



Il teatro dei ventagli come rappresentazione dell'immaginario orientale di Calvino

Nadia Rosso

Questo nome d'Oriente è uno di quelli che vale un tesoro. [...] Perché questo nome produca nello spirito di qualcuno il suo pieno e intero effetto, occorre soprattutto *non essere mai stati* nelle contrade mal definite che esso designa. Non bisogna conoscerlo che attraverso le immagini, il racconto e alcuni oggetti, nel modo meno erudito, più inesatto e più confuso possibile. Così si compone una buona materia di sogno.

Paul Valéry¹,

Il teatro: «una cosa noiosa»

L'idea di un teatro e di una letteratura che sia in grado di trasfigurare il reale col fantastico, di accostarsi al mondo con rinnovato interesse e di divertire anche con «trucchi, acrobazie, bastonate» è una concezione del fare poetico che sin dagli esordi stimola e affascina Calvino, scrittore eclettico e versatile, attento ai seppur minimi cambiamenti sociali e politici e quindi osservatore infaticabile e fine della realtà circostante. È interessante evidenziare in questa sede come

¹ Prefazione a Roger Bézombes, *L'exotisme dans l'art et la pensée*



l'accostamento dello scrittore ligure al teatro, di cui non è certo nota ai più la produzione, avvenga sempre sotto il segno di un rinnovamento legato ai canoni del teatro orientale, più specificamente giapponese.

Le ragioni per cui lo scrittore ligure auspica un teatro «rinnovato e vivo», un teatro di cui in Italia non c'è traccia ma di cui, forse, basterebbe cercare i modelli al di là del continente europeo sono facilmente rintracciabili in questa intervista, rilasciata a «Sipario» nel 1952:

Ho visto quest'anno, in due spettacoli del Piccolo Teatro di Milano, *Il servo di due padroni*, di Goldoni, e *Il medico volante* di Molière, tutti interpretati da Marcello Moretti, ottimo Arlecchino e Sganarello. Questi spettacoli m'hanno messo la voglia di un teatro diverso dal solito, più colorito, movimentato, divertente, pieno di trucchi, acrobazie, bastonate. Io penso che se ci fosse una compagnia o un teatro che si specializzasse in spettacoli così, ricorrendo a un repertorio classico, a cose di questo genere che magari ci saranno nel teatro – che so io? – giapponese, creando ogni volta spettacoli di grande fantasia e gusto, andare a teatro non sarebbe più una cosa noiosa com'è oggi. Una compagnia di questo tipo sarebbe l'equivalente moderno della Commedia dell'arte; cioè là dove allora c'era l'improvvisazione, ora dovrebbe esserci tecnica calcolata al millimetro. (Calvino 1994: 1261)

Calvino, assiduo lettore, prima ancora di essere scrittore, precoce spettatore, prima ancora di essere autore di testi teatrali, a teatro vuole anche, innanzitutto, assistere a *pièces* brillanti e fresche che portino in sé il segno tangibile della modernità, da leggersi nel doppio versante del comico e del tragico. Si tratta di un'idea di teatro che, nelle intenzioni del Nostro, deve far venir voglia di scrivere per il teatro, ovvero di una trasposizione moderna sulla scena che deve essere in grado di mettere in gioco le dinamiche e i nodi più problematici del nostro tempo, servendosi di procedimenti fantastici che parlino «del nostro mondo e dei nostri problemi»:

Per un teatro così, credo che verrebbe voglia di scrivere, che verrebbero idee, idee insieme di testo e di spettacolo, e si potrebbe scoprire un nuovo modo di trasfigurazione fantastica del nostro mondo e dei nostri problemi. Naturalmente questo non sarebbe che un aspetto d'un teatro italiano rinnovato e vivo; ma l'invenzione d'una farsa moderna potrebbe aiutare a far nascere anche una moderna commedia di costume, una moderna tragedia. (*Ibid.*)

E ancora, lo scrittore si sofferma sulle peculiarità che alcuni progetti proposti alla RAI, poi non realizzati, avrebbero dovuto presentare:

