



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)

Scuola di Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie

Indirizzo di Italianistica

XXV CICLO

Teoria e prassi nell'opera di Italo Calvino
Il tema dell'amore difficile

Direttore della Scuola : Ch.ma **Prof.ssa Rosanna Benacchio**

Supervisore : Ch.mo **Prof. Guido Baldassarri**

Dottorando: Gianluca De Biaggi

DATA CONSEGNA TESI

febbraio 2013

Indice

Teoria e prassi nell'opera di Italo Calvino *Il tema dell'amore difficile*

| | |
|--|---------|
| 1. IL TEMA DELL' AMORE, IL CORAGGIO DELLA SFIDA | 3 |
| 2. IL TEMA DELL' INCONTRO CON L' ALTRO E LE SCELTE FORMALI DELL' AUTORE | 18 |
| 3. VISITANDO NECROPOLI CON DONNE... | 33 |
| 4. LA CITTÀ DI DIOMIRA: L' URLO DELLA METROPOLI E IL "SUON DI LEI" | 63 |
| 5. L' OGGETTIVAZIONE DELLA BELLEZZA: LA PERDITA DELLA FORMA E DELL' AUTENTICITÀ | 128 |
| 6. ALCUNE CONSIDERAZIONI SULL' EROS NELL' OPERA DI CALVINO | 137 |
| BIBLIOGRAFIA | 154 |

1.

IL TEMA DELL'AMORE, IL CORAGGIO DELLA SFIDA

Il tema della ricerca ha come principale oggetto di indagine la figura femminile nell'opera di Italo Calvino. Si dà inoltre largo spazio al tema dell'eros, quale dimensione esistenziale e letteraria inscindibile nella sua opera. Sembra di avvertire tra le righe l'ammonimento e la preoccupazione che nasce dal constatare come l'eros stia diventando nella nostra epoca sempre più problematico a causa del persistere di antiche paure inconsce connesse alla sessualità, di una spietata lotta per l'esistenza, della rimozione dell'istinto, dell'eliminazione della memoria e della marginale importanza che l'amore occupa nella scala dei valori in un mondo ormai disumano e nevrastenico. L'amore che implica l'esperienza erotica diventa sogno alienante, bisogno disperato, anelito sempre revocato, ma mai dimensione cosciente, consapevole, reale, appagante, che si rapprende in vissuto, storia o esperienza. Calvino ritiene che l'amore nella nostra epoca debba essere conquistato attraverso la conoscenza e una morale rigorosa capaci di realizzare un rapporto armonico con gli altri, spesso inibito. L'uso del comico e dell'ironia divengono gli strumenti attraverso i quali l'autore, promuovendo la catarsi, intende ripristinare e rinnovare un rapporto più armonico con il corpo e con quelle parti istintuali profonde dell'essere che si avvertono come irrimediabilmente perdute, ma allo stesso tempo recuperabili attraverso nuove forme di conoscenza e nuovi modi di fare esperienza del mondo. Ecco che la sistematica esplorazione epistemologica sui cinque sensi diventa in tal senso funzionale e programmatica. L'ironia calviniana raggiunge gli effetti di maggiore comicità proprio nel momento in cui scopre nella realtà, attraverso la conoscenza, l'inferno dei viventi, l'assenza di pace e amore nel mondo.

Il primo capitolo mette in evidenza la centralità della figura femminile all'interno dell'opera. Il progressivo cambiamento delle scelte formali e stilistiche (produzione fiabesca, allegoria, oggettivismo, solo per citarne alcune) all'interno del corpus letterario dello scrittore si riflette parallelamente nell'alterarsi e complicarsi del rapporto tra uomo e donna. L'adozione di scelte formali diverse corrisponde al progressivo deteriorarsi della visione del mondo e dei rapporti tra gli uomini, pur rimanendo invariato il tema che sottende l'intera opera: la volontà, da parte dell'autore, di

insegnare e di risvegliare nel soggetto la consapevolezza, la forza, l'intelligenza e la sensibilità, affinché possa affrancarsi dai condizionamenti o disvalori imposti e poter godere di spazi di vera vita. In Calvino l'amore ha perso la propria spinta propulsiva all'azione in una sfera pubblica e sociale e rischia di non essere più centro di senso in un destino individuale. Forma e contenuto, non solo all'interno di una stessa opera, ma considerati nella prospettiva ampia dell'intera produzione dello scrittore, sono intrecciati e legati da questo nodo tematico sempre presente. La perdita della natura, a cui l'istinto vitale si lega, e della storia (l'inerzia del soggetto che non può cambiare la realtà data) tendono a non lasciare più nessuna via di scampo al soggetto e si assiste ad una progressiva separazione tra uomo e donna, fino all'inversione delle valenze del femminile e del maschile. La donna assume tratti maschilini di forza, concretezza, capacità di intervenire nel reale, potere erotico e di seduzione, mentre l'uomo si femminilizza, si rassegna di fronte alla realtà, è disposto a subirla incondizionatamente, si dimostra inquieto e poco interessato di fronte a profferte erotiche che lo coinvolgerebbero pienamente. La donna diventa il nuovo soggetto storico soppiantando la figura maschile che sembra regredire o rimanere fissato a stadi infantili.

Nel capitolo "Visitando necropoli con donne", dove si analizza una poesia dello scrittore, si pone in rilievo l'associazione tra donna e natura: la donna è depositaria di forza, sensualità, pigrizia, senso di praticità, in contrapposizione ad una figura maschile debole e impaurita di fronte a ciò che il femminile rappresenta: è un uomo che ha perso il rapporto con il corpo e con i sensi e non più in grado di godere della vitalità di un eros primigenio, naturale. Nel contempo si parla, per contrasto e problematicamente, di rimozione del femminile nella società, della tenerezza e della sensualità in un contesto umano aggressivo dominato dai valori del consumo e della ricchezza. Per Calvino la donna-natura rappresenta l'unico elemento salvifico ed è veicolo di senso nell'immensa e inesauribile complessità di forme e nella inconoscibilità del mondo. Si è fatto riferimento al tema dell'espulsione della memoria, quale ingrediente indispensabile per la nascita del sentimento.

Nel capitolo "La città di Diomira: l'urlo della metropoli e il suon di lei", si è voluto rafforzare ulteriormente il tema dell'associazione tra donna e natura stabilendo un parallelismo intertestuale tra il primo brano de "Le città invisibili" e "L'infinito"

leopardiano. Ne “L’infinito” la natura è rifugio dal dolore, in Calvino il rapporto tra uomo e natura si è spezzato e si è persa per sempre la possibilità di una felicità primigenia e naturale. Ne “L’infinito” si perviene ad un sentimento di armonia, pace e accordo panico con la natura attraverso la condizione imprescindibile del silenzio che, coadiuvato dall’immaginazione e dalla memoria, apre al sentimento, ad un’espansione gioiosa dell’io; in Diomira il rumore e il frastuono non consentono di pervenire a questo stato. Si è voluto porre in evidenza come il rumore inibisca un rapporto di intimità con il proprio “io”, renda problematico quel ripiegamento interiore che consente di accogliere quelle valenze tipicamente femminili che sono la pace, la tenerezza, l’amore. Si è altresì posto in rilievo il tema del doppio, a cui si lega l’incapacità di operare le scelte in un mondo in cui la realtà è già data e la scelta diviene possibile solo attraverso la conoscenza e l’apprendimento continui. Una delle valenze del doppio è il rimpianto per il non vissuto e per il non realizzato nella vita: solo in una rigorosa e ostinata resistenza del soggetto all’omologazione, alla perdita dell’ autenticità e della consapevolezza è possibile ritrovare uno spazio vitale armonico.

Nel capitolo “L’oggettivazione dell’io e della bellezza” si affronta uno dei temi più cari allo scrittore, ossia la perdita della soggettività, la conseguente inautenticità dell’esistenza e l’incapacità di orientare il vissuto personale attraverso scelte appaganti e coerenti. Tale tema è stato affrontato riportando e analizzando due poesie di Montale (*Vasca e Vento e bandiere*) citate da Calvino nella sua opera saggistica. Nella società omologante l’io maschile si oggettivizza per rispondere ad un canone di bellezza, si moltiplica in specchi che gli impediscono di conoscere se stesso, di riconoscere e accogliere il femminile come guida. Calvino auspica l’adozione di una morale rigorosa, di impegno e determinazione, di regole severe e precise attraverso le quali l’individuo, ora maschile e femminile insieme, può imparare ad essere e ad amare resistendo ai condizionamenti sociali che lo vorrebbero separato, “armato contro se stesso”.

Nell’ultimo capitolo ho affrontato alcuni temi relativi all’eros, ponendo particolare attenzione al tabù che ancora nella nostra epoca inconsciamente condiziona il normale e libero godimento del piacere e del desiderio. Ho riportato diversi esempi tratti dalle opere dello scrittore, nelle quali l’associazione tra desiderio e paura rappresenta il nucleo tematico.

L'opera di Calvino ha una finalità educativa ed istruttiva, in quanto propone e suggerisce spazi di conoscenza e consapevolezza miranti a liberare l'individuo dalle oppressioni della società contemporanea. È un'opera che vuole ridestare quella consapevolezza e sensibilità che sole permettono di riporre al centro di un destino e di una vita l'amore, che nell'opera dell'autore assurge a dimensione privilegiata per realizzare un duplice scopo: l'amore come guida, che orienta il vissuto, gli dà senso, direzione, e l'amore come esperienza apportatrice di pienezza e che completa l'essere, lo affranca dal dimidiamento, dalla frantumazione, dalla solitudine. Sul tema della nostalgia e del rammarico che l'autore sembra provare nel constatare la perdita di centralità di senso dell'amore nella vita e il conseguente indebolimento della carica vitale dell' "io" si pensi a *Quale storia attende laggiù la fine* in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e a *Il castello dei destini incrociati*. Sui temi invece della pienezza e del dimidiamento si pensi a *Il cavaliere inesistente* e a *Il visconte dimezzato*. La maggior parte dei racconti calviniani, dagli esordi alla maturità, presentano un personaggio maschile che cerca di realizzarsi e conoscersi attraverso la ricerca della donna. Come ha scritto Domenico Scarpa:

Ricordiamolo quando si parlerà delle Cosmicomiche: l'impeto dei giovani eroi calviniani (paladini di Carlo Magno, sciatori in coda allo skilift o molluschi privi di guscio agli albori dell'universo) è mosso sempre da una presenza femminile: solo grazie a lei un uomo arriva a conoscersi.¹

Diverse sembrano essere le cause che compromettono e rendono difficile la capacità di amare e la possibilità di realizzazione individuale. Purtroppo, da quanto l'intera opera sembra suggerire, sono molte e di origine diversificata. Ne elenco solo alcune in modo molto schematico per poi approfondirle nel corso del lavoro: l'assenza del silenzio ed il rumore costante che ostacola e spegne la vitalità dell'essere, che fatica a trovare la spontaneità e il respiro necessari al sentimento; la completa repressione dell' istinto nella città industriale che distrugge la natura e la difficoltà di un suo recupero attraverso l'esperienza dei sensi (si pensi a *Marcovaldo*); l'ottundimento, l'atrofizzazione dei sensi nell'uomo contemporaneo producono inquietudine, disagio, nevrosi perché si rende difficile entrare in se stessi, ritrovare un'armonia e una calma interiori a causa di una identificazione e proiezione in un "fuori" caotico, aggressivo e strepitante (si pensi a *Sotto il sole giaguaro*, a *L'altra Euridice*); l'amore difficilmente diventa centro di senso

¹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 66.

nella vita in una società in cui l'egoismo, l'avidità, la ricchezza, l'identificazione in una funzione o attività, sono i valori dominanti (si pensi a *Il cavaliere inesistente* che non c'è pur sapendo di esserci, a *Il visconte dimezzato* che si riunisce nelle due metà solo grazie all'amore di una donna); il bombardamento sensoriale di parole e immagini che la società consumista e massmediatica produce azzerandone il valore simbolico e promuovendo l'omogeneizzazione di pensiero, emozioni e sentimenti a scapito dell'autenticità dell'esperienza soggettiva (l'uso dell'allegoria ne *I nostri antenati*, *La nuvola di smog*, la spersonalizzazione della società in *Le città invisibili*, la lettura calviniana delle poesie *Vasca* e *Vento e bandiere* di Montale); l'effluvio di parole e immagini che copre, offusca e nasconde la realtà (*Le lezioni americane*); l'azione dei persuasori occulti che con l'astuzia intellettuale mirano a separare i sessi fomentando l'agonismo nel maschio e l'autosufficienza affettiva della donna (si pensi a *Gli amori difficili*); la lotta per l'esistenza, che impregna ormai il consorzio umano, ha determinato la distruzione della figura paterna e porta all'odio verso se stessi (si pensi al racconto *I dinosauri* in *Le cosmicomiche*, al saggio *Il sesso e il riso* in *Una pietra sopra*); il non investimento nella persona, nell'umano, ma in ciò che è artificiale, inanimato (per esempio si pensi a *Palomar* in *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*); l'onnipresente esigenza e tendenza alla classificazione, alla nomenclatura, connaturata alla cultura patriarcale e fallocratica che riporta sempre tutto all'ordine del pensiero, del simbolico e del mentale respingendo nell'inconscio istinto, emozioni e rapporti (si pensi sempre a *Palomar* in *Il seno nudo*); l'atavico tabù nei confronti della sessualità, percepita ancora come una dimensione peccaminosa che porta a vivere il desiderio con senso di colpa e paura. L'amore difficilmente diventa sentimento cosciente e consapevole, vissuto in piena libertà, piacere, senso di pienezza (fisica e spirituale). Nell'*impasse* del soggetto, che fatica a sperimentare una dimensione di pienezza esistenziale, l'oggetto d'amore non è mai raggiungibile, non è più presenza ma assenza. Il senso di pienezza non è solo conseguenza, ma anche preconditione, momento preparatorio che apre all'esperienza amorosa. Possiamo capire ora l'ironia che pervade il racconto delle *Cosmicomiche Tutti in un punto*: la lotta per l'esistenza porta a non godere di quella qualità intrinseca e connaturata al genere femminile che è la generosità, nella sua duplice valenza di sentimento altruistico e sensuale desiderio di appagamento erotico capaci di redimere il maschio da un mondo meschino. Come ha scritto Robert Rushing:

Mrs. Ph(i)Nko bears an affective charge that is both maternal and erotic, and she carries with her not only the promise of comfort and sensual satisfaction, but also the potential to help others to set aside their lowness (meschinità) and be elevated (sollevati), to make Qfwfq and even the odious Pber' Pberd become better than they are.²

La signora Isotta di *Un'avventura di una bagnante* vive nell'impossibilità di esprimere le qualità più vere ed intrinseche del proprio essere donna, disposta ad amare e a concedersi per com'è e per come le sarebbe naturale o istintivo essere, perché sentiva “quale divario c'era in lei tra ragionamento e sentimento”³. Come ha ben evidenziato Dana Renga il “viaggio” conoscitivo di Isotta rappresenta la consapevolezza della liberazione dai *cliché* culturali del mondo maschile e la riappropriazione di una più autentica identità che la vuole depositaria delle forze del cosmo e della natura. Al modo di vedere assolutizzante, mentale e stereotipato tipico della cultura maschile si oppone l'attenzione al particolare e al minuto della donna, la sua capacità di vivere l'inaspettato e il “nuovo” (tema montaliano presente anche in *Palomar*, si ricordi la descrizione della moglie del protagonista):

I would argue, however, that it is precisely by reason of her tacit experience with and revelations on her position in a larger cosmic order that she is able to poetically envision her own existence. Her momentarily humorous and ironic vision temporarily liberates her from her entrapment in the logic of patriarchal culture, allowing her a poetic and visionary perception. For the first time in the story, her description evokes a world in minute detail, an environment saturated with color, activity and serenity. Isotta's description of the plurality of actions and generations discernable in images of a beachside village suggests the possibility of differentiating the particular and the minute within the general and commonplace, and sketching out the eternal and enduring within the transitory and fleeting. [...] Isotta confirms to Rosi Braidotti's insights regarding feminine nomadism in *Nomadic subjects* as Isotta confronts mythologies of difference, and through her interfaces is able to transcend them, going on to reposition herself as creator rather than created, as in possession of the gaze rather than the subject of the look.⁴

La passività del maschio, il suo ritrarsi dall'azione, portano la donna a vivere l'ambivalenza che nasce tra conquista agognata della propria identità di genere e perdita delle valenze materne e sensuali che più la contraddistinguono per elezione e natura. Ma la potenza erotica della donna non è viziata o svilita dai tabù e dagli schemi ideologici repressivi che improntano la cultura maschile. La donna instaura un rapporto libero e

² R. Rushing, *What We Desire, We Shall Never Have: Calvino, Zizek, and Ovid*, *Comparative Literature*, LVIII, 1, 2006, pp. 44-59.

³ I. Calvino, *I racconti*, Milano, Mondadori, II, 1993, p. 361.

⁴ D. Renga, *Looking Out: Calvino's Vision of the "Economic Miracle"*, «Italice», LXXX, 3, 2003, pp. 371-388: 377.

giocosamente con il corpo, il maschio lo investe sempre di valenze simboliche e di segni, negandone la naturalità, la sua spontanea intrinsechezza. Il ruolo subalterno della donna, dopo secoli di supremazia maschile, si nobilita e si riscatta: la donna ristabilisce la propria identità e libertà, si riappropria di una potenza erotica connaturata, primigenia, libera da condizionamenti culturali, mentre il dominio del maschio è minato dall'insicurezza e dall'incertezza di una cultura patriarcale che vacilla. I vecchi equilibri tra mondo maschile e mondo femminile sono rotti. La donna di Calvino è indipendente, forte e libera rispetto ad un maschio che non la sa "vedere con occhi nuovi", anzi regredisce a stadi infantili. Il nuovo soggetto storico, nelle opere di Calvino, è la donna: è lei che sa prendere l'iniziativa per smascherare la corruzione (*La formica argentina*), ad indicare la via giusta da percorrere, a voler trasformare un incontro epifanico in conoscenza e progetto (la bagnante in *Avventura di un lettore*); è lei a godersi pigramente la vita diversamente dal maschio, ad essere investita della forza seduttiva e vitale di un eros primigenio, non schermato da sovrastrutture culturali e mentali (*Tutti in un punto*); è lei che sa vedere la realtà per com'è, senza schermi o ipocrisia e sa tenersene saggiamente fuori, alla debita distanza perché sa già che il meschino e corrotto mondo maschile comporta solo sofferenza, è destinato all'autodistruzione (la meravigliosa rappresentazione della madre in *La speculazione edilizia* o la figura di Pamela in *La nuvola di smog*). I personaggi maschili sembrano regredire all'infanzia (si pensi a Marcovaldo) e spesso vengono descritti come incapaci nel rapportarsi con una figura femminile (si pensi a Quinto in *La speculazione edilizia*). Come ha scritto Rushing:

In emphasizing the relative paucity of psychoanalytic approaches to Calvino, I don't mean to overlook Lucia Re's substantial analysis of the Imaginary and Symbolic registers in Calvino's *Path to the Nests of the Spiders*, and in particular her discovery of the murder of the protagonist's sister (310) hidden "in the interstices of the text," a murder that propels the protagonist, a young boy named Pin, out of his repetitive returns to the Imaginary world of the spiders' nests and into the Symbolic, into history. What I find particularly interesting about this reading is that it renders visible at least two patterns that will return repeatedly in Calvino's later works: first, the young subject poised on the threshold between childhood and adulthood, and similarly poised to leave behind the world of literature, a "scene" that is repeated at the end of each novel in the trilogy *I nostri antenati* (Our Ancestors); second, and of more interest for this article, the loss of woman as a kind of foundational moment, a marker of the subject's entry into history. The presence of this second scene in Calvino's "cosmicomic" stories from the late 1960s is nothing less than obsessive, and this repeated staging of the loss of woman might be seen as a kind of latent or unconscious hostility, a desire to return to a pre-Oedipal world free of the anxiety that accompanies sexual difference.⁵

⁵ R. Rushing, *What We Desire, We Shall Never Have: Calvino, Zizek, and Ovid*, pp. 44-59.

Basti ricordare il meraviglioso racconto *L'avventura di un poeta*: la donna è vivificata dal contatto con il mare, l'uomo, invece, la vede come una "medusa" (con tutti i riferimenti perturbanti riferibili al mito sui quali bene si sono soffermati Vernant e Clair), ne ha paura, è sopraffatto da un desiderio che, oltre a non saper esprimere perché non ha le parole per farlo, gli rammenta un eros inattuabile e perduto per sempre. Anche in questo racconto l'ironia sferzante di Calvino ripropone una donna forte, sicura e un uomo incupito, fragile, che ha perso la propria identità ("il cuore del sole"), destabilizzato dalla presenza femminile. Dana Renga afferma:

[...] Delia evokes the spiritual within the natural, so overwhelming Usnelli who is used to maintaining an exclusive rapport with his world that he then transcribes into his own poetry. Delia both mediates and obstructs Usnelli's relationship with her natural environment – she goes swimming without any clothes on – threatens Usnelli, and he admits to be distrustful of others, preferring only to believe in his own personal observations and discoveries. [...] Ultimately, the textual presence of many of Calvino's female protagonists problematizes traditionally "masculine" and patriarchal issues of control and authority.⁶

Nell'opera calviniana dialoghi e approcci tra figura maschile e figura femminile creano effetti di grandissima e raffinatissima comicità. L'unione con l'altro sesso è ardua: la donna può essere sia vicina (*Avventura di un lettore*) che lontana (*Avventura di un viaggiatore*), ma l'incontro ai fini di un investimento emotivo e spirituale si risolve nello scacco e si muta in rimpianto, nostalgia, perdita, assenza. In *Le cosmicomiche* le donne che non si sono potute raggiungere e che si sono perse sono davvero numerose: Mrs. Vhd Vhd, G'd(w)n, Mrs. Ph(i)Nk0, AyI, LII, Fern-flower, Sibyl, Org-Onir-Ornit-Or, Vug, Diana, Xha, Wha, Rdix, and Rha.

Vivere in piena consapevolezza l'amore significa non permettere alla nostra vita e al nostro vissuto di perdersi nell'oblio, di dileguarsi in un piatto e monotono divenire in cui il passato, il presente ed il futuro non son più ricondotti ad una progettualità cosciente, vivificante, costruttiva, ma scolorano in "un morto viluppo di memorie", per riprendere le parole di Montale, si collocano nel "possibile" e mai in un reale in cui l'"io" è protagonista ed artefice consapevole (*Il castello dei destini incrociati*, *Il naufrago Valdemaro*). L'accettazione remissiva (o resa al "mare dell'oggettività") del reale o il rifugio nel mondo illusorio del sogno (resa al fiume della soggettività), subire passivamente senza opposizione o alienarsi dalla realtà, fanno del mondo una "zuppa" e

⁶ D. Renga, *Looking Out: Calvino's Vision of the "Economic Miracle"*, cit., p. 378, 379.

una “minestra” senza forma né vera vita, una “melassa di umanità”. La resa al “mare dell’oggettività” e la resa al fiume della soggettività bloccano ogni possibilità di incontro vero con l’altro.

