

ITALO CALVINO E GLI STRUMENTI DEL FANTASTICO. PER UNA RILETTURA DELLA SILLOGE *SOTTO IL SOLE GIAGUARO*

VIRGINIA BENEDETTI (Università per Stranieri di Perugia)

Discussa a più riprese dalla critica, la collocazione della narrativa di Italo Calvino nei territori del fantastico novecentesco si configura come un'operazione tutt'altro che univoca e priva di insidie: qualsiasi rilevamento deve tener conto dell'eterogeneità interna all'opera e della sua sostanziale autonomia rispetto al panorama coevo di area italiana. Nelle pagine seguenti si propone una verifica della presenza di moduli ascrivibili al *modo* fantastico nell'ultimo Calvino, con uno sguardo ravvicinato ai tre racconti confluiti nella raccolta *Sotto il sole giaguaro* (1986).¹

L'indagine richiede una preliminare incursione nell'ampio quadro teorico di riferimento. Tra le numerose traiettorie di ricerca finora percorse negli studi sul fantastico in relazione ai testi di Calvino, alcune insistono sullo scarto dall'elemento fiabesco, avvertito da Mario Barenghi come una logica narrativa che 'non si esprime in atmosfere di incanto, magiche' e collocato secondo Paola Montefoschi nel 'rifiuto di una visione diretta del mondo e della storia'. Scrittura e visività si allacciano nel discorso critico di Giulio Ferroni, che riconduce il fantastico calviniano al 'ruolo produttivo dell'immagine', e di Silvia Zangrandi, che esamina la figuratività del tessuto verbale metaforico della trilogia *I nostri antenati*. Guardando a ipotesi più specificamente classificatorie, Giuseppe Nava ascrive l'intera opera di Calvino nel paradigma del fantastico, facendovi rientrare anche il gioco combinatorio; Alessandro Scarsella invita piuttosto alla prudenza, sottolineando come l'assimilazione di Calvino alla letteratura fantastica derivi da un'immediata 'ricezione internazionale, delimitata in tre momenti relativamente esterni all'opera narrativa: nell'attività critico-editoriale,

¹ Italo Calvino, *Sotto il sole giaguaro* (Milano: Garzanti, 1986). D'ora in avanti abbreviato in *SSG*.

negli autocommenti, nella fortuna'. In posizione intermedia si colloca la prospettiva di Stefano Lazzarin, accolta nel presente lavoro: 'è più verosimile si debba considerarlo non uno scrittore fantastico, bensì un autore che ha giocato a più riprese con il linguaggio del genere, che si è aggirato spesso sulle frontiere di quel territorio, senza mai davvero penetrarvi'.² Non pochi studiosi, sembra inoltre suggerire Lazzarin, considerano Calvino come fantastico *tout court*³ assimilando alcune posizioni autocritiche dello scrittore ligure: 'lui stesso, negli scritti degli anni Ottanta, propende a considerarsi come tale'.³

Calvino si inserisce infatti già dagli anni Settanta nel dibattito teorico sul fantastico, proponendo acute puntualizzazioni riprese largamente dalla critica dei decenni successivi. L'occasione di riflettere sui contenuti dell'*Introduction à la littérature fantastique* (1970) si presenta nel corso di un'inchiesta pubblicata da *Le Monde*, svolta nell'ambito dell'uscita del celebre testo di Tzvetan Todorov. Pur ritenendo tale studio 'molto preciso e molto ricco di suggestioni', l'autore sanremese precisa che il fantastico non si può intendere in modo univoco, bensì cambia a seconda del contesto letterario e della ricezione. Nel Novecento, osserva, l'uso del fantastico è spesso intellettuale: 'come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo'. Il termine implica che da parte del lettore vi sia 'una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione di un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi dell'esperienza quotidiana'.⁴

Con un decennio di anticipo, Calvino contribuisce alla riflessione teorica che ha permesso di circoscrivere i tratti costitutivi del fantastico novecentesco, permeabile a interpretazioni ben più dilatate rispetto a quello 'canonico' del secolo precedente. L'aggiornamento dei contenuti e il mutamento dei paradigmi epistemologici, accelerato dall'esperienza delle avanguardie, dalla

²Cfr. M. Barengi, 'Il fiabesco nella narrativa di Calvino', in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi (Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore, 1988), pp. 27-38 (p. 33); P. Montefoschi, 'Dal visivo al fantastico nel "Sentiero dei nidi di ragno"', in *Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle "Lezioni americane"*, ed. di Caterina De Caprio e Ugo Maria Olivieri (Napoli: Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2000), pp. 64-77 (p. 64); G. Ferroni, 'Lo sguardo di Calvino', in *Il fantastico e il visibile*, pp. 13-30 (p. 22); S. Zangrandi, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento* (Bologna: Clueb, 2016); G. Nava, 'Calvino e il fantastico', in *Paragone. Letteratura* (XLII, 30, 502: dicembre 1991), pp. 49-64; A. Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo* (Milano: Biblon, 2018), p. 233; S. Lazzarin, 'Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di fantastico', in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* (vol. 37, n. 2: maggio/agosto 2008), pp. 49-67 (p. 60).

³ Lazzarin, p. 60.

⁴ Calvino, 'Definizioni di territori: il fantastico', in *Saggi*, 2 voll., ed. di Mario Barengi (Milano: Mondadori, 2015), I, pp. 266-68 (p. 267).

psicanalisi, dall'esistenzialismo e dal rapido progresso scientifico e tecnologico che investe il secolo breve, acquisiscono un rilievo nella questione che è già stato messo abbondantemente in luce: tuttavia, non costituiscono un carattere esclusivo della narrazione fantastica, operando anche in testi finzionali ascrivibili al cosiddetto 'realismo'. Il grado di scarto rispetto al 'paradigma di realtà' messo in rilievo da Lucio Lugnani permette infatti di operare dovute distinzioni tra testi fantastici, fiabeschi, meravigliosi e realistici, ed evidentemente nel Novecento si susseguono numerosi paradigmi che soppiantano o rielaborano i precedenti.⁵ Calvino, nella sua prassi compositiva, sembra percorrere agilmente tutte le modalità sopra menzionate, eccezione fatta per una certa carica di realismo, confinata perlopiù nei testi antecedenti alle *Cosmicomiche* (1965). La rinuncia a un valido progetto realista e la critica al 'mare dell'oggettività' come frutto della disumanizzazione conseguente al cosiddetto progresso iper-industriale spingono infatti l'autore verso un netto distanziamento dalla mimesi di una realtà percepita come caotica e deteriora. Da quest'altezza, un forte ascendente sulla pagina narrativa e saggistica dello scrittore ligure è esercitato inoltre dalle mirabili *ficciones* di Jorge Luis Borges, che rappresentano una delle declinazioni più originali del fantastico novecentesco e al contempo uno dei capisaldi della pratica combinatoria.

Guardando nuovamente a istanze classificatorie, la tentazione di stabilire una sovrapposizione tra la letteratura fantastica del secolo scorso e la postmodernità, come sottolinea Ferdinando Amigoni, genera un'eccessiva semplificazione di metodo. Nel Novecento, l'elemento soprannaturale che irrompe nella narrazione, i paesaggi notturni e i passaggi di soglia godono ancora di ottima salute: piuttosto, sostiene Amigoni, 'nel pieno Novecento l'autore fantastico si compiace di confezionare creature o eventi incomprensibili, secondo una logica dell'ambiguità e dell'indefinitezza, dando vita a metafore aperte',⁶ riprendendo la proposta terminologica di Jaime Alazraki. Secondo lo studioso argentino, lo scarto tra fantastico ottocentesco e *neofantastico* novecentesco (definito a partire dai racconti di Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar) va ricercato nel *modus operandi* del testo, nelle possibilità aperte dal non detto: in altre parole, nelle potenzialità del linguaggio di generare inquietudine. Simili considerazioni si riscontrano anche nelle ricerche di Rosalba Campra, condotte

⁵ Cfr. Lucio Lugnani, 'Per una delimitazione del genere', in *La narrazione fantastica*, ed. di Remo Ceserani et alii, (Pisa: Nistri-Lischi, 1983), pp. 37-73 (p. 54).

⁶ Ferdinando Amigoni, *Fantasmî nel Novecento* (Milano: Bollati-Boringhieri, 2004), p. 26.

perlopiù sulla letteratura argentina, che forniranno nelle pagine seguenti una tra le possibili chiavi di lettura per la silloge postuma di Calvino.

Negli anni Ottanta lo scrittore torna più volte a riflettere sulla letteratura fantastica: oltre alla curatela dell'antologia *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983), nella quale figurano solo autori stranieri, affronta la questione irrisolta della tradizione italiana rimasta in ombra fino all'uscita, nell'anno seguente, di *Notturmo italiano* di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo. Alla conferenza tenuta a Siviglia nel 1984 il seme del fantastico italiano viene individuato nel Leopardi delle *Operette morali*; nel canone novecentesco vengono ascritti Aldo Palazzeschi, Massimo Bontempelli, Dino Buzzati e Tommaso Landolfi. Calvino si muove inoltre a quest'altezza in un contesto più ampio di riscoperta del fantastico. Marco Belpoliti colloca il fenomeno nella temperie degli anni di piombo, riconducendolo a una definitiva eclissi della figura dell'intellettuale-scrittore ideologizzato: a un 'rifiuto che comporta la fuga dall'impegno politico' corrisponde 'un nuovo interesse per una letteratura, quella fantastica, romantica e preromantica, che non è quasi esistita in Italia, salvo in alcuni autori isolati'.⁷

Come accade diffusamente nell'opera di Calvino, alle idee esposte negli scritti saggistici e nel lavoro editoriale corrisponde una parallela rielaborazione nella pagina narrativa: è dunque nel contesto dell'ultimo decennio di vita dell'autore che va ricercata una più massiccia appropriazione degli strumenti del fantastico. La silloge *Sotto il sole giaguaro*, pubblicata da Garzanti a poco meno di un anno dalla scomparsa dello scrittore, riunisce un trittico di racconti composti tra il 1972 e il 1984: il libro, come informa una nota in calce al volume, avrebbe dovuto intitolarsi *I cinque sensi*. Calvino espone il progetto in occasione di una conferenza presso l'Institute for the Humanities dell'Università di New York, e il discorso confluisce nel testo 'Mondo scritto e mondo non scritto', che appare nel 1985 sulle pagine della rivista *Lettera internazionale*: 'un libro che sto scrivendo parla dei cinque sensi, per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso'.⁸ La stesura si interrompe dopo i racconti dedicati all'olfatto (*Il nome, il naso*), al gusto (originariamente intitolato *Sapore sapere*, poi *Sotto il sole giaguaro*) e all'udito (*Un re in ascolto*).⁹

⁷ Marco Belpoliti, 'Quarta di copertina', in *Settanta* (Torino: Einaudi, 2001).

⁸ Calvino, 'Mondo scritto e mondo non scritto', in *Saggi* (2015), II, pp. 1865-75 (p. 1874).

⁹ I tre testi compaiono per la prima volta in riviste e quotidiani, rispettivamente nella prima edizione italiana di *Playboy* (1972), su *FMR* del giugno 1982 e su *Repubblica* (giugno 1984).

Vale la pena riportare un frammento della breve quarta di copertina firmata da Giorgio Manganelli, che con la consueta finezza coglie l'essenza del libro:

In queste affascinanti, audaci e insieme lucide prove della sua fantasia corporale e volatile, Calvino sposta la tensione del narrare dagli eventi al filo guida della presenza aromatica, degustativa, uditiva; e in realtà l'evento sta appunto in quella presenza di un accidente che si fa sostanza, di un senso che agisce come immagine, di un fantasma inafferrabile e pervasivo, delicata e stremante quintessenza di una mitologica e quotidiana angoscia.¹⁰

I sensi presi in causa sono sostituiti alla vista come strumento conoscitivo privilegiato e forniscono al lettore una chiave di decodifica del testo. Il riuso di alcuni *topoi* tematici del fantastico — le presenze fantasmatiche, le visioni oniriche, il doppio, il dipinto-specchio e la donna-mostro — consente a Calvino di giocare con l'artificio logoro per alludere a realtà altre, inquietanti e insondabili.

La voce narrante del primo racconto prefigura in apertura una considerazione straniante: l'uomo del futuro non avrà più il naso, e gli odori saranno come 'un alfabeto indecifrabile'.¹¹ Il lettore può allora presupporre uno sviluppo della narrazione alla maniera di Gogol', e tuttavia non è il naso a essere oggetto di ricerche: la *quête* è rivolta invece a tre figure femminili conosciute dalla voce narrante, maschile, solo attraverso tratti olfattivi; tale voce fluttua attraverso tre distinte epoche storiche nei panni di un gentiluomo francese del Settecento, di un selvaggio primitivo e di un giovane *beat* londinese. La narrazione, costantemente in prima persona, è composta da sequenze che alternano le tre vicende ed è strutturata in modo da farle procedere in parallelo, con bruschi stacchi segnalati unicamente da uno spazio bianco. L'*explicit* comune è la morte delle tre figure femminili, resa nota per ellissi attraverso l'orrore del ritrovamento del cadavere, cui non seguono né una

¹⁰ Giorgio Manganelli, 'Quarta di copertina', in *SSG*. Per una contestualizzazione critica della raccolta, si rinvia ai seguenti contributi: Gian Paolo Biasin, 'Under Olivia's Teeth: Italo Calvino, "Sotto il sole giaguaro"', in *The Flavors of Modernity: Food and the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 2017), pp. 97-127; Elisabetta Marchischi, 'Il Cannibalismo come Metafora: percorsi dell'intertestualità in "Sapore Sapere (Sotto Il Sole Giaguaro)"', in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* (vol. 45, n. 3, settembre/dicembre 2016), pp. 177-96; Cristina E. Trevisan, "'Sotto il sole giaguaro" di Italo Calvino: viaggio attraverso le sensazioni a braccetto con la retorica', in *Quaderni d'italianistica*, (vol. 12, n. 1, 1991), pp. 55-70.

¹¹ *SSG*, p. 7.

spiegazione né una vera e propria conclusione; ma esse sono già dei fantasmi ancor prima del tragico epilogo, designate unicamente da un odore.

Come annota Rosalba Campra, ciò che nel testo è taciuto costituisce una delle spie più rilevanti del fantastico contemporaneo: 'il silenzio nella trama del discorso suggerisce la presenza di vuoti nella trama della realtà'.¹² Ellissi, omissioni di nessi che inducono alla presupposizione, enigmi irrisolti e finali incerti sono rilevabili anche nel terzo racconto della silloge, *Un re in ascolto*. La vicenda è kafkiana: un sovrano è prigioniero del suo labirintico palazzo, costretto a rimanere seduto sul trono giorno e notte per timore di essere spodestato. La narrazione è sospinta da un lungo monologo che il re rivolge a se stesso in seconda persona, creando un effetto di sdoppiamento. La percezione uditiva va definendo la realtà circostante, giocando sull'ambiguità del linguaggio. 'Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chiocciolate, labirinti; tu sei appiattato in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio; il palazzo è l'orecchio del re'. Per gradi si insinua tra il sovrano e l'edificio una relazione metaforica, messa in rilievo nel testo dalla posizione a inizio capoverso di un'anafora martellante: 'Il palazzo è un orologio', 'Il palazzo è una costruzione sonora', 'Il palazzo è il corpo del re'.¹³ Ancora una volta è una figura femminile l'oggetto del desiderio, anche in questo caso descritta come presenza fantasmatica: un simulacro uditivo, una voce lontana che intona canzoni d'amore. In un ossimorico 'sonoro silenzio della notte', distratto ad ascoltare la donna, il re si ritrova improvvisamente nel mezzo di una congiura. Una serie di domande senza risposta amplifica la tensione narrativa della fuga del re: 'Dove sei? Sei ancora vivo? Sei scampato agli attentatori che hanno fatto irruzione nella sala del trono? La scala segreta ti ha aperto la via di fuga?'.¹⁴ Egli ascolta impotente il suo usurpatore sottrargli la voce, la donna e il trono, e il racconto si chiude significativamente con tre punti di sospensione che rimandano il lettore a cercare una possibile conclusione fuori dal testo.

Il racconto eponimo, situato in posizione centrale nella silloge ma primo in ordine di stesura, nella prima apparizione in rivista era intitolato *Sapore sapere*, in esplicito rimando al campo semantico che fornisce la chiave di lettura: mutato il titolo, essa va ricercata nell'epigrafe che riporta l'etimologia

¹² Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura* (Roma: Carocci, 2000), p. 80.

¹³ *SSG*, pp. 65-71.

¹⁴ *Ibid*, p. 88.

ambivalente del verbo latino *sapere*. La voce narrante è ancora una volta maschile ed è accompagnata dalla presenza di una donna il cui nome fa probabilmente riferimento all'Olivia della commedia shakespeariana *Twelfth night*, incarnazione di una sessualità incontrollabile. La vicenda è ambientata in Messico e si apre con l'ecfrasi di un dipinto che crea un inquietante rispecchiamento tra gli amanti ritratti e la coppia in crisi di protagonisti, esplicitando il binomio amore carnale-morte che guida lungo il testo la metafora sottesa del cannibalismo: 'una grande tela oscura che rappresentava una giovane monaca e un vecchio prete. [...] Una pittura dalla grazia un po' rozza propria dell'arte coloniale ma che trasmetteva una sensazione conturbante, come uno spasimo di sofferenza contenuta'.¹⁵ La tensione narrativa si gioca nuovamente su enigmi da decifrare (la guida tace sul destino delle vittime dei sacrifici umani) e il campo semantico legato al gusto s'intreccia continuamente al visivo: le descrizioni dei bassorilievi dei templi aztechi e maya procedono di pari passo con l'ossessione di Olivia per il cibo e con il parallelo indugiare del protagonista nell'osservazione dei denti della donna, con una plausibile allusione alla *Berenice* di Edgar Allan Poe:

Era la sensazione dei suoi denti nella mia carne che stavo immaginando. [...] Ero seduto lì davanti a lei ma nello stesso tempo mi pareva che una parte di me, o tutto me stesso, fossi contenuto nella sua bocca, stritolato, dilaniato fibra a fibra. Situazione non completamente passiva in quanto mentre venivo masticato da lei sentivo anche che agivo su di lei.¹⁶

L'uomo, giudicato dalla donna-vampiro 'insipido' con un nuovo evidente richiamo metaforico che fa da contrappunto al cibo piccante e saporito tipico del luogo, deve accettare il sacrificio; la visione di morte che si consuma sulla cima del Tempio, alla luce del sole-giaguaro che investe la scena di sacralità, è assimilabile a una *petit mort*: 'Il mondo vorticò, precipitavo sgozzato dal coltello del re-sacerdote, [...] io vivevo e morivo in tutte le fibre di ciò che viene masticato e digerito e in tutte le fibre che s'appropriano del sole mangiando e digerendo'. Ci si potrebbe attendere una catarsi finale che non avviene, e ancora una volta l'*explicit* è lasciato in sospeso. L'allucinazione del protagonista rimane avvolta nel non detto. Insieme a lui che precipita dai gradoni del tempio il lettore è fatto scivolare senza alcun nesso esplicito nell'ultima scena: l'apparente normalità di un pranzo al

¹⁵ SSG, p. 29.

¹⁶ Ibid, pp. 50-51.

ristorante è turbata dallo scioglimento della metafora ‘del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la sopa de frijoles, lo huacinango a la veracruzana, le enchiladas...’.¹⁷

L’esplorazione del sensibile rientra nel campionario delle riflessioni sul linguaggio, che si depositano negli ultimi anni della vita dello scrittore nelle micronarrazioni di *Palomar* (1983), idealmente legate alla silloge del *Sole giaguaro* per l’indagine del visivo. Come un palombaro, Calvino scandaglia le profondità del percepibile e del nominabile, ma anche del silenzio: il parlare umano, come il fischio dei merli, può essere ridotto alla pura sfera del significante. Sembra dunque pertinente ripensare a un legame tra il trittico di racconti e quel ‘fantastico del discorso’ che per Campra si afferma nel secondo Novecento, e che viene ricondotto ‘alla sperimentazione nata da una coscienza linguistica che si manifesta soprattutto come autoproblematizzazione’. Il testo fantastico, più di altri, ‘porta la problematizzazione ai suoi limiti estremi: le parole che pronuncia hanno la forma di una rete, di una ragnatela, di una trappola nella quale deve cadere il protagonista perché vi possa cadere anche il lettore’.¹⁸

Tessendo finzioni che riflettono le sue geometrie mentali, Calvino gioca con i generi, le modalità narrative e le possibilità offerte dal linguaggio: la personale rielaborazione degli stilemi del fantastico rientra nel più ampio quadro dell’invenzione narrativa come operazione eminentemente intellettuale e tuttavia mai elitaria e distante. ‘Civile’, chioserebbe Alberto Asor Rosa, ‘è stata soprattutto la sua concezione di letteratura: intesa esattamente — in quanto ricerca, progetto, costruzione — come operazione di civiltà, rivolta a saldare sul piano morale le scelte individuali con le grandi scelte collettive e storiche’.¹⁹

¹⁷ Ibid, pp. 56-57.

¹⁸ Rosalba Campra, *Territori della finzione* (Roma: Carocci, 2000), p. 133.

¹⁹ Alberto Asor Rosa, ‘Spiegazione’, in *Stile Calvino* (Torino: Einaudi, 2001), pp. VII-XII (p. XII).