Devono essere qualcosa di mezzo tra i lazzi d'un Arlecchino [...] e le *gags* delle comiche del cinema muto. Ogni comica deve concentrare la sua azione in un'unità di luogo, con scenari essenziali [...] e quasi simbolici. L'azione quasi esclusivamente muta e mimica viene accompagnata [...] da una voce fuori campo: [...]. (*Ibid.*: 1261-1262)

L'interesse di Calvino verso un teatro o una estetica della visione che ricorra a modelli cinematografici e mimici giungerà fino all'elaborazione di una serie televisiva, dalla forte e inconfondibile impronta teatrale, su cui l'autore lavorerà, in collaborazione con l'artista Toti Scialoja, nel corso del 1977 e del 1978. Si tratta di sei fiabe che confluiranno nel progetto del *Teatro dei ventagli*, fiabe che recano sin dal titolo un'evidente consonanza con quei moduli e quegli stilemi orientali verso cui Calvino sembra guardare e tendere.

È l'autore stesso a spiegare la scelta del titolo e di un compagno di viaggio come Scialoja:

Toti Scialoja, oltre a essere lo squisito pittore astratto che tutti sanno, ha una grande passione per le azioni mimiche, che realizza facendo compiere agli attori dei gesti mentre tengono in mano degli oggetti qualsiasi, che di volta in volta rappresentano cose,

situazioni, stati d'animo diversi. È una tecnica che ricorda un po' l'uso del ventaglio nell'antico teatro giapponese. (*Ibid.*: 1271)

La serie comprende le fiabe *L'ussaro e la luna*, *Lo specchio e il bersaglio*, *La foresta radice-labirinto*, *La città abbandonata*, *Le porte di Bagdad*, *Il naufrago Valdemaro*. Due storie, *Il drago e le farfalle* e *Le tre isole lontane*, saranno invece rifiutate da Scialoja, artista a cui Calvino si affiderà completamente, convinto che, in questo progetto, debba essere la scenografia a ispirare la sceneggiatura.

Le sei fiabe, della cui elaborazione possiamo leggere nella corrispondenza epistolare fra i due artisti², appaiono, pur nella loro eterogeneità, fortemente consequenziali, complementari, e raggiungono alti e apprezzabili risultati proprio perché stretto ed essenziale appare il rapporto fra mimica e scenografia, uso degli oggetti e articolazione degli sfondi. La *contrainte* a cui Calvino si sottopone, dunque, richiede *in primis* che gli oggetti diventino il motore della scrittura, il punto iniziale da cui poter partire per l'elaborazione della storia, «piccole allegorie in forma di tridimensionali *collages*» (Barengi 2007: 213), oggetti metamorfici dotati di estremo e duttile simbolismo. L'estrema cura dei movimenti scenici che l'autore intende costruire e suggerire attraverso le didascalie e la particolare attenzione verso la mimica degli attori, la cui realizzazione dovrebbe avvenire attraverso un uso calibrato di alcuni oggetti di scena (ventagli, biglie, piume di struzzo, specchi), sono solo alcune delle caratteristiche di queste azioni teatrali, costruite sapientemente e ideate fin nei minimi dettagli.

L'ambientazione esotica, di un esotismo fiabesco costruito secondo l'ottica dell'occidente, un'ottica tutta esterna all'oriente che descrive e che pretende di circoscrivere³, e la ricreazione di uno scenario memore delle avventure orientali delle *Mille e una notte*, a cui

² Cfr. Lettera di Italo Calvino a Toti Scialoja del 19 maggio 1977 e, in nota, del 27 settembre 1977; 12 ottobre 1977; 29 maggio 1978 e, in nota, del 22 maggio 1978; 25 novembre 1978; 14 marzo 1979 (Calvino 2000: 1333; 1348-1349; 1373-1374; 1385-1386; 1390).

³ Per questo argomento cfr. l'indispensabile lettura di Said (1978) 2004³.

Calvino non era certo estraneo dopo la riscrittura e la fatica delle *Fiabe italiane* (come si può anche dedurre dall'omaggio nella scelta del nome dell'isola delle Mille e Una Palma, ne *Il drago e le farfalle*), rendono il progetto un *unicum* nella produzione calviniana, a tutt'oggi però assai trascurato dalla critica.