Il tema del dimidiamento dell’uomo ed il tema dell’amore quale unico antidoto al senso di incompletezza nella vita è presente fin dagli esordi nell’opera dello scrittore. Il dimidiamento deriva dall’assenza di libertà, dal conflitto che c’è tra il desiderio di sottrarsi ai condizionamenti e alle mutilazioni imposte dalla società e l’impossibilità di alienarsi dal contesto sociale, da un consorzio umano difficile, ma ineluttabile. In *I giovani del Po*’ Calvino preannuncia questi temi che saranno sviluppati nel *Barone*, nel *Visconte* e nelle opere successive.

Il rischio è che il rapporto tra i sessi diventi non solo distanza incolmabile (*Avventura di un viaggiatore*), condivisa rassegnazione di fronte ad una scialba esistenza (*La formica argentina*), alleviamento del dolore nel fronteggiare assieme la dura necessità delle cose, ma si trasformi in rivalità o, con riferimento al maschile, regressione al materno, a stadi infantili. Negli incontri narrati nelle opere di Calvino si avverte spesso il rimpianto per un amore che non si realizza e che non diventa esperienza. Possono tornare utili qui le parole di Luperini tratte dal suo acutissimo studio sul tema dell’incontro nella letteratura europea tra otto e novecento:

Il senso dominante del vuoto e della mancanza non può allora che ribaltarsi all’indietro, alla ricerca di quanto ci è appartenuto e che ci è sfuggito col trascorrere del tempo. [...] Già Flaubert alla fine dell’*Education sentimentale* aveva proiettato indietro il desiderio. Ora, in Proust, la “concupiscenza retrospettiva” è diventata la molla stessa della scrittura. La meta non davanti, ma dietro le spalle è d’altronde un grande tema del modernismo europeo.⁷

Vorrei citare le parole di Rushing a tal proposito:

But what happens to desire and its satisfactions in this story is what always happens to desire in Calvino: it is barred from satisfaction as if by a structural or narrative rule. Few authors recognize as explicitly as Calvino that the motor of narrative is the drive of unfulfilled desire. Its fulfillment must always be delayed (as in *Se una notte d’inverno un viaggiatore*) or relegated to the status of a nostalgic fantasy, for the story of our world is inevitably a story of loss.⁸

La volontà nell’orientare il vissuto per indirizzarlo verso scelte coerenti o storie appaganti che scaturiscono dall’espressione di un’individualità originale e unica, non omologata, è ormai, nel mondo in cui viviamo, imprescindibile e unica via percorribile. L’inferno è qui, è già interiorizzato nella nostra coscienza, ma ciò non deve esimerci dal

⁷ R. Luperini, *L’incontro e il caso*, Bari, Editori Laterza, 2007, p. 160.

⁸ R. Rushing, *We Shall Never Have: Calvino, Zizek, and Ovid*, cit., pp. 44-59.

ricercare e vivere una dimensione di pienezza e gioia vitale quale solo l'amore può dare. Lo scatto positivo non può nascere che dall'intelligenza, dalla volontà di una conoscenza sempre rinnovata e sempre aperta alla realtà delle cose, ma anche consapevole che la morte cancellerà tutto ciò che abbiamo costruito e realizzato: non c'è quindi scampo né nel sogno, né nell'orrore della visione o nell'autocommiserazione. La conoscenza per Calvino non porta a sistemi o certezze assoluti, anzi è stratificata, plurima, sempre sollecitata dalla curiosità e da nuovi apporti. Riporto le parole di Barenghi che confermano la mia "lettura" dell'opera calviniana:

Ecco allora che ciò che più conta non è tanto l'improbabile superamento di un'ancor più improbabile prova definitiva, quanto la capacità di assumere e di mantenere un *atteggiamento* di prova. La capacità di alimentare un «rapporto *d'interrogazione*» – di esplorazione, di scoperta – con la realtà.⁹

Questo è il principale insegnamento del nostro. Calvino non cede al pessimismo, anzi risveglia in noi lettori il coraggio della sfida: la volontà non deve essere sopraffatta dalla disperazione che blocca il soggetto nel rischioso ritrarsi dalla realtà. Calvino non ha mai smesso di credere nel potere salvifico e istruttivo della letteratura. La sua opera è il tentativo sempre rinnovato di ridestare nel soggetto la forza e la consapevolezza che portano a "scontrarsi" con la realtà data. Mario Barenghi ha affermato in merito:

Progetto significa sostanzialmente *azione*: è il primato del fare sull'essere, di pavesiana e vittoriniana memoria, su cui si fonda l'etica di Calvino («la morale che in gioventù il signor Palomar aveva voluto far sua: cercare sempre di fare qualcosa un po' al di là dei propri mezzi»). In tale agire la volontà non è libera, fine a sé stessa o abbandonata all'istinto: essa deve sottoporsi al controllo e alla guida di una ragione deputata a salvaguardare anzitutto il principio di realtà (di contro al pericolo della fantasticheria evasiva, dei sogni di onnipotenza o delle illusioni da «anima bella») e quindi l'attrito con la realtà stessa, la polarità dialettica e tensiva fra la soggettività del giudizio e dei fini individuali e l'oggettività del dato sociale e storico. L'azione per antonomasia è dunque per Calvino la prova, il cammino iniziatico: il «rito di passaggio», trasfigurato narrativamente dalla fiaba, attraverso cui si conquista l'accesso a una dimensione adulta dell'esistere.[...]Se soltanto nel «fare» l'uomo si realizza, è inevitabile che una paralisi operativa comporti una perdita di identità. [...] Se l'individuo per realizzarsi e farsi artefice del proprio destino è tenuto a superare delle prove, occorre anzitutto che sopravviva al «mare dell'oggettività» opponendo resistenza, mostrando di saper usare le armi di cui dispone. Ciò che lo contraddistingue è un nocciolo duro di volontà, di lucida intelligenza, di combattiva e fattiva energia: che dovrà giocoforza imparare a fare i conti con altro (con le proprie debolezze, imperfezioni eccetera), ma mai tradire la propria natura, nemmeno in punto di morte.¹⁰

⁹ M. Barenghi, *Italo Calvino: le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 73.

¹⁰ Ivi, pp. 45, 47, 53.

Questo contrasto, questo scontro senza sbocchi tra ripiegamento soggettivo e oggettività dolorosa si riflette nella volontà dell'autore di rianimare il soggetto storico anche tramite l'uso del linguaggio, affinché esso, degradato ormai al solo valore funzionale, possa ristabilire una comunicazione umana vera ed autentica tra le persone.

Barenghi afferma a tal proposito:

[...] decisiva è sempre la volontà di significare che anima chi parla, l'intensità del gesto con cui carica di senso gli oggetti trasformandoli in simboli. Il ricorso a questo modulo espressivo (che nella *Taverna* e nel *Castello* si identifica con l'impianto medesimo della narrazione) conferma il carattere tensivo, energetico della concezione calviniana della realtà; e ribadisce la centralità della nozione di progetto, come rifiuto da un lato del soggettivismo sterile e ripiegato su di sé, dall'altro, di un'oggettività indifferente, estraniante, amorfa, in cui l'io non sa riconoscersi come tale perché non sa imprimervi un contrassegno autenticamente umano.¹¹

Con *Le città invisibili* la volontà di contrasto, la tenace resistenza del soggetto di fronte al "mare dell'oggettività", le potenzialità della ragione di ordinare e padroneggiare il caos, troveranno un ulteriore scacco: soggettività e oggettività sono ora reversibili e speculari; il soggetto è ridotto a puro sguardo, uno sguardo attonito, perplesso, disincantato ma non rassegnato, uno sguardo che deve potersi e sapersi orientare per non inabissarsi nella realtà labirintica della contemporaneità. Barenghi scrive a riguardo:

Il «doppio» genera sempre inquietudine, angoscia, presentimento di catastrofi. Come nella poesia barocca, analizzata da Gérard Genette, come in Pirandello o in Borges, la figura della reversibilità comunica un turbamento profondo, indizio di un intimo disagio esistenziale.¹²

A Valdrada:

Lo specchio ora accresce il valore delle cose, ora lo nega. Non tutto quel che sembra valere sopra lo specchio resiste se specchiato. Le due città gemelle non sono uguali, perché nulla di ciò che esiste o avviene a Valdrada è simmetrico: a ogni viso o gesto rispondono dallo specchio un viso o gesto inverso punto per punto. Le due Valdrade vivono l'una per l'altra, guardandosi negli occhi di continuo, ma non si amano.¹³

Calvino vuole insegnarci un modo di vedere l'altro/gli altri affinché l'altro/gli altri non restino per noi presenze indistinte, indifferenti, separate, labili. La nostra vita sfumerà nell'informe, nella privazione di un vissuto intenso e degno di ricordo, se "guardare" l'altro non dovesse diventare un atto della volontà, il desiderio della scoperta della diversità in una società che tende ad uniformare e omogeneizzare l'esperienza, i rapporti, il valore e il senso della bellezza. Guardare l'altro per "attraversarlo" nella sua

¹¹ Ivi, p. 52.

¹² Ivi, p. 48.

¹³ I. Calvino, *Le città invisibili*, con una presentazione dell'autore, Milano, Mondadori, 1993, p. 54.

complessità, nella sua differenza, rispetto e in contrasto ai codici, alle sovrastrutture di pensiero, alle nozioni che già possediamo e che danno per già assodato il nostro modo di fare esperienza, di percepire la realtà, di godere della bellezza. Guardare è atto conoscitivo mentale e dei sensi allo stesso tempo (si pensi a *Sapore sapere*). Il rischio è di perdersi nell'inesauribile molteplicità e varietà del possibile senza poter scegliere e realizzarci sulla base della nostra singolarità e originalità. Calvino non perde mai lo slancio verso il futuro, sapeva bene che rimpiangere il passato (l'infanzia felice, la giovinezza) non ha molto senso: ciò che non ha senso è il non aver realizzato quello che avremmo voluto, quello che era nelle nostre potenzialità e nei nostri desideri. Il tema della scelta e del dilemma esistenziale che essa comporta è un grande tema calviniano. I personaggi, soprattutto maschili, sono intrappolati tra l'isolamento ed il senso di inerzia in un reale sentito come troppo frustrante e il desiderio opposto di un inserimento sociale che potrebbe comportare la crescita, la maturazione, l'eros. Il dissidio tra contemplazione solitaria e impegno nel reale determina l'incertezza cronica insita nel scegliere una strada percorribile che sciolga questo *impasse*. Sia l'una che l'altra soluzione sono pericolose e difficili, ma il non scegliere può essere più dannoso e tormentoso (si pensi a Cosimo nel *Barone* la cui figura sta a metà tra le due possibilità). Constance Markey nel suo studio sul tema della scelta nel *Barone* e nel *Castello* scrive:

Of the many perplexities confronting Italo Calvino's protagonists the most agonizing is the ordeal of choosing rightly in the face of an unpredictable and illusory reality. Indeed, the dilemma of deciding, or "the bivio", as it is eventually called in *Il castello dei destini incrociati*, has long proven a recurrent and provocative theme in all the author's writing. [...] In many ways this last description applies to Cosimo Rondò, whose life until near the end mirrors in many ways what existentialists describe as "the perpetual adolescence of the uncommitted". [...] Unable to decide between two diametrically opposed life styles, the active involved social life in contrast to the withdrawn contemplative existence, Cosimo retreats from both.¹⁴

Si pensi alla *Storia dell'indeciso* nel *Castello* e alla tematica del doppio di cui si è parlato poco fa e che richiama l'ideale dell'io di freudiana memoria. Sempre C. Markey scrive in merito a questo racconto:

This other self or alter-ego accosts him, bitterly reproving him for the choices he did not make, taunting him with the possibilities that were never realized. In a parting shot the other fellow assures him they will see each other hanged at the next "forca".¹⁵

¹⁴ C. Markey, *Calvino and the existential dilemma: the paradox of choice*, «*Ita lica*», LX, 1, 1983, pp. 55-68: 55, 59.

¹⁵ Ivi, p. 68.

Per Calvino l' "io" non è un'entità autonoma, autosufficiente, ma si relaziona con gli altri continuamente e tramite questi si conosce:

Si conobbero. Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre mai s'era potuta riconoscere così.¹⁶

Come ha scritto Barengi:

Lo scopo è sempre lo stesso, tener viva la tensione fra coscienza individuale e mondo esterno (natura e storia), evitando sia la mistificatoria, regressiva chiusura entro i confini dell'io, sia l'abbandono al caos dell'indifferenziato (la resa al labirinto, il trionfo dell'entropia).¹⁷

L'identità per Calvino non è qualcosa di fisso, stabile, di cui abbiamo percezione e conoscenza diretta, sicura, stabile. Nel saggio *L'identità* scrive:

Lo strumento più raffinato per definire l'identità mi sembra il sistema dei Samo, popolazione africana dell'Alto Volta, che nella persona umana distinguono nove componenti: 1) il corpo, che si riceve dalla madre, 2) il sangue, che si riceve dal padre, 3) l'ombra che il corpo proietta, 4) calore e sudore, 5) il respiro, 6) la vita, o meglio una particella della vita, che è un'entità in cui tutti gli esseri viventi sono immersi, 7) il pensiero, suddiviso in intendimento e coscienza, 8) il doppio, che è la parte immortale, che può compiere e subire le stregonerie (si stacca dal corpo ogni notte per vagare nei sogni, e poi definitivamente qualche anno prima della morte per andare nel villaggio dei morti dove avrà altre due vite e altre due morti da morto, e finalmente s'incarnerà in un albero), 9) il destino individuale. A questi nove elementi s'aggiungono quattro attributi: il nome, l'omonimo soprannaturale, il segno dell'eredità che indica che una componente d'un antenato s'è incarnata nel neonato, e la presenza d'una coppia di geni, della brousse o domestici, ostili o benefici. Così gli elementi in gioco diventano tredici e anche quattordici, e collegano l'individuo all'universo (dio trascendente e geni della brousse) e all'umanità (antenati e genitori). L'identità è dunque un fascio di linee divergenti che trovano nell'individuo il punto d'intersezione.¹⁸

In *Gli amori difficili*, ma anche in altre opere, i personaggi faticano a fare esperienza della realtà attraverso l'incontro con l'altro/gli altri: si pensi al lettore Amedeo che "non sa vedere" la donna che incontra nella spiaggia, al miope Amilcare che viene travolto dal vuoto cosmico quando per caso incrocia una presenza femminile. Si pensi al turbamento di Palomar che traspone in chiave simbolica, mentale e culturale la visione di un seno femminile. Si pensi sempre a Palomar che in un negozio di formaggi immagina una figura femminile in mezzo ad una montagna di grasso d'oca: l'esperienza dell'altro non è diretta ma sempre specchiata attraverso gli oggetti, le cose. Non è un caso che molte opere parlino di incontri all'interno di una stazione ferroviaria o raccontino un viaggio in treno del protagonista: *La città abbandonata*, *Avventura di un*

¹⁶ I. Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 1993, p. 191.

¹⁷ M. Barengi, *Le linee e i margini*, cit., pp. 216-217.

¹⁸ I. Calvino, *Saggi*, II, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, p. 2826.

soldato, Avventura di un viaggiatore, La speculazione edilizia, Se una notte d'inverno un viaggiatore, e altre ancora. La taverna de *Il castello dei destini incrociati* o la figura dello straniero, del viandante, del viaggiatore che visita città sempre diverse rinsaldano il tema della casualità, della durata precaria dell'incontro e sembrano rimandare ad uno stato di perenne sospensione, distacco, enigmatica assenza (come nelle città di De Chirico, pittore amatissimo da Calvino).

Constatata l'inerzia della ragione nel fronteggiare la negatività della realtà, vista ormai come "frana", "crollo", mondo "contorto" ed "eroso", rimarrà solo il ruolo attivo della lettura ed il rapporto autore/lettore come possibilità per risvegliare e rianimare la coscienza e i sensi. La lettura, il rapporto autore/lettore, come auspicato in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, diventa atto conoscitivo che non prescinde dall'impegno con il reale. Nella meandrica complessità della società contemporanea la lettura e l'interpretazione libera e soggettiva del fruitore dell'opera diventa forma d'azione, responsabilità, scatto conoscitivo e della volontà:

Tuttavia è notevole il fatto che Calvino pensi sempre al polo della ricezione non solo come a un referente progettuale, e quindi a uno stimolo positivo, ma altresì come a un momento di arricchimento semantico, di rivelazione e di realizzazione di potenzialità. [...] Calvino lavora invece in una zona mediana di regolazione dell'informazione narrativa, che non prevede esibizioni di saggezza, né rinvia a una presunta eloquenza autonoma dei fatti nudi e crudi, ma s'impegna a indicare delle prospettive di approccio alla realtà, delle direzioni tendenziali: non seccamente isolate nella loro immanente parzialità, bensì sfrangiate, vibranti, suscettibili di aggiustamenti e integrazioni più o meno occasionali, aperte al confronto; e sempre giocate su un equilibrio oscillante fra partecipazione emotiva e oggettivazione ironica che esalta la cooperazione e la responsabilità del destinatario.[...] Ecco, il rapporto fra autore e lettore, configurandosi come relazione paritaria e dialogica, rinvia alla socialità di quella città dell'*homo faber* che anche nel Cottolengo può virtualmente celarsi. Del resto, l'*homo faber* non vale «proprio in quanto non considererà mai raggiunta la sua interezza?» (*Romanzi e racconti*, II, pp. 77-78). E così anche l'*homo legens* (o *lector*?) e l'*homo scribens*. Può darsi che la letteratura non possa far molto di più che ravvivare la coscienza delle loro rispettive irriducibili incompiutezze. Ma forse può bastare.¹⁹

Nel saggio *Cibernetica e fantasmi* raccolto nel libro *Una pietra sopra* Calvino scrive:

Il gioco può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nella conferma delle cose come stanno e come si fanno. Il confine non sempre chiaramente è segnato; dirò che a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dall'intenzione dell'autore.²⁰

¹⁹ M. Barenghi, *Le linee e i margini*, cit., pp. 71, 76, 79.

²⁰ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 218.

Per concludere, vorrei riportare queste parole di Jean Starobinski, ammiratore di Calvino, a proposito dello sguardo e dell'insegnamento offerto dai miti:

Psiche, non sopportando di non conoscere il volto del suo orribile sposo, cede all'eccesso di curiosità e si china sul corpo addormentato di Eros. La colpa sarà crudelmente punita: Psiche, esiliata nel deserto e nel regno della morte, è condannata a tribolazioni senza fine, a fatiche assurde e soprattutto alla separazione. Ma il mito si compie con una riconciliazione in piena luce e nei definitivi sponsali. Psiche è perdonata perché non ha cessato di amare, essendo lo sguardo della conoscenza al tempo stesso lo sguardo dell'amore. Sotto questo aspetto, il mito di Psiche si contrappone a quello di Atteone, dove lo sguardo del cacciatore su Diana al bagno non è che lo sguardo dell'indiscrezione sacrilega. Manca l'amore e lo sguardo è aggressione. Così Atteone, trasformato in cervo, muore sbranato dai propri cani. Forse conviene che anche i critici e gli analisti conservino accesa la lampada di Psiche, ma non dimentichino d'altro canto il destino di Atteone.²¹

Credo che queste parole spieghino molto bene quanto Calvino cercasse di trasmettere ai suoi lettori con riferimento alla pienezza che viene dalla conoscenza, quella pienezza dell'essere quale requisito imprescindibile per l'eros.

²¹ J. Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975, p. 318.

2.

IL TEMA DELL'INCONTRO CON L'ALTRO E LE SCELTE FORMALI DELL'AUTORE

L'immagine del mondo si riflette nel cambiamento di scelta stilistica operato nel corso dell'attività artistica dello scrittore e rivela il tema nascosto che sottende l'intera opera: "la volontà di rianimare il soggetto storico e di indurlo ad urtarsi con la storia".²² Mutando la forma, muta anche il rapporto del personaggio protagonista maschile con la figura femminile. Vi è un percorso all'interno dell'itinerario artistico dello scrittore che conduce alla rarefazione del racconto (*Le città invisibili*) e che parallelamente rispecchia il progressivo "allontanamento" tra protagonista maschile e protagonista femminile. Il rischio è il pericolo dell'incomunicabilità che nasce dal pervenire a due modi radicalmente diversi e inconciliabili di rapportarsi alle cose e alla realtà. La scelta formale ed il contenuto si intrecciano perché ruotano sempre attorno al tema dell'eros e alla sua sempre crescente problematicità. Con parole non riferibili esplicitamente alla sola opera di Calvino, Luperini ha scritto:

In un'opera narrativa, però, l'incontro non è solo un evento: è anche artificio della trama. Esso, insomma, è un fatto che accade nel tempo e nello spazio, ma anche un nodo dell'intreccio narrativo attraverso cui un autore trasmette al lettore una storia, e nello stesso tempo comunica una visione del mondo, veicola un messaggio. Ha a che fare con l'*inventio*, ma anche con la *dispositio*. [...] Incrociare lo studio dell'incontro come elemento propriamente tematico dell'*inventio* con quello dell'incontro come modalità dell'intreccio ed elemento, invece, della *dispositio* può presentare un duplice vantaggio: permette di connettere l'analisi dei contenuti a quella delle forme e di considerare tali implicazioni all'interno della evoluzione di un genere letterario. [...] È anche attraverso l'incontro, infatti, che gli scrittori danno, o cercano di dare, significato al rapporto con l'altro, al loro stesso ruolo sociale e, più in generale, alla loro situazione nel mondo o al mondo stesso. Che a un certo punto l'incontro con la realtà venga meno, che si passi dall'esperienza dell'incontro all'incontro come fine dell'esperienza, che l'incontro perda la propria essenzialità e si smaterializzi, evapori in epifanie, si astragga in vuote allegorie, non è certamente un fatto privo di importanza storica.²³

Percorrendo le opere di Calvino il protagonista maschile perde progressivamente e irrimediabilmente la possibilità di intervenire nella realtà attraverso una progettualità cosciente. Il protagonista non ha nemmeno la possibilità di pensare ad un'altra realtà possibile per vivere o modificare quella esistente, dato che il processo degenerativo che coinvolge linguaggio e facoltà dell'immaginazione e l'azzeramento del valore simbolico

²² C. Calligaris, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973, p. 109.

²³ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., pp. 4-5, 9.

di parole e immagini portano il soggetto o, ad alienarsi completamente dalla realtà per rifugiarsi nel sogno, o ad essere vittima e succube infelice della realtà. Procedendo nella lettura delle opere il protagonista sempre più fatica a trovare nella donna, nell'incontro con l'altro sesso, quella valenza positiva che permette di travalicare la realtà data per approdare ad un'altra che lo salvi o redima. Nel completo ritrarsi dalla realtà del personaggio maschile, la donna vive nell'ambivalenza tra conquista della propria identità di genere e perdita della corporeità (La città di Diomira).

Agli esordi letterari dello scrittore il rapporto dialettico tra uomo, natura e storia ha ancora una valenza positiva: la capacità dell'uomo di dominare la storia è ancora tutta dalla parte della coscienza, del soggetto (le fiabe). Contardo Calligaris ha illustrato questo concetto:

Infatti, la trasfigurazione soggettiva dello spazio logico stabilito si conciliava, nella fiaba, con l'accettazione di questo spazio. Del resto, che interesse poteva avere a negare in blocco l'universo dato una forma che rappresentava appunto l'armonia tra l'uomo e la storia? L'universo in cui si muove la narrativa del Calvino dei primi scritti è familiare, consueto. Nella prospettiva infantile del racconto il lettore riconosce sorridendo i ricordi della propria infanzia ed è perfettamente a suo agio. La coerenza logica dell'universo dato non è in pericolo, non è neppure scossa. La fiaba, nella gioia idillica di descrivere l'accordo tra uomo e storia, perde ogni aggressività. Lo spazio logico che si fossilizza insieme all'istituzione politica, lasciato intatto dall'innocua trasfigurazione della fiaba, assorbe come capriccio trasfigurante quello che vorrebbe (ma è velleità) in realtà essere continua vigilanza, affinché il soggetto non perda il controllo della storia.²⁴

In *Il sentiero dei nidi di ragno* l'accordo tra soggetto, storia e natura mantiene la propria valenza positiva. La sconfitta del fascismo e la Resistenza testimoniano la fiducia da parte dell'uomo di dominare la storia, di esserne protagonista attivo. La trasfigurazione della realtà attraverso l'immaginario infantile, il punto di vista di Pin, non ci allontana dal mondo conciliato della fiaba e riflette il senso di libertà ritrovata, l'incantesimo, lo stupore, la possibilità di dare un nuovo senso e un rinnovato valore alla vita, proprio nel momento in cui l'uomo si urta con la storia e le cose per riconciliarsi con esse. La vitalità e la gioia per questa libertà riconquistata permettono a Kim di affermare che il suo amore per Adriana è storia, il suo esserci come soggetto storico che combatte per un ideale non è slegato dall'intensità dell'emozione amorosa:

Ora un soldato svegliandosi a uno scossone del camion pensa: ti amo, Kate. Tra sei, sette ore morirò, lo uccideremo; anche se non avesse pensato: ti amo, Kate, sarebbe stato lo stesso, tutto

²⁴ C. Calligaris, *Italo Calvino*, cit., p. 42.

quello che lui fa e pensa è perduto, cancellato dalla storia. Io invece cammino per un bosco di larici e ogni mio passo è storia; io penso: ti amo, Adriana, e questo è storia.²⁵

La conciliazione tra soggetto e storia si incrina e nei racconti di *Ultimo viene il corvo* e *I giovani del Po* si delineano i prodromi di una crisi che comincia ad intaccare anche la forma:

Con beneficio di inventario, possiamo dire che scompare dai racconti del *Corvo* la scelta formale numero uno della fiaba: la prospettiva infantile. Viene meno quell'elemento trasfigurante cui era stato affidato il compito, nel *Sentiero*, di evocare direttamente la fiaba e rappresentare nello stesso tempo – attraverso l'armonico dominio dello scrittore sullo spazio logico – la vittoriosa conciliazione tra soggetto storico e storia. La crisi di questa conciliazione è dapprima crisi storica: tradimento della Resistenza da parte del governo De Gasperi e progressiva presa di coscienza della rinnovata oppressione, e quindi, subito, inizio di una crisi formale, come impossibilità di re-instaurare quell'elemento trasfigurante che aveva appunto rappresentato un accordo ormai pezzato tra soggetto e storia.²⁶

Ne *I giovani del Po* è il proletariato operaio ad essere investito del ruolo di soggetto storico ancora capace di vivere un rapporto conciliato con la storia ed il prossimo. La fabbrica, la città, diventano i luoghi in cui questo nuovo rapporto permette di vivere contatti umani pacificati, positivi:

Sento che la storia del mondo dipende anche da quel che faccio io. Molto alla lunga, si capisce; però un po' dipende [...], e allora vedi che non ho per la testa solo quella ragazza. Ho per la testa moltissime cose, e anche lei in mezzo a queste cose mondiali; e ci sta benissimo.²⁷

Calvino decide di non pubblicare in volume il romanzo: la nuova forma è sentita come inadeguata perché più forte si avverte per lui l'infrangersi di quel rapporto armonico tra uomo, storia e natura che sorreggeva l'impianto formale della fiaba.

Come ha con grande finezza dimostrato Contardo Calligaris, la crisi storica si fa incombente, la democrazia è destabilizzata e si rende necessaria una nuova forma che possa ridestare nell'uomo la fiducia e la forza per rivendicare nuovamente il proprio ruolo attivo di soggetto storico:

Ma, all'inizio degli anni Cinquanta, la sinistra, dopo il cambiamento di rotta del governo De Gasperi, assisteva impotente allo spegnersi delle sue illusioni, e al sorgere della minaccia di un totale annientamento. D'un tratto, davanti ai mercanti della politica che facevano manbassa della democrazia di cui il popolo – alla faccia delle etimologie – aveva perso il controllo, la forma del *Sentiero*, con quel suo delicato imporsi del soggetto sull'oggetto, con la sua velata trasfigurazione – segno di un'armonia -, appare appunto come una canna che ha perso ormai persino l'illusione di essere fucile.²⁸

²⁵ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993, p. 118.

²⁶ C. Calligaris, *Italo Calvino*, cit., p. 22.

²⁷ I. Calvino, *I giovani del Po*, in *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 1051.

²⁸ C. Calligaris, *Italo Calvino*, cit., p. 32-33.

Ma è molto interessante notare come il rapporto tra i sessi si modifichi nel corso della produzione letteraria dello scrittore: più il rapporto tra uomo e realtà si infrange e diventa problematico, nel momento in cui resa all'oggettività e resa della soggettività tendono a non lasciare più nessuna via di scampo al soggetto, solo con se stesso e tra gli altri, il rapporto uomo/donna tende a caratterizzarsi non solo dalla graduale e progressiva separazione (*Senza colori*) per ribaltarsi nello scontro e nella rivalità tra le due parti (*La città di Diomira*), ma le valenze del femminile e del maschile si invertono. La donna assume tratti maschilini di forza, concretezza, capacità di intervenire nel reale, potere erotico e di seduzione mentre l'uomo si femminilizza, si rassegna di fronte alla realtà, è disposto a subirla incondizionatamente, si dimostra inquieto e poco interessato di fronte a profferte erotiche che lo coinvolgerebbero pienamente. Già in *Un pomeriggio Adamo*, dove si avvertono, ma solo in nuce, i primi indizi della crisi, il personaggio maschile viene tratteggiato con valenze femminee (la forma della fiaba e del *Sentiero* comincia a rivelare la propria inadeguatezza):

Il nuovo giardiniere era un ragazzo coi capelli lunghi, e una crocetta di stoffa in testa per tenerli fermi. [...] Maria-nunziata lo stava guardando dalla finestra della cucina. Era un ragazzo già grande, eppure portava ancora i calzoni corti. E quei capelli lunghi che sembrava una ragazza. [...] Il ragazzo-giardiniere alzò la testa, vide Maria-nunziata e sorrise.²⁹

Le due nuove forme ora saranno l'allegoria (un nuovo modo di dire le cose per uscire dalla realtà e dal linguaggio codificati; è il modo attraverso il quale si indica al soggetto la libertà che trascende la dura necessità delle cose) e l'oggettivismo (l'assumere il dato codificato per smascherarlo e portare il soggetto a scontrarsi con esso) ed il loro continuo avvicinarsi all'interno delle opere con maggiore o minore predominanza dell'una o dell'altra. Non è più possibile esprimere l'uomo intero, l'uomo non è più in grado di dominare la storia e la scelta di una sola forma si rende ora impossibile, perché il rischio è, o l'esaltazione del soggetto con conseguente fuga nel sogno e nell'irrealtà, o la resa al "mare dell'oggettività" con conseguente accettazione supina del reale:

Il Visconte dimezzato racconta dunque della nuova dualità cui la dualità del reale (l'uomo separato dalla storia) costringe la forma di Calvino. Nell'ottusità dell'inezienza è adombrato il fallimento necessario di qualunque forma che si voglia totale in un mondo alienato, e nel rimpianto per la metà perduta, lasciata in pegno della profondità d'analisi acquistata, è possibile intravedere il timore di essere sedotto definitivamente da una sola delle due soluzioni formali (allegoria o oggettivismo) e perdere così il contatto con uno dei due aspetti complementari del reale: soggetto e oggetto.³⁰

²⁹ I. Calvino, *Un pomeriggio Adamo*, in *I racconti*, I, Milano, Mondadori, 1993, p. 15

³⁰ C. Calligaris, *Italo Calvino*, cit., p. 34.

Sia nell'allegoria che nell'oggettivismo la donna diventa il nuovo soggetto storico perché è ora lei che prende l'iniziativa e che riporta l'uomo, stanco e rassegnato, ad urtarsi con le cose. Lei è soggetto consapevole investito della forza dell'amore e dell'eros che riconduce l'uomo alla vita e alla storia, per quanto una storia individuale:

Ed esclamò Pamela: - Finalmente avrò uno sposo con tutti gli attributi. [...] Forse ci s'aspettava che, tornato intero il visconte, s'aprisse un'epoca di felicità meravigliosa; ma è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo.³¹

Nel *Visconte* l'intraprendenza di Pamela, furba e scaltra, si contrappone sia all'aggressività del Gramo sia alla bontà melensa del Buono e sarà lei a promuovere l'unione delle due metà per tramite dell'amore:

Ma s'incontra con Pamela che gli dice: - Visconte, ho deciso che se voi ci state, ci sposiamo. - Tu e chi? - fa il visconte. - Io e voi, e verrò al castello e sarò la viscontessa. Il Gramo questa non se l'aspettava, e pensò: "Allora è inutile montare tutta la commedia di farla sposare all'altra mia metà: me la sposo io e tutto è fatto". Così, disse: - Ci sto. E Pamela: - Mettetevi d'accordo con mio babbo. Di lì a un po', Pamela incontrò il Buono sul suo mulo. - Medardo, - disse lei, - ho capito che sono proprio innamorata di te e se vuoi farmi felice devi chiedere la mia mano di sposa.³²

Come scrive Tommasina Gabriele:

In *Il Visconte dimezzato*, the love of the two half-Medardos for Pamela is vital to thematic development as well as plot movement. From a thematic viewpoint, Pamela has, broadly speaking, been interpreted as a positive symbol of Nature, or of a communion with natural life, in contrast to Medardo's abnormal schism into a cruel half and an annoyingly beneficent half. Her life with the duck and the goat and her easy adaptation to forest life as a refuge from the sinister Medardo support this general interpretation, although Calvino's handling of this carefree yet shrewd female figure is far from serious, and sometimes tongue-in-cheek. As regards plot movement, Pamela is the romantic reason for the rivalry between the two halves and provides the impetus for the duel which ultimately serves to reunite them, and to rectify the abnormal and unnatural split. Thus, as symbol of Nature, Pamela is both impetus and goal, essential thematically as well as narratively.³³

Sull'altro versante dell'oggettivismo in *La formica argentina* è la moglie del protagonista che inveisce contro il signor Baudino portando alla luce l'ipocrisia del potere. I due protagonisti accettano stoicamente la situazione ma intraprendono azioni o adottano comportamenti diversi: il marito cerca di fingersi un mondo diverso per sopportare la dura necessità senza però alienarsi da essa, la moglie non è disposta a rassegnarsi senza prima aver provato a smascherare il colpevole. Entrambi lottano, ognuno a suo modo, ma il desiderio di riscatto che porta ad agire contro il vero nemico

³¹ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 89-90.

³² Ivi, p. 84.

³³ T. Gabriele, *Eros and language*, London and Toronto, Associated University Presses, 1994, p. 47.

parte dalla donna. È lei che affronterà non l'apparente nemico, le formiche, ma colui che le ingrassa e che invece di risolvere il problema lo fomenta:

-Perché lo dicono tutti che è lei che dà il ricostituente alle formiche invece d'avvelenarle! – gridava mia moglie, e lui sguscio dalla porticina in quella strada-cortile, e mia moglie gli teneva dietro ingiuriandolo. [...] Io non intervenivo, e cosa avrei potuto fare? Non certo inveire anch'io e mettere le mani addosso a quell'ometto sfuggente, che già l'ira di mia moglie era abbastanza accesa contro di lui; e neppure mi pareva il caso di moderarla, perché non volevo prendere le difese di Baudino.³⁴

L'uomo cerca di trovare una soluzione accettando il dato esistente e fingendo un nuovo modo di vedere le cose per non soffrirne, la donna agisce affrontando la realtà per com'è:

E mi venne un'idea confusa che ciò si collegasse alle formiche, che fingersi intorno tutto un mondo movimentato e avventuroso fosse una maniera d'isolarsi dai fastidi più minuti. L'ostacolo per me a entrare in quella mentalità – pensavo ritornando a casa – era mia moglie, sempre nemica delle cose fantastiche. E pensavo pure a quanto essa avesse inciso nella mia vita, così che ormai io non riuscivo più a ubriacarmi di parole e pensieri, perché mi veniva subito in mente il suo viso, il suo sguardo, la sua presenza, che pure m'era cara e necessaria.³⁵

Si noti la copiosità del verbo “pensare” e di altri verbi cognitivi: “mi venne un'idea”, “fingersi”, “entrare in quella mentalità”, “pensavo”, “mi veniva in mente”. La sfera del razionale non “dialoga” con quella affettiva ed emotiva con il risultato che la percezione della presenza della compagna è ostacolata. Due modi diversi di nuotare nel “mare dell'oggettività” restando uniti, anche se tra le righe si avverte il rischio imminente di un irreconciliabile separazione tra i due sessi divisi dalla durezza della vita, addolorati dalla paura inconscia di non potersi mai incontrare se non nel rimpianto o nella nostalgia di una felicità mai raggiunta:

Così arrivammo al porto e c'era il mare. C'era una fila di palme, e delle panche in pietra: io e mia moglie sedemmo e il bambino era quieto. Mia moglie disse: - Qui non c'è formiche - . Io dissi: - E c'è un bel fresco; si sta bene. Il mare andava su e giù contro gli scogli del molo, muovendo quelle barche dette “gozzi”, e uomini dalla pelle oscura le riempivano di rosse reti e nasse per la pesca serale. L'acqua era calma, con appena uno scambiarsi continuo di colori, azzurro e nero, sempre più fitto quanto più lontano. Io pensavo alle distanze d'acqua così, agli infiniti granelli di sabbia sottile giù nel fondo, dove la corrente posa gusci bianchi di conchiglie puliti dalle onde.³⁶

Si noti la differenza significativa che c'è tra la constatazione della moglie e quella del marito nello spazio nuovo in cui si trovano, seduti parallelamente di fronte al mare: lei ammette il dato reale senza rimuoverlo dalla coscienza, lui lo rimuove per

³⁴ I. Calvino, *La formica argentina*, in *I racconti*, II, cit., p. 481.

³⁵ Ivi, p. 469

³⁶ Ivi, p. 484.

trasfigurare la realtà: non solo il rapporto con la realtà è difficile ma la forza interiore necessaria ad affrontarla fatica a trarre alimento dalla complicità e da una comunione di pensiero tra i due protagonisti. Tale processo degenerativo che coinvolge il rapporto tra i due sessi andrà progressivamente acutizzandosi nella *Nuvola*, nelle *Cosmicomiche* e in *Le città invisibili*.

Con il *Visconte* e *La formica argentina* è ancora presente un rapporto dialettico tra soggetto e oggetto, tra uomo e storia, sebbene all'interno di una problematicità che si avverte come non risolta:

La nuova scelta formale, che è riavvicinamento dell'autore stesso (la prima persona) alla realtà e ritorno, dopo l'allegoria, allo spazio logico consueto, spiega qui il proprio senso. L'oggettivismo (il soggetto ricondotto alla necessità delle tristi cose) si racconta nella necessità delle tristi cose cui è ricondotto il protagonista della *Formica*. Ma, beninteso, il non potersi più ubriacare di parole e pensieri non deve essere capito come una sconfessione definitiva dell'allegoria, che invece tornerà con il *Barone*, ma come la doverosa affermazione della necessità dopo l'affermazione della libertà. Il "subire" senza l'"agire" sarebbe "resa al mare dell'oggettività", l'"agire" senza il "subire" sarebbe la sterilità del sogno. I due discorsi sono complementari. *Memento mundi e memento subiecti*. Lo stoicismo del primo riconduce l'anelito rivoluzionario del secondo alla realtà delle cose.³⁷

L'oggettivismo come scelta formale si orienterà ora tra neo-flaubertismo e neo-balzacchismo. Il neo-flaubertismo di *Marcovaldo* e dei *Racconti* è mimesi attiva dell'alienazione, distacco ironico dalla realtà, il neo-balzacchismo della *Speculazione* e della *Nuvola di smog* è l'accettazione della negatività al grado eroico, il vivere fino alle ultime conseguenze il male e la corruzione per svelarne i meccanismi e la logica. Nell'intervista per "Il giorno" del 18 agosto 1959 Calvino risponde a Roberto De Monticelli:

L'atteggiamento dominante nella letteratura italiana più recente potrebbe essere definito "neo-flaubertiano". La società è rappresentata con fotografica obiettività, cogliendone con acume aspetti vacui e goffi e colpevoli, nei discorsi, nelle psicologie, nel "costume". Il punto di vista è quello dell'intellettuale, che guarda con ironia e distacco quella eterna commedia dell'Italia provinciale, ma può permettersi anche una sfumatura d'indulgenza, di compatimento, di nostalgia. Quest'atteggiamento, che anch'io ho sparsamente praticato, non mi soddisfa. Porta a una descrittività statica, passiva e stanca. Ed è stato ormai largamente divulgato, nella sua versione giornalistica, dai rotocalchi intellettuali. Per dare il senso di come il nostro tempo si muove e avere una coscienza completa di ogni processo degenerativo, sento il bisogno di un atteggiamento che definirei "mimesi attiva della negatività"; cioè trasportarci violentemente dalla parte di ogni fenomeno, ogni modo di pensare che giudichiamo negativo, entrare nella sua logica interna portandola alle ultime conseguenze, vivere insomma la negatività al "grado eroico". Finora sono riuscito a farlo solo ne *La speculazione edilizia*, dove un intellettuale costringe se stesso a entusiasinarsi di ciò che sommamente odia, la febbre di nuove costruzioni

³⁷ C. Calligaris, *Italo Calvino*, cit., p. 45.

che sta mutando volto alla Riviera, e a lanciarsi in disastrosi affari di aree fabbricabili. Vittorini ha definito “neo-balzacchiano” questo atteggiamento. Difatti Balzac, di fronte alla nascente grande borghesia degli affari, pur odiandola ideologicamente, ne faceva vivere epicamente lo slancio ai suoi eroi, e ce ne creava così un’immagine di verità ineguagliabile. “Neo-balzacchismo” contro “neo-flaubertismo” allora (ma non solo Balzac usava questo sistema: anche Stendhal).³⁸

In *Marcovaldo* l’alienazione del protagonista è totale, la natura non concede più tregua o rifugio al male di vivere perché è ormai del tutto integrata alla città infernale. L’unico spiraglio nella totale negatività è l’ironia amara e la comicità del narratore che si distanzia nella terza persona. Il rapporto di Marcovaldo con la moglie è accennato solo tra le righe o posto in secondo piano. Il protagonista si scontra con una realtà in cui né natura, né storia, né rapporti sociali offrono consolazione. L’unica salvezza per Marcovaldo è la tenerezza che sente in fondo al cuore per gli affetti familiari, tenerezza che non riesce mai a comunicare o a godere.

La stessa ironia distaccata, ma più mordace, impregna *Gli amori difficili*. L’oggetto d’amore non è mai raggiungibile: la totale repressione dell’istinto comporta l’alternarsi di desiderio e paura, con il risultato che i protagonisti si ritrovano preda dell’insoddisfazione e della solitudine. In questi racconti non vi è solo separazione tra i sessi ma l’impossibilità da parte del soggetto di amare, di finalizzare l’incontro in un rapporto. In *Avventura di un lettore* il bisogno di classificare oggettivamente (connaturato alla cultura maschile e patriarcale) la donna nasconde la paura del desiderio:

Era una molto abbronzata, magra, non giovanissima, né di gran bellezza, ma le giovava l’esser nuda (portava un “due pezzi” succinto e molto rimboccato ai bordi per prendere più sole che poteva), e l’occhio di Amedeo ne era attratto.³⁹

Si noti l’ironia del narratore che compare nella parentetica ad offrirci il suo punto di vista: è grazie a questa parentetica che capiamo che Amedeo non sa “vedere” la donna sulla spiaggia: la sua visione oggettiva, classificatoria e sterile rivela l’inconsistenza e la fragilità del suo “io” diviso e frammentato (la sineddoche dell’occhio).

Se nella *Formica* i due protagonisti affrontano uniti la dura e triste necessità delle cose presentando inconsciamente con rimpianto e nostalgia che loro unione non realizza tutte le potenzialità di felicità che sono prerogativa dell’amore, nei *Racconti* l’altro è

³⁸ Intervista di Italo Calvino a Roberto De Monticelli per “Il giorno” del 18 agosto 1959.

³⁹ I. Calvino, *Avventura di un lettore*, in *I racconti*, II, cit., p. 395

oggetto, presenza appena percepita, ma mai alterità su cui dirigere uno sguardo d'amore:

Il mare era dorato. Nuotarono in quell'oro, un po' discosti: Amedeo talora s'immergeva per qualche bracciata sott'acqua e si divertiva: era roba da bambini, si capisce, ma del resto, cosa c'era da fare? Il bagno in due era leggermente più noioso che da soli; ma una differenza minima, comunque.⁴⁰

Anche in *L'avventura di un miope* il protagonista non sa “vedere” la donna e l'incontro non solo non si realizza ma lascia un terribile vuoto cosmico, un senso di solitudine infinita, la paura di perdersi nell'oblio e nell'anonimato:

Le donne poi che incontrava per strada e che già gli s'erano ridotte a impalpabili ombre sfocate, adesso il poterle vedere con l'esatto gioco di pieni e vuoti che fanno i loro corpi muovendosi dentro le vesti, e valutare la freschezza della pelle, e il calore contenuto nello sguardo, non più soltanto gli pareva un vederle ma già addirittura un possederle. [...] E alle volte, una donna che avanzava gli pareva, ai colori, all'incedere, troppo modesta, insignificante, da non prendersi in considerazione; non metteva gli occhiali; ma quando poi arrivavano a sfiorarsi, s'accorgeva che c'era invece in lei qualcosa che lo attraeva fortemente, chissà che cosa, e gli pareva di cogliere in quell'attimo uno sguardo che lei già dal suo primo apparire gli aveva tenuto addosso e lui non se n'era accorto; ma ormai era tardi, era sparita al crocicchio, era salita sull'autobus, era lontana oltre il semaforo, e lui non avrebbe più saputo riconoscerla. Così, attraverso la necessità degli occhiali, andava lentamente imparando a vivere. Ma il mondo più nuovo che gli aprivano gli occhiali era quello della notte. [...] Di sulle vie, sopra le case pezzate di finestre gialle finalmente quadre, alzava gli occhi verso il cielo stellato: e scopriva che le stelle non erano spiaccicate sul fondo del cielo come uova rotte, ma erano trafitture acutissime di luce che aprivano attorno a sé infinite lontananze.⁴¹

L'ironia di Calvino, che mai inclina al pessimismo, sembra indicarci un nuovo modo attraverso il quale “vedere” la realtà e l'esperienza, affinché la nostra vita non sfumi nell'anonimato, nella solitudine che nasce da rapporti mai finalizzati.

Nemmeno Usnelli, poeta che non sa più trovare parole nuove con cui esprimere le emozioni, perché il linguaggio della tecnica e della società massmediatica è degradato al solo aspetto denotativo-funzionale e non può dire oltre il dato codificato, non sa “vedere” la donna perché non ha parole per poter verbalizzare il proprio amore, ma è abbagliato solo dal desiderio che nasconde l'opposto della paura e del vuoto:

Usnelli, sul canotto, era tutt'occhi. Capiva che quel che ora la vita dava a lui era qualcosa che non a tutti è dato fissare a occhi aperti, come il cuore più abbagliante del sole. E nel cuore di questo sole era silenzio. Tutto quello che era lì in quel momento non poteva essere tradotto in nient'atro, forse nemmeno in un ricordo.⁴²

⁴⁰ Ivi, p. 401.

⁴¹ I. Calvino, *Avventura di un miope*, in *I racconti*, II, cit., p. 382-383.

⁴² I. Calvino, *Avventura di un poeta*, in *I racconti*, II, cit., p. 440.

Con *Le cosmicomiche* il rapporto tra soggetto e oggetto è del tutto infranto e, persa ogni fiducia nella storia, all'uomo non rimane che il divenire cosmico:

Una medesima intenzione formale anima i racconti delle *Cosmicomiche* e le parti prima e seconda di *Ti con zero* (tutti appunto "cosmicomiche"). Si tratta di registrazioni del commento orale di Qfwfq ad alcune ipotesi scientifiche contemporanee. Chi è (o che cos'è) Qfwfq? Un denominatore comune o monade infinitesimale di vita e soggettività. La storia appare come opera di un soggetto che trascende infinitamente l'uomo nel tempo e nello spazio, di un io totale (eppure vissuto in un frammento individuale) che è in un certo senso il rovescio materialistico dell'idea hegeliana; anzi il termine storia appare appunto obsoleto, in quanto evoca lo spazio di una tensione tra soggetto e oggetto che qui non ha più luogo. Più adeguati i termini generici di evoluzione e divenire, compatibili con un panismo cosmico che è monismo soggettivo. [...] È così nella stessa forma paradossale delle cosmicomiche che viene attaccato l'antropocentrismo della storia e proposta una visione cosmica del divenire. [...] Dopo aver cantato l'uomo padrone della storia nell'armonia classica della fiaba, dopo aver dolorosamente scoperto il nuovo asservimento dell'uomo alle cose e riaffermato invano il suo primato sulle cose nell'allegoria, il nostro crede di ritrovare una garanzia di rottura nel divenire cosmico. Ma il prezzo della sicurezza di un domani diverso, garantito dall'evoluzione del cosmo, è – come abbiamo già detto – la rinuncia alla tensione tra individuo e storia, in quanto riassorbimento dell'individuo in un soggetto così indistinto da ricordare la zuppa di Gurdulù. [...] Il divenire cosmico salva Calvino dal dolore e dalla frustrazione del dualismo della forma, ma sacrifica alla ritrovata conciliazione tra soggetto, storia e natura proprio quella tensione tra soggetto e oggetto che vorrebbe e dovrebbe invece esserne ribadita.⁴³

I rapporti tra maschile e femminile si danno nella perdita, nella separazione, nella distanza, anche se la donna sembra finalmente libera da antichi vincoli repressivi e ora in grado di poter esprimere la sua connaturata identità con la natura e le forze del cosmo. Si ricordi il finale di *La distanza della luna*:

Era il dolce ritorno, la patria ritrovata, ma il mio pensiero era solo il dolore per lei perduta, e i miei occhi s'appuntavano sulla Luna per sempre irraggiungibile, cercandola. E la vidi. Era là dove l'avevo lasciata, coricata su una spiaggia proprio sovrastante alle nostre teste, e non diceva nulla. Era del colore della Luna; teneva l'arpa al suo fianco, e muoveva una mano in arpeggi lenti e radi. Si distingueva bene la forma del petto, delle braccia, dei fianchi, così come ancora la ricordo, così come anche ora che la Luna è diventata quel cerchietto piatto e lontano, sempre con lo sguardo vado cercando lei appena nel cielo si mostra il primo spicchio, e più cresce più m'immagino di vederla, lei o qualcosa di lei ma nient'altro che lei, in cento in mille viste diverse, lei che rende la Luna la Luna e che ogni plenilunio spinge i cani tutta la notte a ululare e io con loro.⁴⁴

Non ci può essere senso di perdita e consapevolezza di separazione maggiori di questo. In *Priscilla* di *Ti con zero* l'incontro è lasciato al caso, al libero arbitrio del passato che si salda con il futuro e mai con il presente, senza che la volontà e la coscienza assumano una partecipazione attiva nel farsi del destino:

⁴³ C. Calligaris, *Italo Calvino*, cit., pp. 91, 95-96-97.

⁴⁴ I. Calvino, *La distanza della luna*, in *Le cosmicomiche*, Milano, Mondadori, 1993, p. 19.

Vuoto separazione e attesa, questo siamo. [...] Così finalmente l'incontro dei passati che non può mai avvenire nel presente di coloro che credono d'incontrarsi, ecco che s'avvera come passato di chi vien dopo e non potrà viverlo nel suo presente. Crediamo d'andare verso le nostre nozze e sono ancora le nozze dei padri e delle madri che compiono attraverso la nostra attesa e il nostro desiderio. Questa che a noi pare la nostra felicità forse è soltanto la felicità d'una storia altrui che finisce là dove noi credevamo cominciasse la nostra. E noi abbiamo un bel correre, Priscilla, per venirci incontro e inseguirci: il passato dispone di noi con indifferenza cieca e una volta che ha smosso quei frammenti di sé e nostri non si cura di come noi li spenderemo. Noi non eravamo che la preparazione, l'involucro all'incontro dei passati che avviene attraverso di noi ma che fa già parte d'un'altra storia, della storia del dopo: gli incontri avvengono sempre prima e dopo di noi e vi agiscono gli elementi del nuovo a noi preclusi: il caso, il rischio, l'improbabile. Così viviamo, noi non liberi, circondati di libertà, spinti, agiti da quest'onda continua che la combinazione dei casi possibili e che passa attraverso quei punti dello spazio e del tempo in cui la raggiera dei passati si salda alla raggiera dei futuri.⁴⁵

Nell'ultima produzione letteraria dello scrittore l'unica sfera di azione praticabile è affidata alla lettura. L'unica possibilità di intervento nel reale sta nell'esercizio dell'intelligenza che spetta al lettore:

Tutta la problematica ricerca di una scelta formale che dica al contempo il soggetto e il suo urto con le cose appare così vanificata. Lo scrittore è un compilatore – meglio, combinatore – di giochi enigmatici la cui portata liberatoria è solo nell'esercizio dell'intelligenza che essi impongono al lettore. [...] Siamo dunque di fronte a una radicale conversione del nostro autore, da una letteratura che rappresenta e propone l'attrito con la storia a una letteratura che delega la scoperta del proprio senso alla lettura; una conversione su cui ha certamente esercitato una forte influenza (Calvino, ricordiamo, abita a Parigi dal 1964) la teoria della letteratura telqueliana, e soprattutto il barthesiano "scrivibile" come criterio assiologico.⁴⁶

Si spiegano così i giochi combinatori degli ultimi racconti di *Ti con zero*, del *Castello* e de *Le città invisibili*. Non è più possibile modificare la realtà intervenendo in essa, l'unico approdo possibile è l'esercizio dell'intelligenza a cui il lettore, come parte attiva, è condotto, cosicché la lettura diviene strumento di liberazione, creatività e consapevolezza. Come scrive Francesca Bernardini parlando de *Il castello dei destini incrociati*:

Nel progettare l'opera, l'autore si fa inconsapevole portatore di contenuti inconsci o preconschi che appartengono al contesto sociale e, ancora più in generale, all'umanità; tali contenuti vengono portati dalla scrittura al livello della coscienza riscattandoli dal "profondo" in cui sono tenuti repressi. L'autore è pertanto un semplice tramite, animato e mosso dalla ricerca dell'opera e non dall'opera in sé: in questo senso il processo combinatorio è ricerca pura, che rende per di più possibile una descrizione precisa del procedimento artistico. Il momento fondamentale verso cui la scrittura tende, è la lettura, la fruizione del messaggio: il primo lettore, il primo fruitore è proprio l'autore. Il processo potrebbe essere semplificato in questo schema:

Contesto / Inconscio dell'autore / Scrittura / Messaggio letterario / Lettore.

Calvino analizza il fenomeno costituito dall'opera letteraria in termini barthesiani, cioè come "un sistema significante", fermando la sua attenzione non particolarmente sulle forme o sui

⁴⁵ I. Calvino, *Priscilla*, in *Ti con zero*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 80-81-82.

⁴⁶ C. Calligaris, *Italo Calvino*, cit., pp. 99-100.

contenuti, ma sul “processo che va dagli uni alle altre” e viceversa; è quindi chiaro che non esiste nel testo un significato privilegiato, quello dell’autore, appunto perché l’essere” della letteratura “è nella significazione non nei (...) significati”; l’autore può produrre soltanto delle “presunzioni di senso”, e se “il senso secondo di un testo letterario è forse evanescente, vuoto” (lo spazio vuoto al centro del quadrato dei tarocchi ne *La taverna dei destini incrociati*), il testo funziona “sempre come il significante di questo senso vuoto”, senso vuoto che è appunto la storia (i lettori) a riempire.⁴⁷

La profonda separazione tra i sessi, disgiunti da un modo radicalmente diverso e inconciliabile di percepire e vedere la realtà, è tema fondamentale nel *Castello*:

Vedemmo la foresta schiudersi malvolentieri all’avanzare del campione, gli aghi degli abeti farsi irti come aculei d’istrice, le querce gonfiare il torace muscoloso dei loro tronchi, i faggi svellere le radici del suolo per contrastargli il passo. Tutto il bosco pareva dirgli: - Non andare! Perché diserti i campi metallici di guerra, regno del discontinuo e del distinto, le congeniali carneficine in cui eccelle il tuo talento nello scomporre e nell’escludere, e t’avventuri nella verde mucillaginosa natura, tra le spire della continuità vivente? Il bosco dell’amore, Orlando, non è luogo per te! Stai inseguendo un nemico dalle cui maglie non c’è scudo che ti protegga. Dimentica Angelica! Ritorna!⁴⁸

Come specifica Francesca Bernardini in merito a questo passaggio:

Angelica e Orlando sono i due termini di un’opposizione originaria ed inconciliabile, di un equilibrio perduto per sempre, quello tra la natura, che è continuità e pienezza e la cultura, che è distinzione e discontinuità. [...] Il bosco, luogo misterioso e pieno di insidie, si è popolato col procedere dei racconti di presenze femminili, fino ad identificarsi metaforicamente con il simbolo stesso della femminilità. [...] Questa simbologia, in cui la donna, origine di vita, compare spesso associata ad un altro principio vitale, l’acqua, ricorre fin dal primo racconto, dove per vendicare la “semplice figlia dei boschi” offesa dall’ingrato protagonista della storia, si muovono “le scarmigliate seguaci di Cibele”, cui il bosco è sacro.⁴⁹

Anche nella storia dell’alchimista la donna è associata all’acqua: Calvino intende esortare un ritorno ai cicli vitali della natura, regno del continuo e del femminile, in opposizione alla cultura maschile, regno del discontinuo, del separato. È in questo recupero che sta la possibilità di un incontro e di una salvezza:

“ – Inutilmente chiudete le vostre porte, - questa era la risposta che ci si poteva attendere dalla portatrice d’acqua, - io mi guardo bene dall’entrare in una Città che è tutta di metallo compatto. Noi abitatori del fluido visitiamo solo gli elementi che scorrono e si mescolano”.⁵⁰

Nella *Storia della sposa dannata*:

Una dea nuda prende due caraffe che contengono chissà quali succhi messi in fresco per chi ha sete, (tutt’in giro sono le dune gialle d’un deserto assoluto), e le rovescia a innaffiare la riva di

⁴⁷ F. Bernardini, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni editore, 1977, pp. 126-128.

⁴⁸ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, 1994, p. 30.

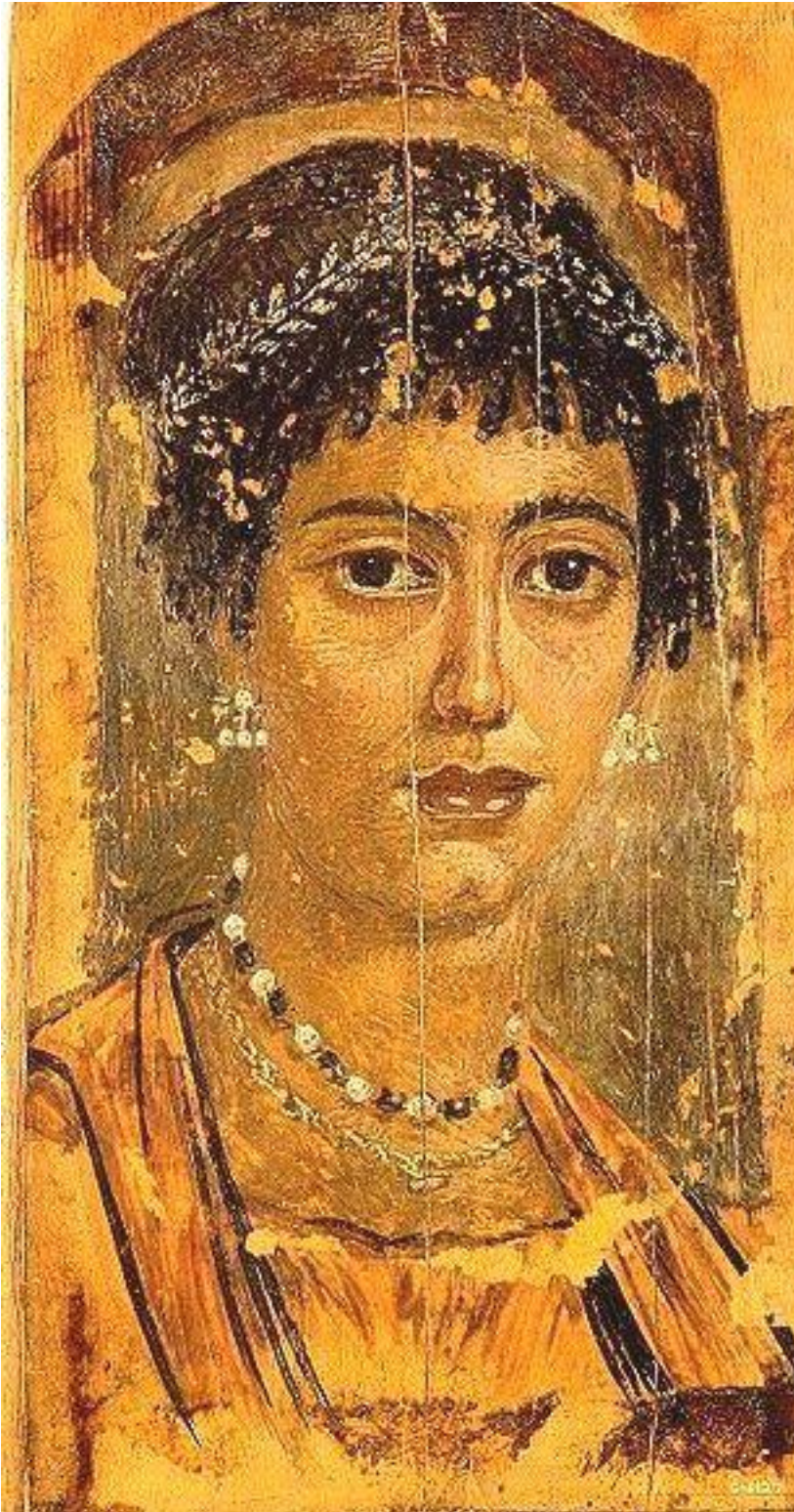
⁴⁹ F. Bernardini, *I segni nuovi di I. Calvino*, cit., pp. 142-143.

⁵⁰ I. Calvino, *Il Castello dei destini incrociati*, cit., p. 20.

ghiaia: e in quell'istante una vegetazione di sassifraghe spunta in mezzo al deserto, e tra le grasse fronde canta un merlo.⁵¹

⁵¹ *Ivi*, p. 60.





Le immagini in alto sono due ritratti femminili del "Fayum", una necropoli greca, in Egitto. In questa necropoli vi era l'usanza di ritrarre i volti dei defunti. Sono ritratti di grande forza evocativa, vi si ritrova la grazia e la forza della "donna di Calvino". Il periodo è I e II sec. d. C.

3.

VISITANDO NECROPOLI CON DONNE ...

Visitando necropoli con donne
viene l'ora del tè: già il pomeriggio
è andato. E s'avvicina l'ora
di cominciare un nuovo amore
e insieme l'ora di finirlo.
Così passa l'età. Chissà se un segno
lasciemo, magari senza accorgercene:
una pietra squadrata tra le pietre
dell'enorme piramide, o una spoglia
d'ossa in un loculo.⁵²
(17.11.1962)

Noi conosciamo Italo Calvino per i suoi racconti e i suoi romanzi. Ma Calvino ha scritto sporadicamente anche poesie che sono rimaste inedite e che sono raccolte nel libro *Italo Calvino, romanzi e racconti* alla sezione *Poesie e invenzioni oulipiennes* (il termine *Oulipo* è acronimo di *Ouvroir de Littérature Potentielle*, traducibile in italiano con "officina di letteratura potenziale". Si tratta di un gruppo di letterati fondato nel 1960 da François Le Lionnais e Raymond Queneau e al quale Calvino partecipava. Questo gruppo ritiene che l'ispirazione di un'opera letteraria debba essere strettamente vincolata da una serie di costrizioni grammaticali, lessicali e di struttura). Nelle note sui testi di questo libro è scritto in merito a questa poesia:

Inedito. Fra le carte di Calvino sono conservate varie stesure manoscritte; tutte recano in calce la data (11 novembre 1962), a volte preceduta da un'indicazione di luogo (Parigi); alcune provvisorie, hanno anche un titolo (Turismo in Egitto, vacanze in Egitto). Fra gli ultimi ritocchi, l'espunzione di un sintagma finale ("... o la spoglia / d'ossa in un loculo, protetto / dalle intemperie).⁵³

Si noti come nei versi manchi qualsiasi riferimento alla soggettività di chi scrive, non ci sono pronomi personali, tutto è posto quindi su un piano oggettivo, come se l'autore stesse parlando a nome di tutti, se si ponesse su un piano universale. In tal senso il gerundio del verbo "visitando" ci pone nella più completa indeterminatezza. Si noti altresì come il poeta passi dal gerundio ("visitando"), al presente ("viene l'ora"), al passato ("già il pomeriggio è andato") per passare alla fine del testo ad una dilatazione temporale che abbraccia il futuro ("chissà se un segno

⁵² I. Calvino, *Visitando necropoli con donne*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 315.

⁵³ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 1241.

lascieremo”). L’esperienza vitale e amorosa di un pomeriggio sembra collocarsi su un piano di atemporalità dove passato, presente e futuro convergono e si fondono nel medesimo istante con il risultato che il vissuto inesorabilmente si dilegua e si estingue nella dimenticanza, nell’oblio. Negli ultimi tre versi il poeta volge la sua attenzione allo spazio. Le necropoli diventano un’immensa piramide, le città si uniscono per diventare un’unica grande città di cemento. Se il tempo è assenza di tempo, lo spazio diventa un pesante e geometrico macigno che riempie il vuoto. In modo magistrale Calvino capovolge la nostra consuetudinaria definizione delle dimensioni di spazio e tempo. L’esperienza vitale che dovrebbe presupporre il movimento (“visitando”) e la percezione di una progressione temporale, esprime qui il suo contrario, un senso di vuoto e di atemporalità. Lo spazio, invece, che dovrebbe darsi come vuoto ed estensione utile al movimento, diventa un macigno che riempie e satura il vuoto stesso. La saturazione di spazio e tempo, tema sempre ripreso dallo scrittore (si pensi al racconto *L’inseguimento* in *Ti con zero* dove il tema si collega all’odio verso se stessi e al doppio), è reso esplicito in *Palomar* nel racconto *Il gorilla albino*:

Quel viso dalle fattezze enormi, da gigante triste, ogni tanto si volta verso la folla dei visitatori oltre il vetro, a meno d’un metro da lui; un lento sguardo carico di desolazione e pazienza e noia, uno sguardo che esprime tutta la rassegnazione a essere come si è, unico esemplare al mondo d’una forma non scelta, non amata, tutta la fatica di portarsi addosso la propria singolarità, tutta la pena d’occupare lo spazio e il tempo con la propria presenza così ingombrante e vistosa.⁵⁴

È forse l’inferno che l’autore descrive nelle ultime pagine di *Le città invisibili*? Il poeta passa dalla vastità della metropoli (“necropoli”) ad un interno domestico (“l’ora del tè”), dalla pietra squadrata o spoglia d’ossa all’enorme piramide, dall’ora del tè all’ampiezza temporale del futuro. Passa dal particolare all’universale come a dire che il destino e la vita di ogni uomo sono legati ineluttabilmente alle dimensioni di tempo e spazio universali, come in un abbraccio indissolubile. Certo che se qui tempo e spazio diventano il loro perfetto contrario, possiamo comprendere la pregnanza semantica del termine “necropoli”, della grande e unica necropoli del mondo, verso la quale secondo Calvino ci stiamo approssimando. L’evocazione di queste immagini è poco consolatoria e confortante ma di una profondità psicologica e poetica sconcertante. Cosa c’è di più desolante di un mondo pietrificato dove nulla si conserva nella memoria? In *Le città invisibili* Calvino così descrive, con esito claustrofobico, la città di Argia:

Ciò che fa Argia diversa dalle altre città è che invece d’aria ha terra. Le vie sono completamente interrato, le stanze sono piene d’argilla fino al soffitto, sulle scale si posa un’altra scala in negativo, sopra i tetti delle case gravano strati di terreno roccioso come cieli con le nuvole.⁵⁵

⁵⁴ I. Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, p. 92.

⁵⁵ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 19.

Sempre in questo testo, la città di Zirna ripete continuamente se stessa affinché qualcosa arrivi a fissarsi nel vuoto della mente:

Torno anch'io da Zirna: il mio ricordo comprende dirigibili che volano in tutti i sensi all'altezza delle finestre, vie di botteghe dove si disegnano tatuaggi sulla pelle dei marinai, treni sotterranei stipati di donne obese in preda all'afa. I compagni che erano con me nel viaggio invece giurano d'aver visto un solo dirigibile librarsi tra le guglie della città, un solo tatuatore disporre sul suo panchetto aghi e inchiostri traforati, una sola donna-cannone farsi vento sulla piattaforma di un vagone. La memoria è ridondante: ripete i segni perché la città cominci a esistere.⁵⁶

Come non riconoscere qui anche l'analogia con le città di De Chirico che Calvino tanto amava e a cui ha dedicato il bellissimo saggio *Viaggio nelle città di De Chirico*⁵⁷? Questo saggio è stato redatto dallo scrittore in occasione della mostra su Giorgio De Chirico presso il Centre Pompidou di Parigi nel 1983. Sono città malinconiche quelle che De Chirico e Calvino stanno descrivendo, città solo del pensiero, unidimensionali, sospese, città che ricacciano nell'inconscio istinto, passioni, emozioni, ricordi, rapporti; città dove regna l'astrazione geometrica ("pietra squadrata tra le pietre"), dove tutto diventa desiderio che incontra il suo opposto, la paura, in un appiattimento della nostra umanità.

Leggiamone una parte:

Tutto ciò che il futuro può rivelare è poca cosa. Conta solo il ricordo, che è già presente nel presente, l'incertezza di un attimo che resta uguale a se stesso e si ripete.⁵⁸

E ancora nello stesso saggio:

Non so da quanto tempo sto vagando attraverso questa città; non so più chi ero quando sono entrato tra le sue mura, né quanto sono cambiato da quando ho imparato a considerare tutto ciò che vedo come spoglia che devo lasciare alle mie spalle, relitto d'un mondo di cui la mente deve liberarsi per raggiungere l'esattezza, l'impassibilità, la trasparenza.⁵⁹

Scrive Marco Belpoliti in merito al saggio calviniano:

Domina la descrizione di questi spazi il vuoto e un'angoscia agorafobica che si trasforma progressivamente in claustrofobia. [...] Il racconto introduce nel paesaggio dechirichiano, segnato da una sospensione temporale, dall'indeterminatezza dell'ora e del giorno, un elemento di temporalizzazione; in modo analogo, lo spazio dilatato condiziona i pensieri del viaggiatore, lo conduce allo smarrimento del proprio tempo che diviene di colpo incerto tra il presente e il passato, tra la giovinezza e la vecchiaia. Lo spazio si offre al narratore e nel contempo si sottrae con la sua effettiva impercorribilità, la sua inaccessibilità. L'agorafobia si comunica dal paesaggio al narratore, che preferisce tenersi vicino agli edifici, proseguire lambendone gli spigoli, attraversando i portici. Il tema dello spazio è dominante nel racconto, uno spazio

⁵⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁷ I. Calvino, *Viaggio nelle città di De Chirico*, in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., p. 397.

⁵⁸ Ivi, p. 402.

⁵⁹ Ivi, p. 405.

insieme troppo largo e troppo angusto, uno spazio in cui non solo è dato di provare il sentimento dell'infinita angoscia, ma anche, come nel verso leopardiano, il piacere di naufragare; e allo stesso tempo, insieme a questo sentimento, si genera il desiderio di uno spazio intimo, spazio della prossimità tattile e visiva, uno spazio racchiuso, e immediatamente quel "chiuso" si rovescia in claustrofobia. [...] Il pensiero rimuove gli ostacoli, i condizionamenti delle emozioni e delle passioni mediante gli oggetti disposti in questo spazio.⁶⁰

Calvino spesso fa riferimento al tema del senso della provvisorietà che si sperimenta nell'esistenza, della malinconia che nasce dal constatare come nel mondo contemporaneo nulla si fissi o perduri nella memoria e nell'esperienza, del "consumo" e sperpero della vita quale causa di grande infelicità e perenne insoddisfazione. Calvino denuncia e smaschera l'infelicità della nostra epoca, l'assenza di vera vita, come a Fedora:

Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché tutte ugualmente reali, ma perché tutte solo presunte. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più.⁶¹

O si pensi alla città di Sofronia dove tutto è provvisorio e instabile, dove gli edifici cambiano continuamente di posto in un circolo di perenne insoddisfazione:

Una delle mezze città è fissa, l'altra è provvisoria e quando il tempo della sua sosta è finito la schiodano, la smontano e la portano via, per trapiantarla nei terreni vaghi d'un'altra mezza città. Così ogni anno arriva il giorno in cui i manovali staccano i frontoni di marmo, calano i muri di pietra, i piloni di cemento, smontano il ministero, il monumento, i docks, la raffineria di petrolio, l'ospedale, li caricano sui rimorchi, per seguire di piazza in piazza l'itinerario d'ogni anno.⁶²

Tre sono i miti su cui l'uomo contemporaneo costruisce la propria vita: il tempo (che viene saturato), l'opulenza (la civiltà dei consumi) e medusa (la tendenza all'imperturbabilità, all'impassibilità, ossia la renitenza a esprimere liberamente emozioni e sentimenti che vengono occultati, repressi). A Tamara:

Dalla porta dei templi si vedono le statue degli dei, raffigurati ognuno coi suoi attributi: la cornucopia, la clessidra, la medusa, per cui il fedele può riconoscerli e rivolgere loro le preghiere giuste.⁶³

Anche in *Avventura di un fotografo* viene ribadito il tema dell'anonimità, dell'indifferenza e della solitudine dei rapporti umani nella società contemporanea. Parlando della fotografia Antonino Paraggi afferma:

⁶⁰ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1996, pp. 199-201.

⁶¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 32.

⁶² Ivi, p. 63.

⁶³ Ivi, p. 13.

Questo è il punto: rendere espliciti i rapporti col mondo che ognuno di noi porta con sé, e che oggi si tendono a nascondere, a far diventare inconsci, credendo che in questo modo spariscano, mentre invece ...⁶⁴

Sul tema dell'imperturbabilità, della preferenza accordata ad un mondo di freddi specchi, di trasparenza e perfezione si legga il seguente passo della *Taverna dei destini incrociati*, dove tra l'altro si riportano gli dei a cui la città tributa i suoi onori, anche se inconsciamente richiedono un "prezzo" di solitudine e vuoto:

È ottimista per vocazione, il Re: nel suo reame tutto va per il meglio, i *Denari* circolanti e ben investiti, le *Coppe* dell'abbondanza offerte alla sete festosa della prodiga clientela, la *Ruota* del grande meccanismo che gira per forza propria giorno e notte, e una *Giustizia* rigorosa e razionale quale quella che affaccia nella sua carta un fisso volto d'impiegata allo sportello. La città che lui ha costruita è sfaccettata come un cristallo o come l'*Asso di coppe*, traforata dalla grattugia di finestre dei grattacieli, sali scesa dagli ascensori, autoincoronata dalle autostrade, non parca di parcheggi, scavata dal formicaio luminoso delle sottoterrovie, una città le cui cuspidi sovrastano le nuvole e che seppellisce le ali oscure dei suoi miasmi nelle viscere del suolo perché non offuschino la vista delle grandi vetrate e la cromatura dei metalli.⁶⁵

La frammentarietà e volubilità dell'esperienza nel mondo contemporaneo e sulla malinconia che nasce dal senso di fragile permanenza del vissuto si palesano anche nella "cosmicomicca" *Le conchiglie e il tempo*:

Come potevamo supporre che quel cimitero di tutte le conchiglie fosse la vera conchiglia, quella che avevamo con tutte le nostre forze cercato di costruire e credevamo di non esserci riusciti? Adesso è chiaro che la fabbricazione del tempo consisteva proprio nella sconfitta dei nostri sforzi di fabbricarlo; solo che non avevamo lavorato per noi, ma per voialtri. Noi molluschi, che per primi abbiamo regalato il nostro regno, il tempo, alla più volubile razza d'abitanti del provvisorio: l'umanità, che se non era per noi non le sarebbe mai venuto in mente. Lo spaccato della crosta terrestre ha dovuto far riaffiorare i nostri gusci abbandonati cento trecento cinquecento milioni d'anni prima, perché la dimensione verticale del tempo si aprisse a voi e vi liberasse dal giro sempre ripetuto della ruota degli astri in cui continuavate a incasellare il corso del vostro esistere frammentario.⁶⁶

Ma perché il poeta dice che sta "visitando necropoli con donne"? Sta visitando le necropoli in compagnia di donne o sono città-necropoli di donne? L'ambiguità sintattica che pone la congiunzione "con" in relazione sia al verbo "visitando" che al sostantivo "necropoli" veicola a mio avviso il seguente significato: è come se questa necropoli fosse abitata solo da donne (e il poeta visita la città con loro) ed è come se dicesse anche il suo contrario, che queste donne ne sono state espulse (o sepolte) per sempre. È la rimozione del femminile a cui il poeta fa qui riferimento, è la contrapposizione tra

⁶⁴ I. Calvino, *Avventura di un fotografo*, in *Romanzi e racconti*, II, cit. p. 1102.

⁶⁵ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 80.

⁶⁶ I. Calvino, *Le conchiglie e il tempo*, in *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1245-1246.

maschile (pesantezza, piramide di cemento) e femminile (leggerezza, acqua), è un attacco alla cultura maschilista che ha relegato la donna, vera depositaria dei sensi e della natura, in una posizione di solitudine? Mi viene in mente la città di Armilla in *Le città invisibili*, una città leggera e aerea abitata solo da donne:

Abbandonata prima o dopo esser stata abitata, Armilla non può dirsi deserta. A qualsiasi ora, alzando gli occhi tra le tubature, non è raro scorgere una o molte giovani donne, snelle, non alte di statura, che si crogiolano nelle vasche da bagno [...]. La spiegazione a cui sono arrivato è questa: dei corsi d'acqua incanalati nelle tubature d'Armilla sono rimaste padrone ninfe e naiadi [...]. Può darsi che la loro invasione abbia scacciato gli uomini, o può darsi che Armilla sia stata costruita dagli uomini come un dono votivo per ingraziarsi le ninfe offese per la manomissione delle acque. Comunque adesso sembrano contente, queste donnine: al mattino si sentono cantare.⁶⁷

Spesso nell'opera di Calvino la descrizione della donna si associa all'elemento dell'acqua e a quello della nudità nel mare. Ricordiamo il racconto *Avventura di un poeta*, di cui voglio riportare un breve passo di grande suggestione:

Ora era nuda. La pelle più bianca sul seno e ai fianchi quasi non si distingueva, perché tutta la sua persona mandava quel chiarore azzurrino, di medusa. Nuotava su di un fianco, con movimento pigro, la testa (un'espressione ferma e quasi ironica, da statua) appena fuor dall'acqua, e a volte la curva di una spalla e la linea morbida del braccio disteso. L'altro braccio, a movimenti carezzevoli, copriva e scopriva il seno alto, teso ai vertici. Le gambe battevano appena l'acqua, sostenendo il ventre liscio, segnato dall'ombelico come da un'impronta leggera sulla sabbia, e la stella come d'un frutto marino. I raggi del sole riverberato sott'acqua la sfioravano, un po' facendole da veste, un po' spogliandola da capo.⁶⁸

La stella come d'un frutto marino: la grazia e la forza della donna in un afflato e vibrazione cosmica che uniscono terra e cielo, la donna come depositaria del segreto inviolabile della natura, la donna come unico elemento salvifico e veicolo di senso nell'immensa e inesauribile complessità di forme e nella inconoscibilità del mondo. In *Avventura di una bagnante* troviamo:

Emergeva solo col capo e inavvertitamente abbassava il viso verso il pelo dell'acqua, non per frugarne il segreto, ormai dato per inviolabile, ma con un gesto come chi strofina le palpebre e le tempie contro il lenzuolo o il guanciaie per ricacciare le lacrime chiamate da un pensiero notturno.⁶⁹

E in *Avventura di uno sciatore*:

⁶⁷ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 49.

⁶⁸ I. Calvino, *Avventura di un poeta*, in *I racconti*, II, cit., p. 440.

⁶⁹ I. Calvino, *Avventura di una bagnante*, in *I racconti*, II, cit., p. 1180.

L'aria era così nitida che il ragazzo dagli occhiali verdi indovinava sulla neve il reticolo fitto delle orme di sci, dritte ed oblique, delle strisciate, delle gobbe, delle buche, delle pestate di racchetta, e gli pareva che là nell'informe pasticcio della vita fosse nascosta la linea segreta, l'armonia, solamente rintracciabile alla ragazza celeste-ciolo, e questo fosse il miracolo di lei, di scegliere a ogni istante nel caos dei mille movimenti possibili quello e quello solo che era giusto e limpido e lieve e necessario, quel gesto e quello solo, tra mille gesti perduti, che contasse.⁷⁰

In merito all'associazione tra immersione nel mare e figura femminile potrebbero essere illuminanti le parole di Paolo Orvieto che individua gli aspetti simbolici dell'acqua all'interno di opere letterarie contemporanee:

La medesima simbologia junghiana e bachelardiana, connessa all'acqua in generale (come regressione dalla storia all'eden preistorico degli archetipi) e al complesso di Caronte in particolare (l'avventura verso l'ignoto), è possibile rintracciarla diffusa anche nelle pagine di un altro libro giovanile di Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*. Oppure nella prosa poetica *Nei Morlacchi*, viaggio iniziatico e mitico verso l'isola distaccata dalla terraferma (dalla coscienza). Il viaggio nell'acqua verso l'isola ha quindi il primario valore simbolico di regressione verso la naturalità primitiva degli archetipi, la salvifica riconquista del paradiso perduto, in cui sono "piantate" le germinali verità eterne, è "l'acqua viva" di Giovanni, l'*acqua doctrinae* degli gnostici, l'*albedo* degli alchimisti. Tuttavia il simbolismo di ogni archetipo è in sé sempre ambivalente: l'immagine equorea significa "l'acqua interiore" (l'acqua dispensatrice di vita dei quattro fiumi paradisiaci che, se ripercorsi a ritroso, ricondurrà al luogo edenico anteriore alla caduta), ma può anche simbolizzare l'"acqua inferiore", l'*acqua abyss*, l'acqua infernale, la morte senza catarsi e rinascita, "in cui, è detto, albergano le tenebre, il Principe di questo mondo, il drago avversario e i suoi angeli" (è l'inconscio divoratore, quando la regressione non si ribalta in progressione). [...] Il viaggio nell'acqua non è solo viaggio verso l'ignoto, immersione nell'inconscio, quindi distacco dalle mistificazioni della Persona, ma per Jung anche processo di individuazione che trova, alla fine del percorso, il Sé, la personalità totale, in cui conscio e inconscio non sono più scissi, simbolo già presente negli gnostici. [...] Non sorprende, una volta ammesso l'inconscio collettivo, che, trasmigrando da autore ad autore, la costellazione associativa del "complesso" legato all'acqua sopravviva nel suo primordiale simbolismo: si legga, per fare un unico esempio, *L'isola di Arturo* della Morante, dove l'isola (Ponza) e l'acqua che la separa dalla terraferma, dalla città popolata dagli uomini adulti (Napoli), hanno un significato, giusta la junghiana ambivalenza del simbolo, insieme positivo (quando il simbolo integra l'inconscio al conscio) e negativo (quando l'inconscio rimane segregato dalla coscienza, quindi cattura e imprigiona la psiche nella sua regressione, trasformando il soggetto in *puer aeternus*); significato ambivalente che del resto ha anche Sicilia nella *Conversazione* vittoriniana.⁷¹

⁷⁰ I. Calvino, *Avventura di uno sciatore*, in *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1180.

⁷¹ P. Orvieto, M. A. Mancini, *Tra Jung e Freud, Psicoanalisi, letteratura e fantasia*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1991, pp. 57-59.

Sull'identificazione di donna e natura e sull'ambivalenza del femminile, Camille Paglia ha scritto delle bellissime pagine che sono, a mio avviso, utilissime per capire molte delle rappresentazioni muliebri presenti nell'opera di Calvino:

L'identificazione della donna con la natura era universale nella preistoria. Nelle comunità cacciatrici o agrarie dipendenti dalla natura la femmineità era onorata come principio immanente di fertilità. Col progredire della cultura le arti e il commercio procurarono una concatenazione di risorse che liberò l'uomo dai capricci atmosferici e dagli svantaggi della geografia. Con la natura tenuta a maggior distanza l'importanza del principio femminile regredì. [...] La femmineità dei culti di fertilità è sempre un principio a doppio taglio. La dea della natura indiana Kali è creatrice e distruttrice, dispensa doni con una filza delle sue braccia e taglia gole con l'altra. È la signora che si cinge di teschi. L'evoluzione dal culto terrestre al culto celeste confina la donna nel dominio inferiore. I suoi misteriosi poteri di procreazione e la somiglianza delle rotondità del suo petto, del suo ventre e dei suoi fianchi con il profilo della terra l'avevano posta al centro del simbolismo primitivo. Essa fu il modello delle raffigurazioni della Grande Madre che costellano i primi inizi della religione in tutto il mondo. [...] La donna era l'idolo della magia ventrale. Pareva che si gonfiasse e che desse la vita per legge sua propria. L'uomo la onorava ma la temeva. Essa era la nera fauce che l'aveva rigurgitato e che sarebbe tornata a ingurgitarlo. Gli uomini, strettisi gli uni agli altri, crearono la cultura come difesa contro la natura femminile. [...] L'identificazione della donna con la natura è l'elemento più controverso e inquietante di questa disputa storica. [...] I cicli della natura sono i cicli della donna. Biologicamente la femmineità è una sequenza di ritorni su se stessa, che hanno un unico punto di partenza e di arrivo. La centralità della donna le dà una stabilità d'identità. Essa non ha da divenire, ma solo da essere. La sua centralità è un grosso impedimento per l'uomo, di cui essa blocca la ricerca d'identità. Egli deve tramutarsi in un essere indipendente, cioè in un essere libero da lei. Se non lo farà, ricadrà semplicemente su di lei. Il ricongiungimento con la madre è un richiamo di sirena che ossessiona la nostra immaginazione. [...] La donna non sogna fughe storiche o trascendenti dal ciclo naturale, dal momento che è *essa stessa* quel ciclo. La sua maturità sessuale significa lo sposalizio con la luna, il crescere e il calare nelle fasi lunari.⁷²

Sull'associazione donna-mare-luna cito ancora C. Paglia:

Il corpo della donna è un mare su cui si esercitano l'effetto della marea lunare. Torpidi e indolenti, i suoi pingui tessuti sono saturi d'acqua, per essere poi d'un tratto dilavati dall'alta marea ormonale. [...] La donna ha dovuto sopportare il ardello simbolico dell'imperfezione dell'uomo, del suo radicamento nella natura. Il sangue mestruale è la macchia, il marchio del peccato originale, la sozzura che la religione trascendente deve lavar via dall'uomo. [...] La mia ipotesi è che non sia il sangue mestruale in se stesso – con il suo inarrestabile flusso vermiglio – a turbare l'immaginazione; ma piuttosto l'albume che esso trascina, i brandelli uterini, di medusa placentare del mare femminile. Qui è la matrice ctonia da cui siamo sorti. Abbiamo una ripugnanza evolutiva per l'elemento mucillaginoso, il luogo delle nostre origini biologiche. È destino della donna, ogni mese, fronteggiare l'abisso dell'essere e del tempo, l'abisso che essa stessa è.⁷³

L'opera calviniana è densa di riferimenti al mito della Grande Madre, al mondo ctonio, magmatico e informe di una natura divoratrice, a cui la tradizione artistica occidentale ha posto freno attraverso l'occhio apollineo dell'arte e della cultura. Si pensi

⁷² C. Paglia, *Sexual personae*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 13-14.

⁷³ Ivi, pp.15-16.

alla natura che si ribella all'uomo in *Marcovaldo* o in *Le città invisibili*, al mito meduseo, al mito greco delle amazzoni in *Il cavaliere inesistente*, al simbolo naturale e ctonio spesso iterato del serpente in *Sotto il sole giaguaro*, al mito ambivalente di Artemide, dea cacciatrice, piena di ardore, fierezza ma allo stesso tempo custode della propria verginità e autosufficienza in *Il cavaliere inesistente* (nella figura di Bradamante, suora e guerriera) e in *Lo specchio e il bersaglio*, al mito delle sirene in *Il naufrago Valdemaro*. Spesso il personaggio calviniano è indeciso nella scelta della donna perché non riesce a conciliare nel desiderio l'unione di qualità femminili di forza, istintualità, aggressività, animalità e qualità femminili di passività, spiritualità, capacità di donarsi all'altro. Tra il mito dell'amazzone (Artemide/Bradamante), indipendente dal maschio, autosufficiente, vergine, ed il mito cristiano della donna spirituale e docile (Sofronia/Artemide/Bradamante), si crea l'impasse della scelta: entrambi i miti sono un modo per esorcizzare la natura ctonia e tenebrosa, di cui il femminile è depositario e da cui il maschile cerca di sfuggire. Da un lato il personaggio calviniano è attratto da un femminile naturale, istintivo, autosufficiente, da un lato ne è profondamente terrorizzato. C. Paglia scrive in merito al mito della Grande Madre nel suo studio sui miti antichi:

La dea madre dà la vita ma al tempo stesso la toglie. Per Lucrezio: “la madre universale è anche tomba comune”. Essa è moralmente ambivalente, al tempo stesso devastatrice e benefica. [...] Dalla preistoria fino alla caduta dell'Impero Romano la Grande Madre non ha mai perso i suoi tratti barbarici. Essa è il volto eternamente cangiante della natura ctonia, che ora infierisce e ora sorride. La Madonna del Medio Evo, discendente diretta di Iside, è una Grande Madre purgata della sua terribilità ctonia. Ha perso le sue radici nel mondo naturale, in quella natura pagana che il cristianesimo doveva contrastare. La dimensione maschile della Grande Madre si manifesta spesso nei serpenti attorcigliati alle sue braccia o al suo corpo. La Madonna che schiaccia il serpente coi calcagni richiama immagini pagane in cui dea e serpente fanno tutt'uno. Il serpente abita il sottosuolo uterino della madre terra. [...] Una simile sovrabbondanza di energia e fecondità schiaccia e raggela. Il viscido serpente non sarà mai un amico.⁷⁴

La Grande Madre è l'archetipo da cui si dipartono le varie rappresentazioni del femminile che nell'opera calviniana alludono ai miti antichi della Gorgone, di Artemide, di Atena, del serpente ctonio, dell'amazzone e altri ancora. Sempre C. Paglia mi dà conforto in questa mia lettura:

La Grande Madre è l'immagine archetipa da cui si distaccano sottoforme femminili vicarie d'orrore, quali la Gorgone e la Furia. [...] La Gorgone greca era una sorte di vagina dentata. Nell'arte arcaica essa è un volto ghignante con barba e zanne che tira fuori la lingua. Ha serpi attorte frai capelli o intorno alla vita. [...] Sono gli uomini e mai le donne a venir pietrificati

⁷⁴ C. Paglia, *Sexual personae*, cit. p. 59.

dalla vista di Medusa. [...] Il nome della Gorgone proviene dall'aggettivo *gorgos*, "terribile, pauroso, feroce". *Gorgopos*, "dall'occhio feroce, terribile", è un epiteto di Atena, che porta la testa della Gorgone, dono di Perseo, sul pettorale e sullo scudo.⁷⁵

Si pensi alla descrizione della signora Miyagi in *Un tappeto di foglie illuminate dalla luna*, in cui la forza sessuale della donna sovrasta e annienta le forze del protagonista maschile e sembra essere esorcizzata dalla "fredda pupilla" del signor Okeda:

La signora Miyagi doveva ben essersene accorta, tant'è vero che attaccandosi alle mie spalle mi trascinava con sé sulla stuoia e con svelti sussulti di tutta la persona strisciò il suo sesso umido e prensile sotto il mio che senza sbandamenti ne fu risucchiato come da una ventosa, mentre le sue magre gambe nude mi cingevano i fianchi. Era d'una agilità scattante, la signora Miyagi: i suoi piedi nei bianchi calzettoni di cotone s'incrociavano sul mio osso sacro stringendomi come in una morsa. [...] Non so da quanto tempo il signor Okeda era là. Guardava fissamente, non sua moglie e me, ma sua figlia che ci guardava. Nella sua fredda pupilla, nella piega ferma delle sue labbra si rifletteva lo spasimo della signora Miyagi riflesso nello sguardo di sua figlia. Vide che lo vedevo.⁷⁶

Sulla funzione dell'occhio, nella sua duplice valenza di occhio famelico e occhio apollineo esorcizzante il potere ctonio della natura, C. Paglia afferma:

La laida Gorgone che ci fissa intenta è *l'occhio demonico*. È l'occhio animale paralizzante della natura ctonia, l'ammiccante occhio ipnotico dei vampiri e delle seduttrici. La Gorgone zannuta è *l'occhio che mangia*. In altre parole è un occhio ancora legato alla sfera biologica. Un occhio famelico. Mostrerò come l'occidente abbia creato un nuovo occhio contemplativo e concettuale, l'occhio dell'arte. Esso è nato in Egitto. È il disco solare apollineo, che rischiarava e idealizza. La Gorgone è l'occhio della notte, Apollo quello del giorno. Mi proverò a dimostrare come le origini dell'apollineo di Grecia si situino in Egitto. Le idee dei Greci sono un prodotto del formalismo egizio. [...] L'occhio apollineo è la grande vittoria del cervello sulla sanguigna bocca spalancata di madre natura.⁷⁷

Il mito di Artemide, a mio avviso, spiega molto di alcune rappresentazioni femminili dell'opera calviniana (Bradamante in *Il cavaliere inesistente*, Viola in *Il barone rampante*, Corinna donna arciera in *Lo specchio e il bersaglio*, Olivia in *Sotto il sole giaguaro*). Artemide è amazzone, dea guerriera, casta, incarna l'indipendenza della natura dal maschile, è volitiva e autonoma. Camille Paglia descrive così questa *persona*:

Artemide contrasta la grossolana pro creatività del culto terrestre. L'Ippolito di Euripide, il suo casto adoratore, viene distrutto da Afrodite gelosa, che gli sferra contro i mostri della natura ctonia. [...] Artemide rappresenta la castità precristiana, non rilevata da quanti hanno convenzionalmente identificato il paganesimo per Endimione con la licenza sessuale. [...] Come il suo gemello, Artemide è un raggio di accecante luce solare apollinea. Popolarmente i greci collegavano il nome di Artemide, che non ha una radice greca riconoscibile, con *artamos*, "carnefice, macellaio". L'Artemide più antica era Potnia Theron, la temibile Signora delle Fiere, come è chiamata nell'*Iliade*. L'arte arcaica ce la mostra fra due figure araldiche di animali, che

⁷⁵ Ivi, pp. 64-65.

⁷⁶ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 243-244.

⁷⁷ C. Paglia, *Sexual personae*, cit., pp. 67-68.

essa strangola con le due mani. Essa ne è signora e carnefice. [...] L'Artemide di Efeso è il brulicante alveare della natura madre, quel turgido melo schiumante di frutti che giudicavo, da un punto di vista umano, tanto repellente. La derivazione della cacciatrice Artemide dalla Grande Madre rende conto della sconcertante circostanza che una vergine presiedesse al parto e venisse invocata dalle donne durante il travaglio. [...] L'Artemide greca è una *persona* sessuale, la proiezione di una personalità. La più esile fra le grandi divinità olimpiche, essa ne sintetizza i caratteri apollinei. [...] In Artemide la castità è visibilità. La sua superba autorità di persona femminile deriva dalla sua resistenza alla corrente della sessualità naturale. [...] Artemide è l'amazzone dell'Olimpo. [...] L'amazonomachia o combattimento delle Amazzoni simboleggiava la lotta della civiltà contro la barbarie. [...] L'amazzone è la donna nel gruppo, il mito del sodalizio femminile. Artemide è la volitività dell'amazzone in comunione solitaria con se stessa. [...] È istanza di aggressiva autoaffermazione, cui fa seguito la purificazione mediante il ritrarsi in se stessa. [...] La dea avanza con l'arco in mano e si guarda estraendo una freccia dalla faretra. [...] Artemide vive in solitudine. Il suo amazonismo si rivolge contro le donne altrettanto che contro gli uomini. [...] Artemide donna ha una seduzione eroica. Ha tempra, coraggio, forza d'animo, ardore, fierezza. [...] È sete di sangue e gusto del sanguinario. In tutto il mondo, è la persona femminile in cui si ritrova il massimo di aggressività, espressa nell'inseguimento, nella rapidità e nello sprezzo del pericolo della cacciatrice. Il suo dardo apollineo è l'occhio e la volontà dell'Occidente.⁷⁸

Altra dea amazzone è Atena. Il mito narra che Atena nasce dalla fronte di Zeus. Zeus, sapendo dalla moglie Meti che il figlio che stava per nascere sarebbe stato più forte del padre, la divorò. Atena nasce da un atto di autoerotismo poiché generata dal pensiero del padre. L'armatura maschile di Atena è simbolo del suo bisessualismo, del suo dualismo sessuale. Atena si difende con uno scudo anguicéfalo in cui è incisa la testa della Gorgone. Atena è casta, rifugge il sesso maschile e lo ctonio, è controllo apollineo del dionisiaco. C. Paglia scrive in merito ad Atena:

Risiede qui, a mio parere, la risposta all'androgina di Atena. Essa si mostra sotto più travestimenti e attraversa il discrimine tra i sessi più spesso di ogni altro dio della Grecia perché simboleggia l'intraprendenza e l'adattabilità dell'intelletto, la sua capacità di inventiva, di ordire piani e progetti e di far fronte alla sfida della sopravvivenza. Per gli antichi l'intelletto in quanto *techne*, capacità di progettazione pragmatica, era ermafrodito, al modo stesso in cui la psiche resta ermafrodita per Jung in un'epoca in cui l'io tende a espandersi fino a inglobare l'inconscio. Atena impersona un Io appena ridesto, la sua energia aurorale. La psicologia premoderna esteriorizzava i poteri demoniaci che noi situiamo nell'anima. La Gorgone è dunque sul petto di Atena, ma non nel suo cuore. Atena, l'intelletto inventivo transessuale, mette a profitto situazioni e opportunità, e sottomette le circostanze ai propri voleri e desideri. [...] Patrona delle arti e della coltura dell'olivo, essa elargisce all'uomo il controllo sulla capricciosa natura. [...] Atena patrona di Atene è la muraglia preclusa al nemico, al nemico uomo come alla nemica natura. La sua verginità è il suo stabile Io apollineo, l'inflessibile volontà che sta dietro la sua instabilità ermafrodita. È fermezza e determinazione ad andare avanti, un processo che è sempre in fieri. È la risolutezza fanatica dell'Occidente, limitante ma capace di ogni realizzazione.⁷⁹

⁷⁸ Ivi, pp. 97-105.

⁷⁹ Ivi, pp. 111, 113.

Il mito delle sirene collega la figura femminile all'elemento equoreo. La sirena è ambivalente, seduce, ammalia ma anche divora e uccide, affascina e tradisce allo stesso tempo. Nel suo studio sulle presenze del femminile nel mito e nella letteratura Michel Bulteau scrive:

Chi ha parlato della superficialità dell'acqua non si è mai lasciato trascinare nelle grotte piene di gemme, regno delle Naiadi, dove miraggi e menzogne ammaliano. L'acqua sostituisce lo specchio o lo completa, e le Figlie delle Acque, narcisi inconsolabili, vi si bagnano e talvolta vi affogano. Esse vogliono spingere le loro vittime alla contemplazione. Ma i sogni non sempre si limitano alla vista dell'occhio, e la nudità troppo spesso turba l'innocenza. Le Belle delle Acque non sono tutte come cigni che innalzerebbero la nudità fino all'immagine della luna. Le Figlie delle Acque sono le ombre della morte e bagnano la loro sofferenza nell'elemento luminoso. [...] Attenzione al conciliabolo delle fate, guardiane dell'acqua pura; attenzione a colui che avrà oltraggiato la Dèa-Madre. Nel labirinto dell'inconscio, le Figlie della purezza divengono le Figlie dei malefici. Tuttavia fontane e sorgenti sono raramente proprietà del diavolo. [...] L'acqua è talora benefica, talora malefica. [...] Come se tutto ciò non bastasse, le Sirene hanno il potere di ingenerare ansia – la tempesta precede la bonaccia, la caduta non è lontana – non una futile irritazione, ma un ipnotismo diabolico. Esse incantano i venti: il sole brucia le acque, il mare è placato, la preda disorientata. Il canto delle tentatrici si eleva, i nervi vibrano sotto il cielo infiammato, la trappola si rinserra. [...] L'acqua ha sempre propiziato l'amore e le visioni. Le Figlie delle Acque sono, dunque, amanti e profetesse. Le fontane sono nate dalle loro lacrime. Non sono tutte anime erranti, a cui bisogna gettare delle spille, affinché possano unire il loro sudario, ma anche le tradizionali guardiane delle acque che conoscono il proprio potere di ordalia.⁸⁰

Interessanti sono le parole di Roberto Deidier che mette in evidenza come i miti ripresi da Calvino siano principalmente miti di separazione, a testimoniare la radicale diversità di visione del mondo e percezione del reale dei generi maschile e femminile:

Calvino recupera in diverse forme un codice mitografico che appartiene alla tradizione, e quindi alla storia; dalla riproduzione dei motivi, all'imitazione, fino alla citazione diretta nel *Cielo di pietra*, il *mythos*, nella sua accezione omerica di "parola" ma anche di "progetto", si inserisce nella diegesi come uno degli elementi fondanti l'intreccio, tale da determinare un *climax*; oppure, quando non risolve la tensione narrativa, si stempera in una serie di similitudini. Si presenta comunque in una concezione drammatica, e nonostante il registro comico, vi si riconosce un'idea di alterità, di separazione, di incompiutezza che rimanda ad un altro dualismo delle *cosmicomiche*: quello, già notato dalla critica, tra l'elemento maschile e femminile, nei quali si identificano due possibilità opposte di rapporto con il reale.⁸¹

Si pensi al mito di Orfeo e Euridice e ai miti delle Danaidi ripresi da Calvino per simboleggiare il difficile rapporto tra maschile e femminile. In *Senza colori* la donna viene rappresentata come refrattaria al nuovo, al cambiamento, mentre in *Il cielo di pietra* si presenta la situazione esattamente contraria, in cui è il maschile a rifiutare l'alterità. Nell'uno e nell'altro caso è l'integrazione difficile tra gli opposti a presentarsi,

⁸⁰ M. Bulteau, *Le figlie delle acque*, trad. a cura di M. Cuccu, 1993, Ecg, Genova, pp. 8-9,13,26

⁸¹ R. Deidier, *Le forma del tempo, saggio su Italo Calvino*, cit., p. 97.

quale risultato di una cultura che estende ai rapporti umani l'atto del consumo, l'inconscia identificazione con i prodotti, la necessità (inconscia) di liberarsi e mondarsi dagli scarti, allo stesso modo che dalle persone, per identificarsi in ciò che non si butta via, come Deidier ha sottolineato:

Ad una stessa matrice mitologica vanno riconosciuti *Senza colori*, *Il cielo di pietra*, *Sul far del giorno*, tre racconti retti da un'antitesi senza eventualità di conciliazione (grigio-colore, interno-esterno, buio-luce), in cui il tema dell'opzione si regola su un preciso referente letterario: il mito di Orfeo ed Euridice. L'Ayl di *Senza colori* è una creatura dell'indistinto che non si rispecchia nella differenziazione delle forme: già la prima apparizione del colore, riflesso dal passaggio di un meteorite, la costringe a rifugiarsi nel suo grigiore. L'atteggiamento nei riguardi di Qfwfq è chiaramente oppositivo, né potrebbero essere altrimenti: Ayl è come la luna rispetto alla Terra, e la sua scelta ripete il comportamento che è già stato dello zio acquatico. Quando l'unità del passato è messa in crisi da un nuovo evento geologico, lei non può adeguarvisi, ma resta congiunta alla propria natura. Qfwfq vuole convincerla ricorrendo alla menzogna (la sola "variatio" che Calvino introduce rispetto alla *fabula* originaria), ma il mito è comunque destinato a ripetersi. Nel testo che segue, *Il cielo di pietra*, l'alterità che in posizione mitica trova la piena espressione di sé è presentata secondo una gradualità, ottenuta iterando la caratteristica principale di Rdix: quella di tendere alla sospensione nel vuoto, di prediligere la direzione verso l'alto. Il moto che la separa da Qfwfq è per lei un'attrazione costituita da un suono, che non tarderà a rivelarsi provocato da "Orpheos". [...] Rovesciando la situazione di *Senza colori*, è l'elemento maschile che questa volta decide per l'estraneità, per il mantenimento di uno stato passato che però è ancora tutto in movimento, aperto ad altre possibilità. Altri due miti di separazione compaiono in *Sul far del giorno* e nella *Distanza dalla Luna*. [...] Ai miti paralleli delle figlie di Tespo, delle Danaidi, delle Pallantidi e delle Nereidi (ninfe: non a caso, verso la conclusione, le protagoniste si tuffano in acqua) può essere ricollegato *Le figlie della Luna*, in cui il satellite è presto relegato in un'alterità che condivide con "le persone di temperamento più instabile", dedite "a far stranezze". [...] Questo sistema di similitudini tende a riaffermare, riconoscendo l'identità tra la Luna e la parte deteriorata della città, l'esistenza di un modello antropologico fondato su categorie oppostive, al quale sono subordinati non solo gli oggetti della produzione (destinati a tramutarsi in scarti), ma gli stessi abitanti. Accanto a quella del "Consumatore" convive dunque un'altra città in negativo, secondo il codice dualistico che sarà riproposto in alcuni luoghi delle Città invisibili (si pensi a Marozia, su cui agiscono le due immagini simboliche del topo e della rondine).⁸²

La regressione (di cui Marcovaldo è espressione), il ripiegamento nostalgico verso una felicità primigenia e naturale, il ritorno alla pienezza della natura, non sono più possibili. Regredire nostalgicamente nel passato apre all'infinità dei possibili futuri in cui non è più possibile vivere e tracciare la nostra storia nel presente; lo scarto tra ciò che viviamo e ciò che avremmo voluto realizzare non si colma mai, con il risultato di una perenne insoddisfazione (tema del doppio).

Il legame con la natura si è spezzato e non è più possibile il ritorno o la rievocazione di uno stato di armonia, che si sente ora perduto per sempre. L'amore può darsi solo come conoscenza e ricerca continue, parziali e gradualmente. L'amore inteso come scatenarsi

⁸² Ivi, pp. 98-99.

della passione è in Calvino amore narcisistico che non porta al “raggiungimento” dell’altro. Solo la conoscenza e l’intelligenza ci permettono, non solo quella liberazione e quella catarsi che aprono la strada verso la dimensione erotica in un mondo in cui essa si vede inibita e ostacolata, ma consentono il superamento della solitudine attraverso l’incontro con l’altro e l’accoglienza dell’altro. Nella *Storia dell’indciso* il dolore si genera nel momento della scelta, il non scegliere diventa scelta a sua volta, ma l’impasse del protagonista trova soluzione nell’accettazione stoica e prudente dell’uso della ragione, nella consapevolezza che la regressione nostalgica ad un eros ormai inattuabile, alla pienezza della natura, aprirebbe solo ad un ulteriore smarrimento esistenziale:

Il giovane, basta guardarlo per capire che si sente un’altra volta perduto. La potenza coronata ora brandisce una bilancia e una spada, attributi dell’angelo che veglia sulle decisioni e gli equilibri, dall’alto della costellazione della Libra. Dunque pure nella Città del Tutto si è ammessi soltanto attraverso una scelta e un rifiuto, accettando una parte e rinunciando al resto? Tanto vale che lui se ne vada com’è venuto; ma nel girarsi vede due *Regine* affacciate a due balconi l’uno dirimpetto all’altro ai due lati della piazza. Ed ecco che gli sembra di riconoscere le due donne della sua scelta mancata. Pare che siano lì di guardia, per non lasciarlo uscire dalla città, tant’è vero che impugnano ciascuna una spada sguainata, l’una con la destra, l’altra – certo per simmetria – con la sinistra. Oppure, se nella spada dell’una non c’erano dubbi, quella dell’altra poteva essere anche una penna d’oca, o un compasso chiuso, o un flauto, o un tagliacarte, e allora le due donne stavano a indicare due diverse vie che s’aprono a chi ha ancora da trovare se stesso: la via delle passioni, che è sempre una via di fatto, aggressiva, a tagli netti, e la via della sapienza, che richiede di pensarci su e imparare a poco a poco.⁸³

Sono molto interessanti le parole di P. Orvieto a tal proposito:

Nell’utero della Madre (la *materia prima*) sono depositate le immagini primordiali, che rechiamo in noi fin dalla nascita, ma che la coscienza sempre più evoluta ha respinto nell’inconscio: immergersi significa coaderire coi nostri atavici istinti, vivere una disposizione recettiva anteriore ad ogni discriminazione cosciente. La Madre racchiude in sé tutto ciò che oltrepassa i sensi e la ragione, e può perciò catturare l’avventurosa psiche esploratrice nella passionale follia, ma è anche l’irreale che può dare senso, nei momenti in cui la coscienza getta la spugna, alla realtà fattuale. La coscienza nasce nell’attimo in cui il soggetto (il mondo interiore) si differenzia dall’oggetto (il mondo esteriore), prima, nella Grande Madre, è solo panteismo, è solo *participation mystique*. La Madre dà la vita (nascita e rinascita), ma divora chi non sa sottrarsi alla sua fascinante numinosità. Il materno di per sé indica protezione, conforto, crescita, fecondità, nutrizione e, quindi, la magica trasformazione, la crescita, la rinascita; e, antitetivamente, anche il mondo passionale degli istinti, le tenebre, l’abisso, il mondo dei morti, il mostro divoratore (la balena che inghiotte Giona o Pinocchio), la strega che seduce e ammalia; la Madre è contemporaneamente la vergine bambina e la vecchia prostituta, soccorrevole o maliarda, paradossale come ogni archetipo, in quanto ignora il principio di non-contraddizione. Solo le religioni dogmatizzate hanno scisso l’inscindibile, l’endiade unificata dell’archetipo: da un lato la Vergine, la purezza, il bene; dall’altro l’uomo, la corporeità, la passione, la materia insomma. Hanno spogliato la Madre della sua primigenia paradossalità

⁸³ I. Calvino, *Il Castello dei destini incrociati*, cit., p. 57.

animale-divina e materiale-spirituale, sdoppiando e storicizzando l'archetipo [...] Si è perduta l'unità simbolica di materia e spirito, consustanzialità che i solo i grandi archetipi possono restaurare: è vita (Eros) e insieme morte (Thanatos), mentre per Freud la regressione alla Madre indica unicamente un ritorno allo stato organico previtale, alla morte.⁸⁴

Francesca Bernardini Napoletano conferma la presenza dell'elemento equoreo nella sua ambivalenza semantica in tutti i racconti del *Castello*:

Questa simbologia, in cui la donna, origine di vita, compare spesso associata ad un altro principio vitale, l'acqua, ricorre fin dal primo racconto, dove per vendicare la "semplice figlia dei boschi" offesa dall'ingrato protagonista della storia, si muovono "le scarmigliate seguaci di Cibele", cui il bosco è sacro. [...] Analogamente nella storia dell'alchimista l'elemento femminile, la "portatrice d'acqua" – "Era una ninfa acquatica? Era una regina degli elfi dell'aria? Un angelo del fuoco liquido al centro della Terra?" – si presenta come natura in antitesi con la civiltà, simboleggiata dalla città.⁸⁵

È interessante notare come spesso l'acqua si collega al tema della verticalità del processo gnoseologico. La conquista della consapevolezza viene simbolicamente resa attraverso la salita e la verticalità. Si pensi al racconto *Il naufrago Valdemaro* in cui l'attrazione per la città sommersa, regno dell'indifferenziato e del dolore, e la città sospesa, regno dei possibili futuri non realizzati, portano il protagonista ad una momentanea conoscenza e catarsi. Come afferma F. Bernardini a proposito della *Storia dell'Orlando pazzo per amore*:

Giunto, a questo punto, al fondo del suo cammino in discesa, Orlando dovrà risalire alla superficie, dopo aver compiuto un giro completo: dalla cultura al caos naturale, dalla natura alla cultura. [...] Il cammino simbolicamente percorso da Orlando secondo una linea verticale rappresenta un processo gnoseologico. [...] Questa simbologia legata alla verticalità dell'iter conoscitivo ricorre insistentemente ne *Il castello*.⁸⁶

Nei due racconti *Storia dell'Orlando pazzo per amore* e *Storia di Astolfo sulla Luna* si disegna una verticalità che vede Orlando regredire all'indifferenziato, precipitare nel mondo vegetale, e Astolfo invece salire nel regno dei possibili dove non si operano le scelte. Si noti la verticalità dell'itinerario conoscitivo nella discesa e regressione al vegetale di Orlando e nella salita di Astolfo sulla luna nel brano qui riportato:

Sfogato ormai il più grosso groppo di furore, con la clava sulla spalla come una lenza, magro come un teschio, stracciato, senza braghe, con la testa piena di penne (nei capelli gli restava attaccata roba d'ogni genere, piume di tordo, ricci di castagna, spini di pungitopo e gratta culo, lombrichi che succhiavano le spente cervella, funghi, muschi, galle, sepali) ecco che Orlando era disceso giù nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo, al punto d'intersezione di tutti gli ordini possibili. [...] - È in cielo che tu devi salire, Astolfo, -

⁸⁴ P. Orvieto, M. A. Mancini, *Tra Jung e Freud*, cit., pp. 158-159.

⁸⁵ F. Bernardini, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., pp. 143-144.

⁸⁶ Ivi, p. 140.

(l'arcano angelico del Giudizio indicava un'ascensione sovrumana), - su nei campi pallidi della Luna, dove uno sterminato deposito conserva dentro ampole messe in fila, - (come nella carta di *Coppe*), - le storie che gli uomini non vivono, i pensieri che bussano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile scartate nel gioco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva ...⁸⁷

Parlando delle sculture di Fausto Melotti Calvino afferma:

Che per visitare lo studio di Melotti occorra passare per una botola salendo e scendendo una scaletta da sottomarino, è un dato di fatto da non trascurarsi. Non perché la caverna deve restare elemento indispensabile d'ogni mito delle idee ultime, - è d'un viaggio fuori della caverna che qui si tratta, verso un mondo dove il dentro non esiste - ma perché ogni itinerario conoscitivo non può iniziarsi che con una scoscesa dislocazione verticale, - come ben sanno Alice precipitante nella tana del coniglio e l'eroe prometeico del mito Bororo che deve raggiungere un nido di pappagalli arrampicandosi a un tronco o a una liana.⁸⁸

La sterile nostalgia per una felicità impossibile che nasce dall'invivibilità e terribilità del presente, che in apparenza si fa vedere positivo e facilmente godibile ma che nasconde in modo reversibile l'inferno (la città di Valdrada), produce uno stato di inadeguatezza costante relativamente alle scelte che operiamo. Il doppio non dà tregua e il meglio che ci si può aspettare dalla vita è nell'attesa, nel futuro; giovinezza e vecchiaia si equivalgono in modo speculare, attesa e ricordo cancellano il vissuto, la nostra storia nel presente.

Si osservi come nel seguente brano la verticalità è data dalla profondità delle scale a chiocciola (la nostalgia del passato) e dalla proiezione verso l'alto dei cannocchiali (il desiderio sempre rivolto al futuro):

Finalmente giunge a Isidora, città dove i palazzi hanno scale a chiocciola incrostate di chioccioline marine, dove si fabbricano a regola d'arte cannocchiali e violini, dove quando il forestiero è incerto tra due donne ne incontra sempre una terza, dove le lotte dei galli degenerano in risse sanguinose tra gli scommettitori. A tutte queste cose egli pensava quando desiderava una città. Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi.⁸⁹

Nell'opera di Calvino la donna viene psicologicamente tratteggiata attraverso l'utilizzo di metafore tratte dal registro del mondo naturale e animale, a riconfermare l'identità tra sensi, istinto, natura e universo femminile. Anche metafore tratte dal registro militare (appannaggio del mondo maschile) sono frequenti, forse a voler significare che la donna-natura porta con sé anche ciò che più solitamente

⁸⁷ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., pp. 33, 37.

⁸⁸ I. Calvino, *I segni alti (per Fausto Melotti)* in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., p. 1970.

⁸⁹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit. p. 8.

contraddistingue il maschile, la forza (si pensi alla descrizione della madre e della sorella di Cosimo ne *Il barone rampante*, alla figura di Bradamante in *Il cavaliere inesistente*). In *Avventura di uno sciatore*:

Lei tenne l'equilibrio anche per lui, finché non gli riuscì di mettersi su bene, farfugliando recriminazioni, cui rispose una sommessa risata di lei come **un glu-glu di gallina faraona**, soffocata dalla giacca a vento tirata su fin sopra la bocca. Ora il cappuccio celeste-cielo, **come un elmo d'armatura**, le lasciava scoperto solo il naso [...].⁹⁰

La connessione tra animalità e figura femminile è stata messa in evidenza anche da Aurore Frasson-Marin, la quale nota l'opposizione nell'opera calviniana tra animalità-caduta-mescolanza, con riferimento al femminile, e simbologia dell'ascensione, della separazione, della divisione, con riferimento al maschile:

Cette animalité [di Viola] allait se révéler plus clairement encore liée à la nature de la femme, dans *Le Vicomte pourfendu*, à travers le personnage de Sebastiana, la mère nourricière, mais essentiellement à travers Pamela, le personnage féminin du récit: elle vit entourée en permanence d'animaux familiers, et va même jusqu'à abriter des poux dans sa chevelure...; dimension terrestre de la chair et de l'animalité qui trouve sa concrétisation dans la position horizontale affectuonnée par Pamela – qui n'est pas sans rappeler celle de Madame Vhd Vhd – Pamela passe sa vie, mollement allongée sur l'herbe ou les aiguilles de pin dans la forêt, mais la Sybil de Madison Avenue manifeste elle aussi une paresse naturelle qui ne peut trouver meilleure expression que dans l'horizontalité.⁹¹

La forza della donna risiede, paradossalmente, nei tratti opposti ma positivi della pigrizia, dell'indolenza, della passività oziosa in un presente vissuto con intensità (Ursula), contrapposte alla insensata e frenetica laboriosità dell'uomo, assorbito narcisisticamente dalla propria identificazione nel ruolo e funzione sociali (Agilulfo); è una donna che soffre per la sua completa identificazione con la natura, madre protettrice ma anche demone che divora (la signorina De Magistris); talvolta è infantilmente giocosa e tutta tesa ad attirare l'attenzione dell'altro sesso perché sospinta da un bisogno infinito d'amore e riconoscimento; talvolta è maestosa, sensuale, materna e, per sua intrinseca natura, protettiva, generosamente predisposta a voler redimere il maschio da un mondo meschino che ha perduto i veri valori della vita e dell'esistenza (la signora Ph(i)nKo); talvolta orgogliosa dell'identità e della libertà finalmente ritrovate (Isotta e Stefania), talvolta investita di quella forza, di quella volontà e di quella potenza erotica che non sono più appannaggio del mondo maschile. È una donna salvifica perché in lei

⁹⁰ I. Calvino, *Avventura di uno sciatore*, in *I racconti*, II, cit., p. 1177-1178

⁹¹ A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève, Editions Slatkine, 1986, p. 130.

l'amore è dedizione altruistica e non possesso, prevaricazione. Vittorio Spinazzola asserisce a tal proposito:

È vero che in altre opere, da *Il Visconte dimezzato* a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le figure femminili sono gratificate d'un tributo incondizionato di simpatia ammirativa, per la superiorità delle loro doti di assennatezza spregiudicata e intraprendenza decisa: personaggi maschili finiscono per apparire del tutto a rimorchio delle loro compagne, alle quali soltanto va addebitato il lieto fine delle vicende. Ma in questo modo il sesso forte non fa che confermare la sua debolezza, la sua inferiorità rispetto alle risorse energetiche muliebri.⁹²

Sul tema della pigrizia della donna come valore positivo di libertà e sull'associazione acqua-donna-felicità Mengaldo afferma nella recensione a *Le città invisibili*:

Un'altra possibilità: restano gli oggetti umani ma privi della dinamica della loro funzione: Armilla, una delle città sottili è incompiuta, priva di muri, soffitti e pavimenti, non ha che le tubature dell'acqua, "una foresta di tubi che finiscono in rubinetti, docce, sifoni, troppopieni. Contro il cielo biancheggia qualche lavabo o vasca da bagno o altra maiolica, come frutti tardivi rimasti appesi ai rami"; l'immagine di foresta pietrificata suggerita dalla scena e completata dalla similitudine viene precisata da ciò che segue: la città è in realtà abitata da donne che si scorgono ad ogni momento mentre pigramente si lavano e fanno toilette, forse ninfe o naiadi risalite dalle loro dimore sotterranee a questo "nuovo regno acquatico" – ed è anzi in questa assenza dell'uomo, in questa libertà e inutilità che si ritrova una felicità d'idillio.⁹³

Con Armilla Calvino intende insegnarci il valore del gusto della futilità, della leggerezza fine a se stessa e senza scopo, in contrapposizione alla pesantezza dei valori maschili di efficienza, progresso, produttività, egoismo, competizione, consumo.

Si pensi anche alla città di Anastasia dove il desiderio diventa negazione del desiderio stesso perché guastato dalla fatica; il desiderio, per essere goduto, dovrebbe nascere dal futile, dall'abbandono non interessato:

La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perduto e di cui tu fai parte, e poiché essa gode tutto quello che tu non godi, a te non resta che abitare questo desiderio ed esserne contento. Tale potere, che ora dicono maligno ora benigno, ha Anastasia, città ingannatrice: se per otto ore al giorno tu lavori come tagliatore d'agate onici crisopazi, la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo.⁹⁴

Oppure si pensi a Bersabea, dove la città sotterranea si rispecchia in quella celeste. Il peso della realtà non permette un'alternativa di fuga a cui rivolgersi, uno spazio o tempo altri dove poter trovare pace o valori diversi. È una città ipocrita ed egoista perché

⁹² V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, in Italo Calvino, *Atti del convegno internazionale*, Firenze, Garzanti Editore, 1988, p. 94-95.

⁹³ P. V. Mengaldo, *L'arco e le pietre*, in *La tradizione del novecento da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 421.

⁹⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 5.

distrugge la natura ma produce il proprio stesso male, perché non può mondarsi da un inconscio e oscuro rimorso. Ecco che il godere della gratuità dei nostri atti, il futile abbandono, lo smemorarsi di sé, il gioco, che sono principalmente attributi del femminile, sono gli unici momenti in cui ci si può alleggerire dal peso dell'esistenza:

Intenta ad accumulare i suoi carati di perfezione, Bersabea crede virtù ciò che è ormai un cupo invasamento a riempire il vaso vuoto di se stessa; non sa che i suoi soli momenti d'abbandono generoso sono quelli dello staccare da sé, lasciar cadere, spandere. Pure, allo zenit di Bersabea gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via: un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini, lastricato di biglietti del tram, ritagli d'unghie e di calli, gusci d'uovo. La città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata.⁹⁵

Potrebbero essere utili le parole tratte da *La poubelle agréée* dove viene intessuta una critica radicale alla società dei consumi e dove si rende esplicito il tema dell'egoismo, del pericolo insito nel consumo che porta all'identificazione con se stessi e non permette l'accoglienza dell'altro, che diventa a sua volta oggetto di consumo:

Solo resta a me e m'appartiene un foglio costellato d'appunti sparsi, in cui durante gli ultimi anni sono andato segnando sotto il titolo *La poubelle agréé* le idee che mi affioravano alla mente e che mi proponevo di svolgere in distesa scrittura, *tema della purificazione delle scorie il buttar via è complementare dell'appropriazione inferno di un mondo in cui non fosse buttato via niente si è quel che non si butta via identificazione di se stessi spazzatura come autobiografia soddisfazione del consumo defecazione tema della materialità, del rifarsi, mondo agricolo la cucina e la scrittura autobiografia come spazzatura il trasmettere per conservare* e altre note ancora delle quali adesso non riesco a ricostruire il filo, il ragionamento che le legava, *tema della memoria espulsione della memoria memoria perduta il conservare e il perdere ciò che è perduto ciò che non si è avuto ciò che si è avuto in ritardo ciò che ci portiamo dietro ciò che non ci appartiene il vivere senza portarsi dietro niente (animale): ci si porta dietro forse di più il vivere l'opera: ci si perde: c'è l'opera inservibile, non ci sono più io.*⁹⁶

Si pensi al racconto *I figli di Babbo Natale* in *Marcovaldo*:

Nella sua condizione di solitudine estrema, Marcovaldo incarna lo scacco cui la ragione perviene attraverso il suo progressivo affermarsi come modello interpretativo e costruttivo totalizzante. Se "l'antitesi città-campagna è divenuta oramai arcaica (lo era divenuta anche per Vittorini); nei nuovi racconti di Calvino essa cede il passo all'opposizione tecnologica-forza dell'invenzione", l'ultimo testo della raccolta, *I figli di Babbo Natale*, riassume oltre alla dicotomia natura/città una carica morale che si esprime in chiave ironica e grottesca, come critica alla ragione del consumo e ideazione dell'anti-dono (il "regalo distruttivo"), destinato anch'esso, in un'ottica utilitaristica, a divenire strumento per "ridare vivacità al mercato".

⁹⁵ Ivi, p. 112.

⁹⁶ I. Calvino, *La poubelle agréé*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 79.

Sembra impossibile qualsiasi via d'uscita sia al protagonista che al sistema in cui non riesce ad integrarsi, avviato verso una spropositata accelerazione dei ritmi vitali.⁹⁷

Tornando alla città di Armilla, il pieno è dato dall'amore, dalla donna; è necessario liberarsi dal "peso" di tutti i condizionamenti culturali, da tutte le false idee ricevute sull'amore e su ciò che il femminile rappresenta; è necessario affrancarsi dai canoni di bellezza oggettiva che tolgono il gusto della scoperta individuale, della percezione della singolarità e diversità di ogni individuo rispetto agli altri. Il peso, il "pieno" dei condizionamenti culturali deve invece ribaltarsi nel vero "pieno" che solo l'eros realizza essendo unico depositario di senso e di felicità nella vita. La donna, incarnazione della natura, diventa unica guida possibile nella realtà meandrica e paludosa solo se si è in grado di sganciarsi dai falsi miti di bellezza e dai falsi pregiudizi o nozioni sull'amore di cui i media e i persuasori occulti infarciscono la nostra mente quotidianamente a fini consumistici. Ad Armilla la reversibilità del reale, in cui risulta difficile discriminare e saper vedere cosa è leggero (femminile) e cosa pesante (maschile), solo la libera fantasia creatrice permette la visione di una realtà altra, dato che in quella reale gli opposti coincidono specularmente, libertà e prigionia non sono più dialetticamente opponibili. La letteratura diventa lo spazio della conoscenza e della catarsi in un mondo in cui sono diventati sempre più rari lo spazio vitale e la libertà del soggetto. Si pensi a Despina dove la vita istintiva del cammelliere o del marinaio specularmente si ribalta nella prigionia: dall'indifferenziato naturale si passa ad un altro indifferenziato, che è quello della città. La libertà, lo spazio vitale si dà solo attraverso la conoscenza: la città non è segno di civiltà o razionalità ma porta con sé lo stesso deserto del mare. Quindi, specularmente e allo stesso modo, il cammelliere vedrà la donna all'interno di una nave, mentre il marinaio vedrà la donna come un'odalisca, a significare l'irraggiungibilità, nella città trappola, dell'amore sia per l'uno, sia per l'altro, perché non esiste più demarcazione tra ciò che è desiderio e ciò che è privazione. La reversibilità del reale porta al tema del doppio: nel "sempre eguale" della civiltà tecnologica e massificata il rischio è di non saper scegliere e di rimandare nel futuro dei possibili la storia che vorremmo ma non riusciamo a vivere nel presente, con il risultato dello spreco del tempo e di un perenne stato di insoddisfazione e inappartenenza alla vita. Mengaldo scrive a tal proposito:

⁹⁷ R. Deidier, *Le forme del tempo, saggio su Italo Calvino*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1995, pp.23-24.

La reversibilità delle cose è forse il tema concettuale dominante del libro (la figura del Kan ne è, abbiamo visto, la proiezione esistenziale), ed è il massimo omaggio che la ragione utopica e illuministica possa rendere alla dialettica. [...] Si giunge così alla contaminazione e inversione fra i valori dei simboli iniziali: sopra e sotto Bersabea si crede che esistano una città celeste, preziosa e purissima, che gli abitanti tentano di prendere a modello e imitare, e inversamente una Bersabea sotterranea, fatta di spazzatura, rimasugli e feci, con la quale si forzano di recidere ogni legame.⁹⁸

Si pensi all'incipit e all'explicit di Isidora: anche qui prigionia e libertà non si danno come polarizzabili o disgiungibili:

All'uomo che cavalca lungamente per terreni selvatici viene desiderio di una città. [...] I desideri sono già ricordi.⁹⁹

Riprendendo sempre le parole di Mengaldo la donna rappresenta il polo positivo e la forza che permette l'opposizione e la resistenza ad un mondo infetto, corrotto, "pesante":

Il negativo assume principalmente la forma simbolica, tipica da sempre in Calvino, della deiezione, rifiuto, spazzatura, col relativo contorno di fenomeni (topi e altri animali sotterranei e infetti): punto di arrivo, allegoria estrema di questo simbolismo è la città di Leonia che, nella sua passione continua di espellere e mondarsi crea intorno a sé una città di rifiuti, spesso come una corazza, che a poco a poco invaderebbe il mondo, se non la premessero, dall'altra parte, "immondezze d'altre città, che anch'esse respingono lontano da sé montagne di rifiuti. Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuno con al centro una metropoli in eruzione ininterrotta. I confini tra le città estranee e nemiche sono bastioni infetti in cui i detriti dell'una e dell'altra si puntellano a vicenda, si sovrastano, si mescolano". A questa e simili si contrappongono le molte città celesti; e tra i minori simboli di vitalità e grazia basti indicare, anche perché esso pure caratteristico da tempo dello scrittore, quello delle donne che si pettinano oppure si bagnano o nuotano nell'acqua pura.¹⁰⁰

Non vi è dubbio sulle frequenti analogie tematiche tra Calvino e Montale: la città infernale, la regressione al vegetale e all'indifferenziato dell'uomo nella metropoli, la funzione salvifica della figura femminile, la leggerezza quale antidoto alla pesantezza del mondo, la tematica del rumore, l'adozione di una morale rigorosa e stoica da opporre ad un mondo che annienta lo spazio vitale e la felicità, il tema del doppio e dell'insoddisfazione che nasce dai possibili non realizzati. Nel primo Montale la donna è *visiting angel*, personificazione positiva, riscatto metafisico dalla negatività della storia, incarnazione del valore nell'inferno del mondo, donna assunta a Cristofora, come Elio Gioanola ha messo in evidenza:

⁹⁸ P. Mengaldo, *L'arco e le pietre*, cit., pp. 423-424.

⁹⁹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 2.

¹⁰⁰ P. Mengaldo, *L'arco e le pietre*, cit., p. 422.

[il poeta] investe la figura femminile delle funzioni di tramite tra la menzogna della storia e la verità dell'oltranza metafisica, così che la donna diventa in sé e per sé personificazione della salvezza, donatrice di salvezza agli altri, al suo fedele innanzitutto e anche agli uomini, nell'ora terribile che si addensa sul mondo e che si scatenerà tra poco.¹⁰¹

Nell'ultima produzione del poeta, abolita qualsiasi salvezza metafisica e simbolica, riconosciuta la vittoria del disvalore, la donna mantiene in ogni caso la funzione di guida, perché è lei a saper demistificare le false ideologie vedendone l'inganno. È colei che grazie alla sua forza e al suo coraggio permette l'affrancamento da un mondo massificato, indifferenziato, in preda all'anonimia e all' inidentità. Luperini scrive in merito alla rappresentazione delle qualità muliebri di Mosca:

Inoltre, questa sua capacità di adattamento al presente non comporta un totale adeguamento, ma piuttosto un modo di viverlo di sbieco che l'avvicina a personaggi "incredibili" come il signor Cap o Celia, le consente la tutela del ricordo del fratello morto e l'amore (che condivide col marito) per rituali o per oggetti bizzarri. Infine Mosca è dotata di un sesto senso tipico della sua natura di "insetto": un "radar di pipistrello", che le permette di evitare gli ostacoli e di "smascherare" le convenzioni sociali: apparentemente "smarrita" nel "bla bla / dell'alta società", è in realtà capace di una distanza critica che si realizza attraverso una serie di atteggiamenti demistificanti: l'ironia, il sarcasmo, le risate [...]. Le pupille di Mosca, per quanto "miopi" e "offuscate", sanno vedere, se vedere significa – come crede ora Montale – "disoccultare": le sue "incredibili agnizioni" consistono sempre in tale arte del rovesciamento. A lei non interessano i grandi significati, la ricerca di un senso della vita o della morte [...]; ha infatti accettato l'esistenza come una "tabula rasa", deserta di valori; e tuttavia, con la inesorabile puntuale sapienza di un insetto, Mosca ha seguito un suo percorso, guidata da un radar infallibile, verso un punto che la riguardava, e proprio questa sua capacità di orientamento, tutta istintiva e corporale, la rende ora esemplare agli occhi del poeta. [...] Ecco perché quando i simboli della cultura e della poesia sono stati sommersi dall'alluvione della civiltà massificata rivelando così la loro scarsa capacità d'opposizione o di alternativa, a reggere l'urto degli eventi non la poesia è servita, bensì il "coraggio" di vivere di Mosca.¹⁰²

Una rappresentazione e una visione che ricalca, a mio avviso, quella data da Calvino (si pensi al senso di superiorità morale della madre di Quinto in *La Speculazione edilizia* o al senso pratico della moglie di *Palomar*, alla forza e chiarezza di Olivia in *Sotto il sole giaguaro*).

Si pensi inoltre alla trattazione comune del tema del caos acustico che non permette di riconoscere i segni del femminile:

Paese di ferrame e alberature
A selva nella polvere del vespro.
Un ronzio lungo viene dall'aperto,
strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
da te.

¹⁰¹ E. Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991, p. 208.

¹⁰² R. Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1986, pp. 219, 221.

E l'inferno è certo.¹⁰³

Luperini commenta questi versi con parole che possono benissimo essere usate per il pensiero calviniano:

Sul piano storico-sociale, l'immagine dell'inferno rinvia al tema della città [...] che assediando il soggetto con la sua presenza e i suoi rumori gli fa smarrire il segno della donna (cosicché la difesa del chiuso, di un tesoro gelosamente custodito all'interno, di chi sta al di qua dei "vetri", si rivela alla fine vana). Sul piano psicologico-esistenziale, rimanda al motivo della perdita d'identità, della passività, della iterazione meccanica, suggerito dallo stesso Montale [...]. Ma i due piani s'incontrano quando il soggetto viene ricacciato dall'assenza della donna nell'inferno della non-vita, in quell'anonimia che è tipica di una civiltà meccanica e massificata. L'addio alla donna diventa così il trionfo degli automi, creature ridotte a una vita puramente meccanica e ripetitiva.¹⁰⁴

Si pensi al finale di *La città abbandonata*:

Che succede? Il treno si muove! La stazione brulica di gente! Fiordispina! Il treno parte! Dove sei? Il treno corre su di un ponte sopra la città piena di luci, di carrozze, di folla, di viavai! Ecco Fiordispina laggiù tra la folla! E il treno corre via! La città tutta finestre risplendenti s'allontana! L'ho perduta!¹⁰⁵

Sul tema della dell'angoscia del possibile che rende la vita nel presente spreco e la donna lontana dalla coscienza (tema dominante in *Calvino*), *Notizie dall'Amiata* è un'ulteriore prova che testimonia l'affinità tra i due intellettuali:

[...] Le fumate
morbide che risalgono una valle
d'elfi e di funghi fino al cono diafano
della cima m'intorbidano i vetri,
e ti scrivo di qui, da questo tavolo
remoto, dalla cellula di miele
di una sfera lanciata nello spazio
[...]
La vita che t'affabula è ancora troppo breve
Se ti contiene!¹⁰⁶

Luperini scrive in merito a questi versi:

Fa seguito, in altri sette versi, l'appello al vento che liberi dal peso e dall'immobilità del passato e riconduca nella prigione del senso che fa vivere nel presente e induce ad accettarlo eliminando l'angoscia del possibile.¹⁰⁷

¹⁰³ E. Montale, *Lo sai: debbo riperderti e non posso*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 139.

¹⁰⁴ R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 90.

¹⁰⁵ I. Calvino, *La città abbandonata*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 621.

¹⁰⁶ E. Montale, *Notizie dall'Amiata*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 190.

¹⁰⁷ R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 106.

Anche Roberto Deidier ha messo in evidenza il rapporto tra i due autori con riferimento alla necessità, allo stoicismo, al disincanto non rassegnato per qualsiasi fallace e illusoria consolazione possa derivare da un mondo in cui sia la storia, sia la natura hanno perso il loro valore (si pensi alla sceneggiatura teatrale *Tikò e il pesceccane*):

È proprio attraverso il pessimismo stoico dello Scrutatore che per la prima volta, nell'opera calviniana, si profila in modo più aperto la tematica già montaliana del "riscatto" dalla trappola della storia. [...] Sono i termini di riconoscimento a posteriori del paradosso che la Prefazione all'edizione 1964 del *Sentiero* provoca rispetto alle intenzioni originarie del romanzo. È accaduto che quel riscatto, allora inteso come condizione per dare un altro corso alla storia, mutato di segno il rapporto dell'autore con gli eventi coevi perde ogni referenzialità, e si appresta a divenire piuttosto commento ironico e appartato, accettazione dell'illusorietà del progresso; l'atteggiamento da prendere per fronteggiare il montaliano "male di vivere" è dunque quello del "rifiuto d'ogni illusoria evasione e d'ogni trasposizione ideale."¹⁰⁸

Claudio Milanini rileva come nel racconto *Il lampo* Calvino abbia espresso omaggio a Montale, l'autore che più ha condizionato il suo pensiero e il suo modo di sentire:

[Il lampo] È un testo brevissimo, nel quale si colgono, accanto a più generiche suggestioni esistenzialistiche, i segni dell'influenza esercitata da Montale ("l'unico filosofo", scriverà Calvino a Cases nel 1958, "che io sia riuscito a seguire sistematicamente, in gioventù"). Si distingue anzi un'eco precisa, tutt'altro che occasionale: proviene da quello stesso "osso di seppia" di cui lo scrittore avrebbe offerto una memorabile interpretazione nel 1976. [...] Il tema montaliano del "miracolo", del "vuoto alle mie spalle", dell'epifania sconvolgente e incomunicabile, è già ripreso, nel *Lampo*, in chiave personale, con un movimento che anticipa quella propensione ad ambientare l'azione entro uno scenario cittadino che verrà attribuita, nell'omaggio reso al poeta genovese in occasione del suo ottantesimo compleanno, alle correzioni apportate spontaneamente dalla memoria sull'emistichio "alberi, case, colli" (mutato in "uomini case strade"): cosicché si potrebbe leggere, con un po' di malizia, il saggio su *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* anche come una postilla al *Lampo*.¹⁰⁹

Tornando al primo verso della nostra poesia, dopo questa divagazione sui prestiti dell'opera di Montale nel pensiero calviniano, credo che esso voglia dire questo: la cultura maschilista ha determinato la propria autocondanna, perché ormai si è pietrificata nelle proprie convenzioni, nella volontà di sostituire la propria concezione di tempo e spazio al tempo e allo spazio indefiniti della natura-donna. In *Le cosmicomiche* (*Tutti in un punto*) l'idea archetipica che il mondo sia stato creato da una figura femminile, generosa e protettrice, permette di risolvere la meschinità e l'egoismo che pervadono il consorzio umano.

¹⁰⁸ R. Deidier, *Le forme del tempo, saggio su Italo Calvino*, cit., 1995, p. 25.

¹⁰⁹ C. Milanini, *Introduzione* in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit. pp. 28-29.

Ecco quindi che la nostra necropoli può essere abitata solo da donne, in quanto il maschio ha perso ogni legame con i sensi, con il corpo, con la vita; è una necropoli dove il femminile e il maschile hanno perso la loro identità e si parificano, ma sicuramente a discapito del secondo. E qui basta l'immagine tratta da *Il castello dei destini incrociati* dove si descrive l'amplesso tra la regina e il re cadavere:

In fondo alla tomba sta succedendo qualcosa di indecente: la strega s'è chinata sul cadavere come una gallina che cova [...].¹¹⁰

Si riportano le parole di Vittorio Spinazzola sul tema:

La narrativa calviniana riprende insomma e varia entrambi gli aspetti dell'illustrazione di un tema fondamentale per tanta parte della letteratura otto-novecentesca: la crisi della virilità, connessa al venir meno della divisione di ruolo fra i sessi sancita dall'etica del patriarcato.¹¹¹

O ancora, sempre riprendendo le parole di Vittorio Spinazzola, si ricordi la figura del "cavalier Agilulfo, la cui volontà di esistere attivamente, vittoriosamente, si dissolve nella prova di impotenza al congiungimento sessuale".¹¹²

In Calvino la donna, incarnazione degli aspetti ambivalenti della natura, è anche "femme fatale", donna che "soffoca" e pericolo per l'uomo (si pensi alla donna ammaliatrice in *Il naufrago Valdemaro* e alla forza maestosa della donna in *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna* in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Come scrive C. Paglia:

La femme fatale è una persona sessuale dotata di grandissima forza ipnotica. Non è un'invenzione, ma un'estrapolazione da realtà biologiche che rimangono costanti nella donna. Nella cultura degli indiani del Nord America il mito della *vagina dentata* è una trasposizione tremendamente immediata del potere femminile e della paura maschile. [...] In quanto scambio naturale – e non sociale – il sesso è dunque in effetti una sorta di drenaggio di energia maschile nella pienezza della femmina. [...] Il vampirismo latente della donna non è un'aberrazione sociale, ma uno sviluppo della sua funzione materna, per la quale la natura l'ha equipaggiata con esasperante meticolosità. [...] Nel sesso il maschio viene risucchiato – per esser poi di nuovo lasciato andare – dal potere che l'ha partorito, lo zannuto drago-femmina della natura.¹¹³

La regressione al materno, protettivo e consolatorio, che un mondo spietato e una realtà difficile da sopportare promuove e incoraggia (si pensi alla rappresentazione tragico-comica di Marcovaldo) non comporta la salvezza o una difesa, ma ulteriore sofferenza e degrado morale. C. Paglia afferma in merito all'ambivalenza del mito della Grande Madre e al mito meduseo che detiene un così largo spazio nell'opera del Nostro:

¹¹⁰ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 79.

¹¹¹ V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., p. 95.

¹¹² Ivi, p. 102.

¹¹³ C. Paglia, *Sexual personae*, cit. p. 19.

Le madri possono essere fatali ai loro figli. È contro la madre che gli uomini hanno eretto l'imponente edificio della politica e dei culti celesti. Essa è Medusa, in cui Freud scorge il pube femminile castrato-castrante. Ma la capigliatura serpentina di Medusa è anche il contorto rigoglio vegetativo della natura. [...] La femme fatale può presentarsi come madre medusea o come frigida ninfa, sotto il velo della brillante luminosità del fascino solare apollineo. La sua fredda irraggiungibilità adesca, ammalia e distrugge.¹¹⁴

In merito all'associazione donna-natura e alla paura dell'uomo verso alcuni aspetti dell'eros e dell'amore si pensi a *Sotto il sole giaguaro* o al racconto *La notte dei numeri*, dove il rapporto degli amanti si dà come divoramento, sbranamento vicendevole, azzannarsi reciproco. Riporto nuovamente le parole di C. Paglia (credo che il suo libro permetta la visitazione, secondo una giusta angolatura, della visione calviniana della donna e dell'eros):

La natura è lo scenario darwiniano dove c'è chi divora e chi è divorato. Tutte le fasi della procreazione sono sotto il segno di nudi appetiti: il rapporto sessuale, dal bacio fino alla penetrazione, consiste in gesti appena contenuti di crudeltà e di rapina. [...] L'uomo teme non a torto di essere divorato dalla donna, emissaria della natura. [...] Freud osserva che se nel mito Medusa tramuta gli uomini in pietre è perché a tutta prima il ragazzo pensa ai genitali femminili come a una ferita, dove è stato tagliato il pene. [...] Il bisogno sessuale riconduce l'uomo su questo cruento scenario, ma non è senza un fremito d'inquietudine che egli può accostarvisi.¹¹⁵

Sul tema della supremazia maschile che nel corso della storia ha improntato i rapporti tra i due sessi, interessanti sono le parole che Calvino usa quando recensisce un romanzo di Natalia Ginzburg in "L'unità" nel 1947:

Natalia Ginzburg è l'ultima donna rimasta sulla terra. Tutti gli altri sono uomini: anche le figure di donne che vede aggirarsi intorno appartengono ormai al mondo degli uomini, al mondo di chi decide, sceglie, agisce. Lei – ossia le disincantate eroine in cui si riconosce – è sola fuori da tutto questo; per generazioni e generazioni le donne sulla terra non hanno fatto che aspettare e subire: aspettare d'essere amate, sposate, rese madri, tradite. Così le sue protagoniste.¹¹⁶

É una necropoli dove al mattino ci sembra poter udire il canto sibilante di donnine contente, perché ora libere, come una vocina che risale dall'inconscio ...?

La spiegazione cui sono arrivato è questa: dei corsi d'acqua incanalati nelle tubature d'Armilla sono rimaste padrone ninfe e naiadi. Abituate a risalire le vene sotterranee, è stato loro facile inoltrarsi nel nuovo regno acquatico, sgorgare da fonti moltiplicate, trovare nuovi specchi, nuovi giochi, nuovi modi di godere dell'acqua. Può darsi che la loro invasione abbia scacciato gli uomini, o può darsi che Armilla sia stata costruita dagli uomini come un dono votivo per ingraziarsi le ninfe offese per la manomissione delle acque. Comunque, adesso sembrano contente, queste donnine: al mattino si sentono cantare.¹¹⁷

¹¹⁴ Ivi, p. 22.

¹¹⁵ Ivi, p. 23.

¹¹⁶ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, I, cit. p. 1085.

¹¹⁷ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 50.

Il tema della rimozione dei tratti più genuinamente femminili di pace, tenerezza, forza, oziosità è spesso presente nell'opera dell'autore. Frequenti sono i riferimenti alla donna come oggetto del desiderio che si sente perduto per sempre. Il tema della perdita irrevocabile delle qualità più intrinseche del femminile ed il tema dell'abisso di incomunicabilità che si è aperto tra i sessi pervadono l'opera dello scrittore già fin dagli esordi. In *La città abbandonata* il protagonista perde la propria identità, si smarrisce nel caos metropolitano al punto che non è più in grado di isolare e riconoscere, nel frastuono e nel bombardamento sensoriale della città, l'unico punto di riferimento sicuro, stabile e salvifico che è la donna amata:

Che succede? Il treno si muove! La stazione brulica di gente! Fiordispina! Il treno parte! Dove sei? Il treno corre su di un ponte sopra la città piena di luci, di carrozze, di folla, di viavai! Ecco Fiordispina laggiù tra la folla! E il treno corre via! La città tutta finestre risplendenti s'allontana! L'ho perduta!¹¹⁸

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* l'incomunicabilità ormai completa tra protagonista maschile e femminile è malinconicamente ripetuta. L'amore dovrebbe rappresentare la pienezza e riempire il vuoto dell'esistenza, ma sembra accadere l'esatto contrario:

Sul suolo che mi separa da Franziska vedo aprirsi delle fessure, dei solchi, dei crepacci; ogni momento un mio piede sta per essere inghiottito in un trabocchetto: questi interstizi si allargano, presto tra me e Franziska si frapperà un burrone, un abisso! Salto da una sponda all'altra, e in basso non vedo alcun fondo ma solo il nulla che continua giù all'infinito; corro su pezzi di mondo sparpagliati nel vuoto; il mondo si sta sgretolando...¹¹⁹

Sono molto interessanti le parole di F. Bernardini in merito alla separazione tra maschile e femminile e all'incomunicabilità che ormai si è aperta tra essi, contrapposti da due visioni del mondo antitetiche:

Ma la "natura" e la connotazione degli elementi maschile e femminile variano da *Le Cosmicomiche* a *Ti con zero*; ciò è dovuto al diverso momento, per così dire, "storico" dell'evoluzione biologica in cui si situano le due raccolte: la prima registra il passaggio da un ambiente solo minerale alla natura vivente, o da una forma di vita all'altra; la seconda il differenziarsi, il distinguersi della specie umana e della civiltà dal resto della natura vivente. Mentre in *Ti con zero* e, ancor più evidentemente, ne *Il Castello* e *La Taverna dei destini incrociati* l'ordine è simbolicamente identificato con l'uomo e la cultura o civiltà, e il disordine con la donna e la natura, ne *Le Cosmicomiche* i termini appaiono ribaltati, in maniera apparentemente contraddittoria: l'elemento femminile identifica nello stesso tempo la realtà e l'ordine, appare legata da un vincolo indissolubile ai valori della stabilità e della conservazione di un ordine naturale pre-storico, anteriore alla civiltà. [...] In *Ti con zero* si assiste ad un vero e proprio ribaltamento della funzione simbolica rivestita dai personaggi, entrambi proiettati verso

¹¹⁸ I. Calvino, *La città abbandonata*, in *Romanzi e Racconti*, III, cit., p. 621.

¹¹⁹ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 296.

il futuro dell'evoluzione, ma l'uno (l'elemento maschile) è personificazione dell'ordine rigoroso, geometrico, l'altro (l'elemento femminile) del particolare, del disordine. [...] Sia l'Ayl di "Senza colori" che il Qfwfq de "I cristalli" tendono ad un elemento indifferenziato, totale, ma per Ayl già realizzato nel passato, per Qfwfq ancora da realizzare. Da *Le Cosmicomiche* a *Ti con zero* si compie il passaggio dal mondo magmatico minerale delle origini (Ayl) alla vita umana (Vug): in entrambi i casi l'elemento femminile segna l'adesione alla realtà presente. [...] Vug è dunque la creatura naturale per eccellenza, che si identifica con la natura, di cui comprende segreti e regole; l'elemento femminile diventa portatore di un messaggio di verità. La nostalgia ed il rimpianto portano necessariamente a volgersi indietro, ad identificare nel passato un momento perfetto, ormai irripetibile, con cui confrontare un presente imperfetto, squallido.¹²⁰

¹²⁰ F. Bernardini, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., pp. 80-84.



Artemide di Efeso. Statua romana in marmo e bronzo.

La dea, simbolo della natura e della Grande Madre, prefigura la Madonna cristiana. Testicoli d'oro o mammelle canine le ricoprono il ventre. L'aspetto perturbante e repellente della natura animale viene purificato e reso inoffensivo da una rappresentazione apollinea e spiritualizzata. Lo stesso tema lo ritroviamo nella rappresentazione di Bradamante, donna ambivalente e androgina, allo stesso tempo attiva e passiva, vergine e impudica, socialmente integrata ma anche isolata e ritrosa.



Perseo taglia la testa di Medusa, da una metopa del Tempio C a Selinunte in Sicilia, c.a. 550-540 a.C. Palermo, Museo Nazionale. I riferimenti al mito meduseo, così come agli altri miti antichi, sono cospicui nell'opera calviniana e sono utilizzati dall'autore per indicare la paura nei confronti di una natura ctonia, informe, magmatica. Nella nostra epoca, a causa dell'impoverimento della cultura e la crisi dei valori di una civiltà artistica millenaria, l'occhio apollineo occidentale sembra non essere più in grado di porre resistenza all'elemento dionisiaco. Si crea uno squilibrio all'interno delle *sexual personae*, come l'opera di Calvino sembra indicare nella sua rappresentazione di una donna forte, autonoma, naturale e di un maschio fragile e pauroso di fronte a quanto il femminile può rappresentare.

4.

LA CITTÀ DI DIOMIRA: L'URLO DELLA METROPOLI E IL "SUON DI LEI"

1.

La città e la memoria

Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre. Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città. Ma la proprietà di questa è che chi vi arriva una sera di settembre, quando le giornate s'accorciano e le lampade multicolori s'accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie, e da una terrazza una voce di donna grida: uh!, gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici.¹²¹

2. INTRODUZIONE

In questo saggio si vuole discutere della prima città descritta in *Le città invisibili*, la città di Diomira. Si è stabilita una analogia e un confronto con la poesia *L'infinito*¹²² di Giacomo Leopardi per una più efficace e mirata comprensione dell'intuizione artistica espressa nel brano. Nella sua apparente semplicità, questo poemetto in prosa nasconde una grande complessità ed è folto di modulazioni tematiche, al pari de *L'infinito*. Si è articolato, pertanto, il saggio su più sezioni. La struttura linguistica utilizza o plasma alcuni dei procedimenti formali de *L'infinito* e l'interpretazione del profondo motivo ispiratore giustifica il legame analogico proposto. La specularità si riscontra nei termini della soggettività di pensiero, emozione e sentimento (Leopardi), nella contrapposta oggettività e reificazione (Calvino) e nel modo in cui i due autori, partendo dall'esperienza sensoriale, approdino a conclusioni divergenti. Si vorrà porre in evidenza come in Leopardi la natura è momentaneo rifugio dal male di vivere, "il suon

¹²¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 7.

¹²² G. Leopardi, *L'infinito*, in *Canti*, con introduzione e commento di E. Bigi, Torino, Loescher, 1964, pp. 116-117.

di lei” è gradevole sosta nel dolore, in Calvino natura, tumulto e febbre meccanica della metropoli si identificano.

Ne *Le lezioni americane* Calvino testimonia in più passi il suo amore per la poesia di Leopardi, il poeta che nella leggerezza ricerca la sfida alla pesantezza del vivere:

Leopardi [...] dà alla felicità irraggiungibile immagini di leggerezza: gli uccelli, una voce femminile che canta da una finestra, la trasparenza dell’aria, e soprattutto la luna.¹²³

In questa intertestualità è possibile enucleare quel cambiamento cruciale che, secondo Calvino, è avvenuto nella sensibilità artistica tra ottocento e metà del novecento, sia nell’ambito letterario che in quello delle arti figurative. La natura non è più vista come alterità, come luogo depositario delle nostre metafore interiori, di dialogo tra l’io e l’esterno, o come luogo di contemplazione della bellezza o rifugio dalla negatività della storia. Secondo Calvino si è verificato un mutamento epocale da lui definito “calata nel mare dell’oggettività”¹²⁴. Vorrei riportare alcuni brani tratti dal saggio *Il mare dell’oggettività*, in cui si ribadisce l’indifferenziazione tra io e realtà biologica, tra io e oggetti, e dove constata l’identificazione assoluta che si è creata tra natura e caos delle metropoli:

Non mi pare che ci siamo ancora resi conto della svolta che si è operata, negli ultimi sette o otto anni, nella letteratura, nell’arte, nelle attività conoscitive più varie e nel nostro stesso atteggiamento verso il mondo. Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall’altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell’oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste. [...] La perdita dell’io, la calata nel mare dell’oggettività indifferenziata, fu proprio allora, vent’anni fa, sperimentata per la prima volta, da Sartre, nella *Nausée*, ma era una discesa agli inferi. Il protagonista vedeva a poco a poco svanire la distinzione tra sé e il mondo esterno, la sua faccia allo specchio diventare cosa, e un’unica viscosità coinvolgere l’io e gli oggetti. Ma questa rappresentazione già completa del processo è compiuta da Sartre restando al di qua, dal punto di vista della coscienza, della scelta, della libertà. Oggi si è dato il giro: il punto di vista è quello del magma.¹²⁵

É ciò che nelle arti figurative trova la sua espressione nella *Action Painting* e nelle tele di Pollock, dove l’inconscio non è più una dimensione che si relaziona con l’io in

¹²³ I. Calvino, *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, a cura di Luca Baranelli, con una presentazione di Esther Calvino, Milano, Mondadori, 1993, pp. 30-31.

¹²⁴ I. Calvino, *Il mare dell’oggettività*, «Il menabò di letteratura», diretto da E. Vittorini e I. Calvino, II, 1960. L’articolo è stato poi inserito dall’autore in un volume saggistico (che comprende anche gli altri saggi dell’autore citati di seguito); cfr. I. Calvino, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, a cura di Luca Baranelli, con una presentazione dell’autore, Milano, Mondadori, 1995, p. 48.

¹²⁵ Ivi, pp. 47-49.

un rapporto di mutua rivelazione, conoscenza e interdipendenza, come avviene nella pittura surrealista in cui, in ogni caso, l'io conserva la sua seppur precaria esistenza e viene illuminato dall'automatismo inconscio; in Pollock la pittura serve a risalire alle origini organiche e sotterranee della vita, in una simbiosi inestricabile e vitale tra l'io e il biologico, tra l'io e il ribollire della materia. Il logocentrismo occidentale dell'io parzialmente messo in discussione dal surrealismo e dalla metafisica decade del tutto. Nel genere della poesia, invece, l'esordio tematico della "calata nel mare dell'oggettività" e della perdita totale della coscienza del soggetto si riscontra nella poesia di Dylan Thomas.

Descrivendo la città di Diomira Calvino denuncia, senza esitazioni o concessioni, l'annullamento dell'io e della soggettività, a differenza del testo leopardiano dove la perdita dell'io non è una vera perdita, ma evasione nell'immaginazione, rievocazione memoriale e sentimento riconducono sempre all'io e alla sua presenza, in una circolarità che coinvolge tempo e spazio, naturale e umano. Si vuole dimostrare come nel testo calviniano si arrivi a teorizzare l'assoluto dominio nell'uomo contemporaneo della sfera sensoriale uditiva: udito e frastuono della metropoli si identificano e convivono, in modo organico, nella mente; non c'è più un "dentro" e un "fuori", ma simbiosi continua, incessante e logorante tra i due termini, con il risultato di una condizione infernale (l'ultimo scritto di Calvino prima della morte è *Un re in ascolto*, in *Sotto il sole giaguaro*¹²⁶). Solo apparentemente Calvino ci rende partecipi di una esperienza piacevole, confortante e a cui poter dare una lettura compiacente. Possiamo qui ritrovare i prodromi che porteranno alla teorizzazione dell'inferno umano delle ultime pagine, a riconfermare la circolarità e l'impianto geometrico dell'opera.

I concetti di oggettivazione e reificazione dell'uomo (tempo e spazio), di magma e automatismo psichico sono veicolati dal linguaggio figurativo attraverso le seguenti figure retoriche: metafora, metonimia, sineddoche e nella loro compresenza simultanea. Sul piano lessicale l'uso della deissi (dimostrativi, verbi, avverbi) crea l'effetto dello straniamento. A livello sintattico invece troviamo: catafora e anafora in relazione a climax e anticlimax, paratassi, accumulazione sintattica dei sintagmi, accumulazione nominale, parallelismo. Sul piano semantico, oltre all'antonimia, l'artificio più

¹²⁶ I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, a cura di Luca Baranelli, con una presentazione dell'autore, Milano, Mondadori, 1995, p. 49.

espressivo è quello dell'ironia drammatica, che cela e mitiga l'approdo ad una visione infernale dietro l'apparente compiacenza del contenuto. Per agevolare la lettura del saggio si cita integralmente *L'Infinito*:

L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo
mare.¹²⁷

3. MEDUSA E IL RUMORE

In Leopardi la natura è referente metaforico privilegiato, in Calvino il naturale viene abolito a scapito dell'umano (o ciò che di umano resta) e non c'è slancio vitale dell'immaginazione come nessun movimento interiore che possa dispiegarsi e viverci nel tempo e nello spazio. Si consideri l'antonimia e il parallelismo sintattico di “le giornate si accorciano” (tempo della natura), “le lampade multicolori si accendono” (tempo tecnologico dell'umano). Le cose prendono il posto degli animali: la metafora del gallo d'oro su una torre che indica la direzione del vento e i punti cardinali (forse memore del passero solitario “D' in su la vetta de la torre antica”¹²⁸, ma qui il canto del passero si associa al trascorrere del tempo, che Calvino invece nega). Si noti a livello sintattico la paratassi data dai due gerundi che terminano con un presente: “partendosi e andando [...], l'uomo si trova”, “sedendo e mirando [...] io nel pensier mi fingo”. In

¹²⁷ G. Leopardi, *op. cit.*, pp. 116-117

¹²⁸ G. Leopardi, *Il passero solitario*, in *Canti*, cit., p. 111

Leopardi si sfocia nella soggettività, per quanto si rimanga sempre su un piano razionale, in Calvino non si capisce chi sia il soggetto dell'azione, e il verbo di stato in luogoriflessivo trasmette il caotico stupore di ritrovarsi in uno luogo verso cui non eravamo diretti. