studiosi di creare, spiegare, illustrare, elogiare, contestare o distruggere le definizioni"[4](Brînzeu 2014: 3). Nonostante questo, anche quando falliscono, le definizioni servirebbero a circoscrivere il campo di una ricerca, spiegare il punto di vista degli studiosi, espandere le direzioni di ricerca ed elevare gli standard accademici (Brînzeu 2014: 3). Di conseguenza, l'anglista si rifiuta di proporre una nuova definizione, ritenuta superflua, e preferisce rintracciare gli aspetti comuni delle definizioni espresse in precedenza dagli studiosi con l'intento di evidenziare le peculiarità della *fantasy fiction* (Brînzeu 2014: 3).

Quanto esposto ci permette di richiamare l'attenzione del lettore su tre aspetti rilevanti ai fini del nostro proposito: il primo riguarda la varietà terminologica, fonte di confusione, il secondo "il campo d'azione del fantastico", per riprendere il sintagma di Ceserani (2004: 8) e il terzo la definizione del fantastico. Per quanto riguarda la varietà terminologica, in questa prima parte ci limitiamo a notare l'uso sinonimico di *fantasy* e *fantastic*, *fantasy fiction* e *fantastic fiction* e la ricorrenza maggiore di *fantasy* rispetto a *fantastic*. La spiegazione sarebbe da ricercare inizialmente nella storia del linguaggio filosofico, come chiarito da Ceserani, più esattamente in una questione di diversa traduzione di concetti filosofici tedeschi nelle lingue romanze e in inglese nel periodo a cavallo tra Sette e Ottocento:

> "...capita che in italiano, in francese e in spagnolo i termini corrispondano grosso modo a quelli del vocabolario filosofico tedesco, hegeliano e romantico, e quindi «fantasia» e simili traducano il termine *Phantasie*, assegnato alla facoltà interiore, che svolge un'attività più alta e creativa, e «immaginazione» e simili traducano il termine *Einbildungskraft*, assegnato alla facoltà inferiore, che svolge una'attività puramente e piacevolmente combinatoria, mentre in inglese la situazione è esattamente opposta, dopo che Coleridge, trasportando nella sua lingua la coppia dei concetti romantici, designò con il termine *immagination* la facoltà più creativa, la *Phantasie*, e con *fancy* quella più semplice e combinatoria." (Ceserani 2004: 10)

[1] Titolo del secondo capitolo di *Il fantastico* di Remo Ceserani.
[2] Cfr. "The second reason for my not offering a definition of fantasy fiction in this essay stems from the belief that a stable definition of such a fluid concept is not even desirable. […] Since fantasy fiction includes novels as diverse as *The Castel of Otranto*, *Alice's Adventures in Wonderland*, *The Hobbit*, and the *Harry Potter* series, its boundaries must remain flexible enough to embrace a great diversity of texts".
[3] "the correct definition of fantasy" – La traduzione di tutte le citazioni dall'ingese ci appartiene.
[4] "the pleasure of creating, explaining, illustrating, celebrating, contesting, or annihilating definitions."

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

La comparsa di *fantastic* nel lessico della teoria letteraria anglosassone è dovuta alla traduzione in inglese del libro di Todorov nel 1973, col titolo *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Con il termine *fantastic*, lo studioso bulgaro-francese intendeva definire un determinato genere e di conseguenza limitarne l'uso alle opere di alcuni autori dell'Ottocento, un problema, se si considera la tradizione letteraria inglese successiva. Non dovrebbe dunque sorprende che lo si usi poco nella saggistica anglosassone o che lo si adoperi come sinonimo del genere *fantasy*.

Il secondo aspetto significativo riguarda "il campo d'azione del fantastico", più esattamente la questione delicata dei confini letterari del fantastico. In merito, lo stesso Ceserani nota la presenza di due tendenze: quella riduttiva, rappresentata da Todorov, sopra menzionata, e quella inclusiva che lo studioso italiano individua come dominante negli anni Novanta (Ceserani 2004: 8) e la cui supremazia si estende anche nel presente. Una tendenza

> "ad allargare, talvolta in misura amplissima, il campo d'azione del fantastico e a estenderlo senza limiti storici a un intero settore della produzione letteraria, nel quale si ritrova confusamente una quantità di altri modi, forme e generi, dal romanzesco al fiabesco, dal *fantasy* alla fantascienza, dal romanzo utopico a quello orroroso, da quello gotico a quello occulto, da quello apocalittico a quello metaromanzesco contemporaneo." (Ceserani 2004: 8)

Infatti, nel suo saggio l'anglista romena dimostra di avere una concezione estensiva del fantastico, in linea con la bibliografia citata, in prevalenza anglosassone e recente. Arrivati a questo punto dovremmo specificare quale direzione intendiamo seguire e fornire una definizione operativa del fantastico nell'ambito della nostra ricerca. Per fare ciò, dovremmo prima discutere le definizioni più autorevoli ante- e post- Todorov, compito ampiamente facilitato dal lavoro di Ceserani. In questo senso riprendiamo l'analisi eseguita sui pregi della definizione di Todorov in relazione a quelle di Vax e Caillois:

> "Il vantaggio della definizione di Todorov è quello di presentarsi basata non su due elementi, ma su tre. Questo gli consente di introdurre, al posto dei concetti di «rottura» (Caillois) o «conflitto» (Vax), il concetto di «ambiguità» come caratteristica essenziale del testo, e di «incertezza» o «esitazione» come esperienza, iscritta nel testo, del personaggio o come reazione, prevista dal testo, del lettore." (Ceserani 2004: 58)

Dei limiti della propria posizione sul fantastico sembra accorgersene anche Todorv nella parte finale del suo saggio, quando cerca di fare i conti con la *Metamorfosi* di Kafka, ovvero il fantastico moderno. Nota la diversità rispetto ai racconti fantastici da lui considerati tradizionali[1] (Todorov 1973: 197), cioè racconti ascrivibili al genere fantastico puro, e respinge l'interpretazione allegorica (Todorov 1973: 197-198) in favore di un'osservazione di Sartre riguardante il fantastico di Blanchot e Kafka, interpretato dal filosofo francese come capovolgimento dell'idea di normalità, o meglio, come la scomparsa dell'individuo normale, diventato ormai soltanto un tema fantastico (Todorov 1973: 199). Purtroppo Todorov non sviluppa l'intuizione sartriana, ma si limita a presentare Kafka come paladino di un nuovo tipo di fantastico nel quale l'eccezione diventa regola e in cui il lettore viene completamente immerso in un mondo diverso dal reale (Todorov 1973: 200). Stando a questo e alla definizione di Todorov, il fantastico non è più fantastico, ma al massimo strano, meraviglioso e quindi, invece di

[1] Si cita dalla traduzione in romeno del 1973.

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

aggiungere una nuova categoria rappresentante il fantastico moderno, lo esclude come eccezione dalla regola, ma non in modo esplicito. Si tratta di una trovata elegante che permette al teorico bulgaro-francese di non prendere in considerazione diversi racconti che sembrano eludere le sue certezze interpretative. Sulla difficoltà di Todorov nell'inquadrare il racconto di Kafka in particolare e questo tipo di testi in generale si esprime anche Brian McHale, teorico del postmodernismo, nel suo *Postmodernist Fiction* (1987), da noi consultato nella traduzione romena del 2009. Secondo McHale, l'annuncio da parte di Todorov della scomparsa del fantastico nel Novecento sarebbe il risultato di un approccio sbagliato, non consone alla struttura profonda del fantastico, di natura ontologica, non epistemologica (McHale 2009: 124). Seguendo questo ragionamento, a Todorov viene riconosciuto il merito di aver identificato l'esistenza nella letteratura fantastica dal Settecento fino ai primi del Novecento di una struttura dell'esitazione epistemologica che, McHale precisa, si sia in realtà sovrapposta alla struttura più profonda, ontologica, ma anche l'incapacità di distinguere come, a partire della *Metamorfosi* kafkiana la prima abbia iniziato a scomparire quasi del tutto e a lasciare il campo alla seconda (McHale 2009: 125). Questa inversione a livello profondo avrebbe come conseguenza una presenza in sordina del fantastico nella letteratura postmoderna, anche in testi che dal punto di vista formale non sono fantastici, fenomeno da egli denominato "dislocazione del fantastico" (McHale 2009: 132). Secondo lo studioso americano non si rinuncia all'esitazione, ma la si priva del suo aspetto epistemologico e le si da un aspetto ontologico, motivo per cui si registrerebbe un effetto di dislocazione del fantastico nella letteratura in cui si affronta in maniera dialogica la questione dell'esistenza di una pluralità di livelli ontologici all'interno della struttura testuale (McHale 2009: 135).

Alla luce di quanto esposto, dare una definizione esauriente del fantastico sembra rivelarsi un impresa ardua se non addirittura impossibile e per certi versi superflua, come sostenuto dalla Brînzeu. Eppure, seguendo la scia di Ceserani, "Di fronte a una situazione così confusa, non resta che richiamare tutti all'uso della ragione critica e, se possibile, della concretezza storica." (Ceserani 2004: 11). In questo senso, pensiamo che la nostra ricerca assumerebbe più chiarezza e precisione se sposassimo la tesi di Ceserani relativa al fantastico come modo letterario e non un genere. Non intendiamo provare la validità di quanto sostenuto dallo studioso italiano perché esula dagli obbiettivi del nostro contributo, sentiamo però la necessità di soffermarci su quello che Ceserani intende per modo letterario e apportare qualche altro argomento a favore della nostra scelta.

In *Raccontare la letteratura* (1990), un libro precedente a *Il Fantastico*, Ceserani delinea una storia sintetica del concetto di «modo» a partire da Northrop Frye, considerato "Uno dei critici che con più forza ha lanciato l'uso del termine di «modo» e l'ha applicato ampiamente a categorie storico-letterarie" (Ceserani 1990: 113) fino a Genette, sottolineando il fatto che la diversità delle posizioni dei due derivi da "difficoltà linguistiche e [...] da mondi culturali diversi che vengono faticosamente in contatto [...] da percorsi di teoria letteraria diversi o addirittura divergenti", ma che ci siano anche "i segnali di un avvicinamento, la scoperta di nuovi interessi comuni" come "l'antropologia culturale e il desiderio di riaffrontare il problema, che sembra ormai dimenticato, dela storicità della letteratura." (Ceserani 1990: 116). Nel saggio in questione, lo studioso italiano fornisce due definizioni di «modo»: la prima, di carattere culturale e antropologico, precede l'analisi storica delle posizioni di Frye e Genette:

> "la letteratura offre importantissimi supporti e modelli per capire e rappresentare la vita interiore, quella degli affetti, delle idee, degli ideali, delle proiezioni fantastiche, e modello anche per rappresentare a noi stessi il nostro passato e quello della nostra gente e dei popoli, la storia.

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

> Ciò è reso possibile dall'utilizzazione di quelli che è stato proposto di chiamare i «modi» letterari. I modi sono forme di organizzazione dell'immaginario, più importanti, a mio parere dei cosiddetti generi letterari. Attraverso di essi, e le modalizzazioni del discorso che essi offrono e rendono possibili, noi rappresentiamo le nostre esperienze, le nostre concezioni e immaginazioni, esprimiamo i nostri bisogni profondi, ci rappresentiamo e rappresentiamo il mondo." (Ceserani 1990: 112-113)

mentre la seconda definizione, più teorica e da egli stesso considerata provvisoria e operativa, la conclude e la completa, i modi essendo considerati come dei "«procedimenti» organizzativi dell'immaginario letterario che si concretizzano storicamente nei singoli generi [...] cioè [...] sistemi modellizzanti che funzionano semioticamente ma anche come forme che si sono storicamente concretate e depositate nelle culture delle società umane" (Ceserani 1990: 116). In riguardo al fantastico come modo letterario, Ceserani fornisce una puntuale descrizione che riproduciamo integralmente in quanto modello di ragionamento critico e di chiarezza formale:

> "In questo libro, che vuol essere soltanto un'introduzione a una parola-chiave del lessico dell'estetica e un resoconto dell'attività interpretativa assai intensa che si è svolta attorno a una serie di testi esemplari, il fantastico viene di preferenza considerato un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi. Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-realistico, e altro ancora. E però c'è una precisa tradizione testuale, vivissima nel primo Ottocento, che è continuata anche nella seconda metà del secolo e in tutto quello seguente, nella quale il modo fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore." (Ceserani 2004: 11)

Considerare il fantastico un modo letterario serve a creare dell'ordine in mezzo alla confusione terminologica e a rendere l'idea della sua complessità, integrando in definitiva tutti i tentativi di definizione precedenti. Di conseguenza non serve più decidere se ristringere o ampliare il campo d'azione del fantastico, né creare o, al contrario, invalidare nuove categorie per attenersi a un determinato approccio teorico.

3. Il «fantastico quotidiano»[1] italiano

Nel 1968, il saggista e traduttore romeno Şerban Stati pubblica un lavoro intitolato *Amiaza fantastică* [Il meriggio fantastico] dedicato ad autori, a parte Italo Calvino e Dino Buzzati, pressoché sconosciuti al pubblico rumeno (Aldo Palazzeschi, Alberto Savinio, Arturo Loria, Tommaso Landolfi), con l'intento di individuare le caratteristiche del fantastico italiano in genere e di quello moderno in particolare. Si tratta di un testo sconosciuto in Italia, poco letto anche in Romania, il quale, pur essendo impregnato dall'ideologia e dalla retorica politica del periodo, potrebbe offrire dei validi spunti di riflessione. Nel delineare la sua tesi, Stati parte dal

[1] Sintagma di Calvino ripreso dall'articolo "Benvenuti fantasmi", apparso su «la Repubblica», 30-31 dicembre 1984 e pubblicato in 2002 nel volume *Mondo scritto, mondonon scritto*, col titolo "Notturno italiano".

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

presupposto che il paesaggio italiano sia un ambiente inadatto ai fantasmi (Stati 1968: 5) e oltre ai cliché, agli stereotipi (italiani gente solare e razionale, amante del progresso e dei valori classici; l'*italianità*: spiritualità nazionale), e alla presenza ingombrante della dottrina comunista dominante (il binomio letteratura-progresso; la superiorità dell'arte socialista; il fascismo: un periodo buio della cultura italiana, al quale viene contrapposto, come sola via di salvezza il materialismo dialettico; l'apologia dell'ideologia marxista, l'unica capace di produrre opere di elevato tenore intellettuale), individua le caratteristiche di un *fantastico italiano* il quale sarebbe tutt'altro che terrificante, il frutto di un' aspirazione organica verso la luce, l'equilibrio, in contrapposizione al terrore, al misticismo, all'irrazionalità, sintomo di una forte tendenza a stabilire rapporti familiari con il soprannaturale, essendo spesso investito di sensi politici e sociali a volte "violentemente" polemici (Stati 1968: 14-16). Un fantastico familiare, dunque, comico o satirico che tenderebbe verso l'allegoria e l'apologia (Stati 1968: 16)

Nel 1970, Italo Calvino risponde ad un'inchiesta sulla letteratura fantastica, in occasione dell'uscita del libro di Todorov. Si tratta di un inedito in francese apparso su «Le Monde», il 15 agosto e in seguito pubblicato in italiano nel volume *Una pietra sopra*. Allo scrittore italiano vengono fatte quattro domande riguardanti la definizione di «fantastico», l'esistenza di una letteratura fantastica contemporanea, la collocazione della propria opera all'interno del fantastico e possibili modelli per la letteratura fantastica (Calvino 2003: 260). Le sue risposte, sintetiche e raffinate, contribuiscono a delineare alcune caratteristiche del fantastico italiano. Nel fornire una definizione, Calvino preferisce stabilire una distinzione a livello d'uso tra i termini di *fantasia* e *fantastico* in francese e in italiano e operare una contestualizzazione storica che lo porta verso l'identificazione di diversi tipi di fantastico:

> „Nel linguaggio letterario francese attuale il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie di spavento, che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso) deve *credere* a ciò che legge, accettare di essere colto da un'emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore o d'angoscia) e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta. In italiano (come originariamente anche in francese, credo) i termini *fantasia* e *fantastico* non implicano affatto questo tuffo del lettore nella corrente emozionale del testo; implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione d'un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti). Così si può parlare del *fantastico* del Ventesimo Secolo oppure del *fantastico* del Rinascimento. Per i lettori d'Ariosto non si è mai posto il problema di *credere* o di *spiegare*; per loro, come oggi per i lettori del *Naso* di Gogol, di *Alice in Wonderland*, della *Metamorfosi* di Kafka, il piacere del fantastico si trova nello sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese." (Calvino 2003: 260-261)

Per quanto riguarda l'esistenza di una letteratura fantastica contemporanea, lo scrittore italiano esprime una posizione per certi versi simile a quella di Stati, identificando nel Novecento, a differenza dell'Ottocento, la presenza di "un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo."(Calvino 2003: 261) Non si esprime sulla collocazione dei suoi romanzi all'interno di una classificazione del fantastico, lasciando la decisione ai critici (Calvino 2003: 261). Sente tuttavia il bisogno di spiegare il modo in cui l'elemento fantastico venga ritratto attraverso la sua scrittura: "Al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'*ordine* che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo." (Calvino 2003: 261) Non possiamo non

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

notare che per Calvino il fantastico sia più una questione ontologica, che epistemologica, una posizione che in qualche modo anticipa e conferma le considerazioni di McHale relative alla letteratura postmoderna. A sostegno di questa affermazione riportiamo una definizione successiva del fantastico, data da Calvino in occasione di una relazione tenuta all'Università internazionale «Mendez Pelayo» di Siviglia nel settembre del 1984, dal titolo "La literatura fantastica y las letras italianas", pubblicata in Spagna nel 1985 e in Italia nel volume *Mondo scritto e mondo non scritto* (2002): "Perché il fantastico, contrariamente a quel che si può credere, richiede mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica; richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e in molteplici linguaggi simultaneamente." (Calvino 2002: 224)

Secondo Calvino, anche se il meraviglioso sia sempre stato "presente nella tradizione italiana", fin dal Medioevo (Calvino 2002: 225), sarebbe soltanto a partire dal Novecento che si possa individuare la nascita di un fantastico italiano, "quando la letteratura fantastica, perduta ogni nebulosità romantica, s'afferma come una lucida costruzione della mente, [...] e questo avviene proprio quando la letteratura italiana si riconosce soprattutto nell'eredità di Leopardi, cioè in una unica limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica."(Calvino 2002: 227-228) La presa di distanza da parte del lettore e l'accettazione di una logica sorprendente, non derivante dall'esperienza quotidiana porta alla scomparsa dell'aspetto esitante del fantastico, come ben nota lo stesso scrittore in un articolo, sempre del 1984, "Notturno italiano":

> "Nel fantastico contemporaneo è esplicita la scomparsa dell'immaginazione, dell'invenzione formale e concettuale; il problema del «crederci o non crederci» ormai non si potrebbe più nemmeno porre. O per meglio dire, c'è un tipo di racconto che potremmo definire del «fantastico quotidiano», diffuso soprattutto in area anglosassone, ma quasi assente da noi, in cui tutto quello che avviene fa parte della realtà consueta e il soprannaturale è solo in una connessione o sconnessione misteriosa che si delinea tra i fatti di tutti i giorni: là il «crederci o non crederci» è uno spiraglio vertiginoso che s'apre per un attimo." (Calvino 2002: 235)

Dalle considerazioni di Calvino sulla presenza del fantastico nella letteratura italiana emergono alcune peculiarità come il distacco, l'ironia, il disincanto, a conferma di parte delle intuizioni di Stati del '68. Ancora più significativa risulta però l'analisi del modo in cui funzioni la rappresentazione del fatto insolito all'interno del racconto contemporaneo, per lo scrittore italiano trattandosi non di una questione tematica, ma strutturale, di dialogo simultaneo tra una pluralità di livelli e di linguaggi. Siamo di fronte a una modalità di raffigurazione letteraria che, come ben nota McHale, si gioca tutta sul filo dell'esitazione tra il senso letterale e quello allegorico, tra la rappresentazione di un mondo e quella del linguaggio di per sé, in quanto strumento di rappresentazione (McHale 2009: 135).

4. Marcovaldo e il «fantastico quotidiano»

Il volume *Marcovado ovvero le stagioni in città* uscito nel 1963 corredato dalle illustrazioni di Sergio Tofano e presentato da Calvino stesso come un libro per ragazzi, riunisce racconti elaborati dall'autore in periodi successivi e destinati a pubblici diversi: i primi sei testi uscirono sull'«Unità», nel 1952-1953, seguiti da altri quattro nel 1954-1956, riuniti nel edizione

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

del 1958 dei *Racconti*[1] e da altri dieci[2] nel 1963, dei quali sei pubblicati sul «Corriere dei piccoli». La fortuna interpretativa della raccolta di Marcovaldo sembra avere il destino segnato fin dalla prima edizione, grazie soprattutto al commento dell'autore sulla natura fiabesca del personaggio e della narrazione, ripreso fedelmente anche dalla critica (Ferroni 1991: 570; *Dizionario delle opere* II 2000: 25; Serra 2006: 270-272). Nella nota introduttiva Calvino definisce la raccolta «una serie di favole moderne» avente come protagonista un «personaggio buffo e melancolico», le cui avventure vengono ritratte per via di una «classica struttura narrativa: quella delle storielle a vignette dei giornali per l'infanzia» (apud Serra 2006: 268-269). Una delle poche voci fuori dal coro è quella di Giuseppe Zaccaria, che nel suo saggio su Calvino pubblicato nel IX° volume della *Storia della letteratura italiana* coordinata da Enrico Malato non include *Marcovaldo* nella produzione fiabesca, ma in quella comica, addirittura satirica (Zaccaria 2002: 906-908). Per quanto ci riguarda, in gran parte dei racconti della serie *Marcovaldo*, sia quelli scritti nel '50 che nel'60, si possono reperire elementi e atteggiamenti del modo fantastico, che sono stati a torto interpretati come fiabeschi, per delle ragioni storiche e culturali. La prima di queste riguarda la confusione presente nell'ambiente intellettuale italiano tra fiabesco e fantastico, reperibile anche nell'introduzione di Calvino alle *Fiabe italiane*, del 1956, quando egli contesta la validità dell'osservazione di Domenico Comparetti relativa alla "povertà di produzione fantastica del popolo italiano" (Calvino 2006: xli) e applaude l'intervento di Guido Neri sul piano del folklore contro la validità dell'interrogazione sulla presunta ricchezza o povertà di fiabe italiane, in seguito ad un'esaminazione "sul piano della storia del gusto letterario (passando in rassegna tutto il filone fantastico-popolare dai «cantari» all'Ariosto)." (Calvino 2006: xlii); oppure quando identifica i rapporti tra le fiaba e la letteratura medievale:

> "l'impronta medievale sulla fiaba popolare resta, e forte. [...] Si dovrà dunque necessariamente indagare come uno dei momenti più importanti della vita «storica» della fiaba, quello dell'osmosi tra fiaba ed epopea cavalleresca, che si può supporre abbia avuto un suo importantissimo epicentro nella Francia gotica e di lì abbia propagato la sua influenza in Italia attraverso l'epica popolare. Quel sottofondo di fiaba pagana che doveva esserci dappertutto (e che ai tempi d'Apuleio prendeva paludamenti ed onomastica dalla mitologia classica) s'informò allora delle situazioni, dell'etica, della fantasia, feudal-cavalleresche [...], in qualche punto fondendosi con l'altra onda di suggestioni e trasfigurazioni, quella d'origine orientale" (Calvino 2006: xlv)

Si tratta di una confusione comprensibile, visto che il testo fu elaborato molto prima della pubblicazione del libro di Todorov e dei suoi scritti sul fantastico. Non stupisce, dunque, che nel '63 Calvino presenti le avventure di Marcovaldo come fiabesche e che tale spunto venga ripreso dai critici ai quale, nel '70, come menzionato in precedenza, egli sembra lasciare la libertà di decidere sulla natura fantastica dei propri romanzi, senza far alcun riferimento ai suoi racconti. Se a questo vi si aggiunge la traduzione del '74 del libro di Todorov e le sue considerazioni relative alla scomparsa della letteratura fantastica nel Novecento, più l'identificazione del fantastico con un genere, risulta comprensibile la mancata identificazione degli elementi fantastici nei racconti di *Marcovaldo*. Il carattere particolare della letteratura di Calvino degli

[1] "Funghi in città", "Il piccione comunale", "La pietanziera", "La cura delle vespe", "Il bosco sull'autostrada", "L'aria buona", "Il coniglio velenoso", "Un viaggio con le mucche", "La panchina", "Luna e Gnac".

[2] "La città smarrita nella neve", "Un sabato di sole, sabbia e sonno", "La fermata sbagliata", "Dov'è più azzurro il fiume", "La pioggia e le foglie", "Marcovaldo al supermarket", "Fumo, vento e bolle di sapone", "La città tutta per lui", "Il giardino dei gatti ostinati", "I figli di Babbo Natale".

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

anni ’60, per quanto riguarda *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*, alle quali, a nostro avviso potremmo aggiungere anche *Marcovaldo*, viene sottolineato da Richard Mathews nel suo *Fantasy: the liberation of imagination* [Fantasy: la liberazione dell’immaginazione] del 2002. Secondo lo studioso anglosassone, Calvino farebbe parte, assieme a William S. Burroughs, di una schiera di scrittori radicali, iconoclasti, la cui produzione scritta allargherebbe i confini del *fantasy*, inteso come genere (Mathews 2002: 33).

Nella critica più recente è riscontrabile la presenza di alcune direzioni interpretative che sembrano sostenere la nostra ipotesi. In questo senso, nella sua monografia del 2006, *Calvino,* Francesca Serra nota in *Il coniglio velenoso*, *Il bosco sull’autostrada*, *L’aria buona* – ma l’elenco potrebbe essere esteso anche ad altri – una “sensibilizzazione” all’area del metaforico (Serra 2006: 272) e il meccanismo “di quello che nei racconti *Ultimo viene il corvo* si definiva l’effetto pietra-rospo, che annulla il “come” del paragone. [...] Così, i bambini di Marcovaldo usciti a cercare legna per riscaldare la casa non vedono i cartelli sull’autostrada ma soltanto un bosco [...] Prendendo alla lettera una metafora che già si trovava in una delle pagine finali dei *Giovani del Po*” (Serra 2006: 273). Calvino si avvale dello stresso procedimento anche in *L’aria buona*, ma la Serra si limita a concludere che “I bambini, come si sa, prendono tutto alla lettera, per cui [...] si ha buon gioco a mettere in scena l’impropria lettura infantile delle metafore nascoste nel linguaggio quotidiano” (Serra 2006: 273). In seguito la studiosa osserva però che anche un adulto, cioè il poliziotto di ronda, si comporta “in modo identico ai bambini, confondendo le pubblicità sui cartelli stradali con figure vive” e alla fine “interpreta [Marcovaldo] come parte della figura di una pubblicità” (Serra 2006: 273-274). Arriva alla conclusione che il problema “lampante” sia quello della “lettura della realtà, e dunque in definitiva quel complicato processo che è l’interpretazione dei segni” (Serra 2006: 273), ma non sviluppa il ragionamento. Non sembra tuttavia accorgersene del fatto che sia i bambini che gli adulti interpretino le figure linguistiche come realtà e la realtà come figura in linea con una determinata logica del racconto tipica del modo fantastico, “le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese.” (Calvino 2003: 260-261) Sulla scia di Todorov, Ceserani annovera tra i procedimenti narrativi e retorici tipici del modo fantastico “l’attualisazione e presa alla lettera di una metafora” in quanto elemento generativo della letteratura fantastica e spia di un “forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio” (Ceserani 2004: 77-78). Nel modo fantastico la metafora, “Utilizzata in termini narrativi, divenuta procedimento narrativo, [...] può consentire quegli improvvisi e inquietanti passaggi di soglia e di frontiera che son caratteristica fondamentale della narrativa fantastica.” (Ceserani 2004: 78) Ed è quello che accade nei racconti la *Fermata sbagliata*, la *Città smarrita nella neve* aventi, come osserva la Serra un aspetto metanarrativo (Serra 2006: 275), nei quali, secondo la nostra opinione, a differenza di quanto sostenuto dalla studiosa italiana, la nebbia e la cancellazione del mondo non sono dei temi, ma delle metafore diventate procedimento narrativo. Il racconto che chiude il volume, *I figli di Babbo Natale*, è ancor più significativo perché finisce con l’immagine allegorica della scrittura, un lupo nero come il buio del bosco all’inseguimento di un leprotto talmente bianco da confondersi con la neve e scomparire: “È qua? è là? no, è un po’ più in là? Si vedeva soltanto la distesa di neve bianca come questa pagina.” (Calvino 1997: 134). L’aspetto metanarrativo viene reso così in modo implicito nel finale. Tuttavia, come osserva McHale nel caso di due racconti di Maurice Blanchot e William Grass, la lettura allegorica è possibile, alquanto invitante, ma per nulla necessaria, trattandosi in definitiva di testi incentrati sull’esitazione tra senso letterale e senso allegorico (McHale 2009: 135), un’altra caratteristica del fantastico postmoderno.

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

In *La pioggia e le foglie* e soprattutto *Il giardino dei gatti ostinati* l'elemento fantastico è di genere classico. Tutto si gioca sull'ambiguità e sull'incertezza, con conseguenti passaggi soglia "dalla dimensione del quotidiano, del familiare e del consueto a quella dell'inesplicabile e del perturbante" (Ceserani 2004: 80) che in Calvino assume toni comici, e sulla presenza dell'«oggetto mediatore», "un oggetto che, con la sua concreta inserzione nel testo, diventa la testimonianza inequivoca del fatto che il personaggio-protagonista ha effettivamente compiuto un viaggio, è entrato in un'altra dimensione di realtà e da quel mondo ha riportato l'oggetto con sé" (Ceserani 2004: 81): un ultima foglia variopinta della pianta cresciuta a dismisura fino al completo esaurimento, nel primo racconto e i gatti che impediscono la continuazione dei lavori del gran cantiere sorto al posto del giardino, assecondati tra l'altro da uccelli e ranocchi, nel secondo.

Nel suo contributo su Calvino, Zaccaria delinea un ritratto particolarmente interessante del personaggio Marcovaldo, di estrazione contadina costretto a vivere in città, come alienato non cosciente del proprio stato di alienazione o sdoppiamento, uno sdoppiamento particolare, causato non dal "rispecchiamento" ma dalla "rifrazione", "riflesso fedele di tanta alienazione contemporanea, vissuta al di fuori di ogni presa di coscienza" (Zaccaria 2000: 907) che provoca un senso di "straniamento" dal quale "nasce l'effetto comico, a tratti surreale, delle situazioni. La loro efficacia si traduce nell'antitesi delle immagini, che si pongono come segni di secondo grado, allusivi di una più intima e implicita contraddizione" (Zaccaria 2000: 907). Questo ritratto viene costruito usando elementi del modo fantastico: la figuratività (*rispecchiamento*, *straniamento*) un procedimento retorico largamente utilizzato (Ceserani 2004: 83), lo sdoppiamento, un sistema tematico ricorrente nella letteratura fantastica (Ceserani 2004: 90), lo straniamento e "l'intima contraddizione"che potrebbero derivare dall'esitazione tra i molteplici livelli ontologici del racconto calviniano.

5. Conclusioni

La distanza, il disincanto, i toni comici, ma soprattutto la presenza di diversi livelli ontologici e di una particolare logica narrativa in un numero significativo di racconti aventi come protagonista Marcovaldo sono altrettante ragioni a favore di una maggiore attenzione nel catalogarli come letteratura fiabesca per l'infanzia. In caso contrario, il rischio sarebbe quello di una mancata individuazione di un'importante produzione narrativa fantastica ascrivibile al postmodernismo con conseguente riduzione delle multiple sfaccettature dell'opera di Calvino.

Bibliografia

BRÎNZEU, Pia 2014: *Fantasy: Beyond Failing Definitions*, in Dana Percec (coord.), *Reading the Fantastic Imagination: The Avatars of a Literary Genre*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 2-31.

CALVINO, Italo 1997: *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Milano, Mondadori Editore.

CALVINO, Italo 2002: *Il fantastico nella letteratura italiana*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori Editore, pp. 219-230.

CALVINO, Italo 2002*: Notturno italiano,* in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori Editore, pp. 231-238.

BDD-A26367 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)

CALVINO, Italo 2003: *Definizioni di territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori Editore, pp. 260-262.
CALVINO, Italo 2006: *Introduzione*, in *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte da Italo Calvino*, Vol. I, Milano, Mondadori Editore, pp. vii-liii.
CESERANI, Remo 1990: *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri Editore.
CESERANI, Remo 2004 [1996]: *Il Fantastico*, Bologna, Il Mulino.
FERRONI, Giulio 1991: *Italo Calvino*, in *Storia della letteratura italiana* IV. Il Novecento, Torino, Einaudi Editore, pp. 566-589.
MATHEWS, Richard 2002: *Fantasy: the liberation of imagination*, London, Routledge.
McHALE, Brian 2009: *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Polirom.
SERRA, Francesca 2006: *Calvino*, Roma, Salerno Editrice.
STATI, Șerban 1968: *Amiaza fantastică*, București, Editura pentru literature universală.
TODOROV, Tzvetan 1973: *Introducere în literatura fantastică*, București, Univers.
ZACCARIA, Giuseppe 2000: *Italo Calvino*, in Enrico Malato (coord.), *Storia della letteratura italiana* Vol. IX. Il Novecento, Roma, Salerno Editore, pp. 883-923.
*** 2000: *Dizionario delle opere* II, Torino, Einaudi Editore.

BDD-A26367 © 2016 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:25 UTC)