L'esotismo delle ambientazioni è reso dall'autore soprattutto attraverso il ricorso a luoghi mitici della fantasia che, nella serie, sembrano divenire ancora più rarefatti e distanti: Bagdad, *in primis* (*Le porte di Bagdad*), l'Isola delle Mille e una Palma (*Il drago e le farfalle*), l'Isola lontana dispersa nell'oceano e custode di un tesoro inafferrabile (*Le tre isole lontane*), uno scoglio sospeso fra due mondi (*Il naufrago Valdemaro*), la città atemporale in cui i protagonisti giocano e scambiano ruoli come fossero maschere (*La città abbandonata*), l'Estremadura (*L'ussaro e la luna*), la non ben localizzata foresta di Alberoburgo (*La foresta radice-labirinto*).

Calvino insomma ricorre a un ampio bagaglio di rimandi e citazioni per giocare col lettore, ma soprattutto per ricreare paesaggi e scenari della fantasia, dove l'esotismo nasce dalla labilità e dall'incertezza dei contorni, che vengono appunto lasciati sfumati a bella posta. Sarebbe dunque impensabile immaginare come sfondo delle azioni sceniche calviniane una realtà ben costituita, fatta di nomi e città conosciute, geograficamente individuabili e riconoscibili. Allo stesso modo del c'era una volta fiabesco, l'atemporalità e l'aspazialità di questi racconti servono a inserire lo spettatore in un universo indeterminato e indefinito, vago, poetico, fiabesco, appunto. L'apparente semplicità del canovaccio inoltre rimanda non solo alla volontà dell'autore di creare un teatro vivace fatto di *gags*, ma anche all'evidente senso del pubblico a cui era indirizzata la serie.

Bisogna anche ricordare che la teatralità essenziale di questa serie, fatta di danza, mimo, cura del dettaglio, delle pose, dei movimenti e del ricorso a un canovaccio semplice è anche alla base di una concezione strettamente legata al teatro giapponese, alla tradizione dei Nô e del teatro Kabuki, così come il critico Savarese lo descrive nel suo *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* (Savarese 1992: 292 e ss.). Tutto ciò che contraddistingue, cioè, nella mente del pubblico occidentale

uno spettacolo giapponese appare nella serie davvero derivare da una concezione del tutto nuova e innovativa, carica di elementi grotteschi e surreali, freschi e vivaci. Ci riferiamo, in particolar modo, all'azione scenica *Le porte di Bagdad* che sembra infatti quasi ripetere alcuni *topoi* delle *Mille e una notte* o riecheggiare un modello teatrale che non ha esempi in Italia e che invece trova brillanti consonanze con i modelli asiatici.

L'ussaro e la luna, ovvero la ricerca dell'esotico

Prima fiaba ideata e progettata per il ciclo del *Teatro dei ventagli*, *L'ussaro e la luna* è ambientata nell'Estremadura, teatro di guerra dell'esercito ungherese e francese. In essa Calvino riprende un tema caro a Leopardi, la luna silente testimone delle vicissitudini umane, sullo sfondo di un momento di agnizione rivelatrice della sorte dei due futuri amanti, Casimiro e Consuelo, rispettivamente eroe e principessa della storia. I ruoli di antagonista sono vestiti dal Generale di Corpo d'Armata Bombard de la Mitraille e dalla principessa Donna Inés, in verità usurpatrice del trono di Consuelo; quello di aiutante è ricoperto dalla luna antropomorfizzata che ora giocherella fra le nuvole per illuminare il cammino dell'eroe, ora dondola sull'altalena con i vetri della finestra di Consuelo, ora muove le braccia, «tutte gomiti e polsi», in una conturbante danza indiana per ringraziare il giovane ussaro Casimiro.

Lo specchio e il bersaglio, ovvero al di là dello specchio

Di maggior impegno analitico è la seconda fiaba realizzata per la serie, *Lo specchio e il bersaglio*.

Costruita sull'opposizione interno/esterno, visibile/invisibile, reale/virtuale, la fiaba s'intreccia con motivi dichiaratamente pirandelliani – l'antinomia essere/apparire – derivati a Calvino, per sua stessa ammissione, dalla lettura e rilettura di Tilgher.

Al suo primo ingresso sulle scene, Fulgenzio, protagonista della vicenda, si prova dinanzi a uno specchio con atteggiamenti diversi alla

ricerca della faccia/smorfia più adatta per il suo viso, interrogandosi come Vitangelo Moscarda su uno: «me»; nessuno: «[...]», e io intanto era come se non ci fossi»; centomila: «una folla d'individui che a turno diventavano me». Le cose e il loro rovescio attirano il protagonista più della natura che, con mirabile climax ascendente, «lussureggia verzica stormisce frulla sboccia» e della città che «ferve pulsa freme forgia sforna». Fulgenzio è irresistibilmente attratto e affascinato dallo specchio che restituisce non solo la sua immagine ma anche quella di una presenza che sembra fluttuare tra le acque:

Alle volte, in fondo allo specchio, dietro la mia immagine, mi sembrava di vedere una presenza che non facevo in tempo a identificare e subito si nascondeva. Cercavo di scrutare nello specchio non me stesso ma il mondo alle mie spalle: nulla colpiva la mia attenzione. Stavo per volgere lo sguardo ed ecco la vedevo far capolino dal lato opposto dello specchio. La coglievo sempre con l'angolo dell'occhio là dove meno m'aspettavo, ma appena cercavo di fissarla era sparita. Nonostante la rapidità dei suoi movimenti questa creatura era fluente e soffice come se nuotasse sott'acqua.

Lasciavo lo specchio e mi mettevo a cercare il punto dove l'avevo vista sparire. – Otilia! Otilia! – la chiamavo, perché quel nome mi piaceva e pensavo che una ragazza che mi piaceva non potesse chiamarsi altrimenti. – [...] – Ma se mi avessero chiesto: chi è Otilia? non avrei saputo cosa dire. (Calvino 1994: 284)

Per rendere la propria volontà sicura e determinata, Fulgenzio inizia ad allenarsi al tiro al bersaglio, incontrando Corinna, impeccabile giocatrice, sua istruttrice e, evidentemente, suo alter ego.

– Tu credi che io sia qui e il bersaglio là. No: io sono qui e là, sono quella che tira e sono il bersaglio che attira la freccia, e sono la freccia che vola e l'arco che scocca la freccia. (*Ibid.*: 285)

Nella prima lezione Corinna mi disse: – Per dare al tuo sguardo la fermezza che manca devi guardare il bersaglio a lungo,

intensamente. Solo guardarlo, fisso, fino a perdertici dentro, a convincerti che al mondo c'è solo il bersaglio, e che nel centro del centro ci sei tu. (*Ibid.*: 286)

Nella seconda lezione Corinna mi disse: – È quando si rilassa che l'arco scocca la freccia, ma per questo deve prima esser ben teso. Se vuoi diventare esatto come un arco devi imparare due cose: a concentrarti in te stesso e a lasciare fuori ogni tensione. (*Ibid.*)

Nella terza lezione Corinna mi disse: – Immagina d'essere una freccia e corri verso il bersaglio. (*Ibid.*: 287)

È, quello di Corinna, un consiglio che ritroveremo nell'azione scenica *Le tre isole lontane*, articolato in maniera da rendere oggetto e individuo un'unica entità, capace di essere l'uno e l'altro al contempo e di separarsi solo quando occorre raggiungere lo scopo⁴. Il suggerimento inoltre permette a Fulgenzio di ritrovare le frecce cadute in un al di là del bersaglio in cui si ricongiunge con Ottilia, la cara immagine riflessa e perduta allo specchio ed ennesimo alter ego del protagonista.

Nell'al di là del bersaglio, che è al di là dello specchio, Ottilia ha stabilito la sua dimora il cui accesso è ostacolato soltanto dal varco di un cancello dietro il quale si distende un giardino, con verdi aiuole e fontane zampillanti. Il passaggio dall'una all'altra dimensione introduce Fulgenzio in una realtà nuova, fatta di linee invisibili e aggrovigliate, vere e proprie traiettorie delle frecce scagliate nel mondo di qua. L'illusione di Fulgenzio non dura però a lungo e il desiderio di catturare in un unico sguardo le due donne svanisce rapidamente, potendosi avverare esclusivamente lungo le traiettorie incrociate di due treni che corrono in direzioni opposte.

⁴ Questo, infatti, il suggerimento di Algamarina al mozzo Giromino: «Il segreto [...] sta nel non fare due cose. Non bisogna opporsi alla forza delle onde e non bisogna neppure lasciarsi andare passivamente. Il peso del tuo corpo e la spinta dell'onda devono andar d'accordo, ecco tutto» (*ibid.*: 363).

Le illusioni della foresta radice-labirinto

Introdotta da una frase sibillina di Otilia («Qui le frecce mettono radici e diventano foreste»), la terza fiaba della serie, *La foresta radice-labirinto*, potrebbe a buon diritto rappresentare lo stesso scenario che ospita le frecce cadute, che hanno mancato il bersaglio, della realtà virtuale di Fulgenzio. Come nell'al di là del bersaglio, l'ariostesca foresta di Alberoburgo inganna chi la attraversa con mille illusioni e mille artifici:

– Ho visto attraverso i rami apparire la cupola della reggia. Ma ora non riesco più a scorgerla...

E il re: – Hai le traveggole. Non si vede altro che stecchi.

Ma alla svolta seguente, fu il re a esclamare: – Ehi! È là! L'ho vista! I cancelli del giardino reale! Le garitte delle sentinelle!

E lo scudiero: – dove, dove, Maestà? Non vedo nulla...

Già lo sguardo del re Clodoveo girava intorno smarrito. – Là... No... Eppure, l'avevo proprio vista... Dov'è andata a finire?

(*Ibid.*: 366)

L'illusione che Calvino imbastisce è resa però ulteriormente più ingannevole dalla reversibilità dei luoghi: l'alto e il basso, i rami e le radici sono interscambiabili, in un continuo gioco di rimandi e di riflessi che disorienta protagonisti e antagonisti.

– Vedi quest'albero tutto contorto? Se tu gli giri intorno in questo senso vedrai il bosco sottosopra, se gli giri intorno in senso contrario, l'alto e il basso si rovesceranno di nuovo. (*Ibid.*: 374)

La reversibilità diviene addirittura una vera e propria metamorfosi discendente, per cui umano e vegetale si fondono per non separarsi più:

L'esercito in marcia non mandava più un suono metallico ma un fruscio come se tra le armi e le corazze e gli scudi fosse

cresciuto del fogliame. Il vecchio scudiero Amalberto già sentiva crescere il muschio sulla sua schiena. (*Ibid.*: 370)

Unico elemento capace di districarsi nel fitto della foresta è un uccello tropicale dai cangianti colori che guida il giovane Mirtillo e la principessa Verbena verso l'unione che è ricomposizione tra città e foresta, natura e storia e l'immancabile istanza individuale.

La città abbandonata, ovvero la confusione dei ruoli

L'arrivo in treno di Anacleto in una città sinistra, disabitata, abbandonata e l'incontro con l'ambiguo Polidoro immettono il lettore della fiaba, nonché spettatore, in un mondo dalle chiare tinte beckettiane, dove i due protagonisti scambiano battute al limite del surreale su uno sfondo cittadino quasi distopico (la città è stata abbandonata dai suoi abitanti ma non se ne conosce il motivo). La presunta follia di Polidoro che veste i panni della guardia e del ladro, del maggiordomo finanche della terza e ultima presenza umana della storia, la principessa Fiordispina, finisce con il convincere Anacleto che se quella è l'unica realtà sopravvissuta a chissà quale disastro, l'ambivalenza dei suoi protagonisti è da leggersi come normalità; come follia, invece, la sua, che cerca una logica dove logica non c'è.

Saranno due fate, appollaiate sui rami degli alberi, a svelare ad Anacleto la ragione del dissesto e dell'abbandono, e saranno sempre loro a operare ogni tipo di incantesimo per cacciare via Polidoro, ormai nei panni definitivi del Califfo di Bagdad, ultimo ostacolo al ripopolamento della città. I due giovani, nei panni della principessa, l'una, e di un giovane ussaro, l'altro, non riusciranno però a fuggire da questa realtà, restando ingabbiati e divisi da un fischio di treno che riparte, incurante del loro volere.

Le porte di Bagdad: moderna operetta morale

La quinta azione scenica si snoda attraverso il dialogo serrato di due protagonisti: l'Ottimista e il Pessimista, sullo sfondo di una

Bagdad mitica, fuori dal tempo e dalla storia, giubilante e festosa col suo vorticoso movimento di danze e di colori, per l'uno, e «soffocante», «opprimente», «deprimente», rivelatrice della presenza tracotante del Califfo, per l'altro.

Tre sono le tipologie di porte d'ingresso della città, le Porte Cerimoniali, le Porte Ritmiche e le Porte Trappola, dalle quali la gente del luogo entra ed esce, danzando e cantando in segno di riconoscenza al Califfo.

Con questa azione scenica Calvino si fa fautore di un teatro, dunque, attento al dettaglio, alle pose, al ritmo, agli oggetti da portare in scena e a cui dare valori diversi a seconda del personaggio a cui sono affidati. È così che la corsa dei cittadini di Bagdad diventa danza e mimo, ora lenta ora veloce, nel tentativo di simulare una città in fermento e in subbuglio. I giochi scenici affidati a Scialoja avrebbero perciò dovuto scandire le partiture e conferire ritmo e movimento ai dialoghi.

I movimenti dei sei mimi ipotizzati per la scena vengono quindi associati alle porte a cui appartengono. Le didascalie scritte da Calvino registrano puntigliosamente, ad esempio, che la danzatrice Fatima possiede uno stile mimico vicino a quello usato per le porte ritmiche, mentre il sergente Abdul viene associato alle Porte Trappola. Grazia e leggerezza, da una parte, danza che rivela la perfidia dell'animo umano, dall'altra, l'azione avrebbe dovuto dipanarsi e improvvisamente fermarsi seguendo il ritmo deciso e voluto dai due artisti⁵.

Protagonista assoluta della vicenda è però sempre la città di Bagdad, celebrata e omaggiata in quanto retta dal califfo Harun-el-Rascid, il cui regno, com'è noto, fa da sfondo alle avventure delle *Mille e una notte*. Calvino non dimentica la centralità della città, muta protagonista delle alterne sorti dipinte dai due personaggi.

⁵ L'azione scenica di Calvino e i bozzetti di Scialoja sono stati successivamente pubblicati nella rivista «Il cavallo di Troia», 1981, 1: 13-16. Tutto il resto giace ancora, probabilmente, nei magazzini e nei depositi della RAI.

Il naufrago Valdemaro tra la Città Sospesa e la Città Sommersa

La dialettica che articola più fortemente le diverse sequenze dello *Specchio e il bersaglio* o della *Foresta radice-labirinto*, ma che si presenta anche negli altri testi qui nominati, anche se in forme più deboli o nascoste, si ripresenta nella sesta azione scenica, sottoforma di opposizione di un mondo superiore, la Città Sospesa retta da Fillide, e di un mondo inferiore, la Città Sommersa retta da Ludmilla.

Entrambe le realtà custodiscono, come la luna ariostesca, tutto ciò che l'uomo ha perso e che finisce per formare una vera e propria città fatta di guglie, torri, castelli e palazzi. Condizione mediana e dimidiata occupa Valdemaro, il naufrago protagonista della vicenda che, da uno scoglio, si rende presto conto di appartenere a un mondo di mezzo, che sta per essere schiacciato dalle due dimensioni che tendono a ricongiungersi. Viaggiatore di entrambi i mondi, attratto irresistibilmente sia da Fillide che da Ludmilla, Valdemaro contempla l'estatica serenità dei due luoghi che si rivelano essere i soli capaci di accogliere la vera essenza delle cose, essendo il mondo umano, il mondo di mezzo, il luogo in cui si raccolgono soltanto «illusioni passeggiere». Unica condizione per poter esistere veramente nelle due realtà è però la trasformazione, la metamorfosi progressiva a cui sono destinati oggetti e uomini. Tutto si trasforma, conferma Ludmilla. Sembra quasi di sentir parlare Qfwfq.

LUDMILLA: Siamo nel cuore del grande crogiuolo. Non c'è altro modo d'esistere davvero se non in questo inarrestabile disfarsi; la vita è questo processo, sia per le cose, sia per le persone... (*Ibid.*: 631)

L'illusione di poter possedere tutto condurrà presto il protagonista a prendere coscienza dell'inafferrabilità dei suoi desideri, che non si lasciano prendere per la coda neppure per un istante:

VALDEMARO: Ma come mai quando avanzo la mano verso qualcosa questa s'allontana, le immagini diventano sfocate, mi sembra di toccare della nebbia? (*Ibid.*: 632)

La «nebbia», la «foschia», le «ombre di un miraggio» hanno impedito al protagonista di rendersi conto della sua effettiva posizione in mare:

VALDEMARO: Che vedo? La foschia si dirada... La costa era a pochi metri di distanza e io non la vedevo! Mi trovo di nuovo nel porto da cui ero partito! Affacciate ai parapetti e ai davanzali ci sono centinaia di persone che mi guardano... Sì, sono un naufrago... Cos'aspettate a soccorrermi? (*Ibid.*: 633)

La caduta delle illusioni riporta Valdemaro sulla terra. Improvvisamente la sua vita gli appare fatta della stessa «sostanza impalpabile dei miraggi, dei sogni», ma sono visioni che durano lo spazio di un istante, poi «tutto ritorna come al solito».

Le fiabe rifiutate: *Il drago e le farfalle* e *Le tre isole lontane*

Protagonisti delle azioni sceniche rifiutate da Scialoja, *Il drago e le farfalle* e *Le tre isole lontane*, sono un drago che vuole diventare farfalla e che atterrisce gli abitanti dell'Isola delle Mille e una Palma, e il mozzo Giromino, costretto a domare il tre-alberi Adelaide, ormai preda delle tempeste, per approdare all'Isola lontana, isola nella quale è stato seppellito un ricco tesoro. Lo scenario esotico, la ricerca del tesoro, la scoperta dell'amore, inseriscono la fiaba all'interno di un genere consolidato cui Calvino guarda, nonostante l'apparente usura, con occhi sempre stupiti.

Per concludere

Il fiabesco di matrice orientale, fortemente esotico e indefinito nella definizione calviniana finisce dunque per irretire e meravigliare,

intrappolando il lettore/spettatore in nuove dinamiche che avrebbero dovuto tener conto delle finalità televisive che si rivelarono infine vacue. Il movimento degli oggetti, il passaggio di mano in mano, la distinzione fra oggetti scenografici, fissi, inglobati nello sfondo, e oggetti mimici, in movimento, dotati di nuova e cangiante forza significativa non hanno trovato vita sugli schermi delle Rete Due, ma continuano ad affascinare, anche solo ravvivati dalla parola calviniana, nella ricerca continua dello stupore e della meraviglia, dimensione fantastica che accomuna il desiderio dell'adulto e del bambino sul punto di immergersi nella lettura di una fiaba.

Bibliografia

- Barenghi, Mario, "Gli oggetti e gli dèi. Appunti su una metafora", *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007: 211-227.
- Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, Eds. Mario Barenghi e Bruno Falchetto, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori "I Meridiani", III, 1994.
- Calvino, Italo, *Lettere 1940-1985*, Ed. Luca Baranelli, intr. di Claudio Milanini, Milano, Mondadori "I Meridiani", 2000.
- Said, Edward W., *Orientalism* (1978), trad. it. di Stefano Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2004³.
- Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

L'autrice

Nadia Rosso

Nadia Rosso si è laureata in Teoria della letteratura con una tesi su Italo Calvino e la traduzione presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania. Ha conseguito presso lo stesso Ateneo il

dottorato in Lessicografia e semantica del linguaggio letterario europeo con una tesi sulla lettura concordanziale dell'opera poetica di Bartolo Cattafi. È cultrice di Teoria della letteratura. Tra i suoi saggi: *Il «verde domani» nella memoria cattaiana*, Olschki 2006; *L'«esatta prigioniera» di Bartolo Cattafi*, Bonanno 2009; *Calvino e Queneau: un'idea di romanzo*, ETS 2010; «Garanzia» e «serietà». *Calvino e il mercato delle traduzioni in casa Einaudi*, ETS 2011; *Bartolo Cattafi e le sue «isole lontane»*, «Between», I.1 (2011).

Email: nadia.rosso@libero.it

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/08/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

Rosso, Nadia, "Il teatro dei ventagli come rappresentazione dell'immaginario orientale di Calvino", *Between*, I.2 (2011), <http://www.Between-journal.it/>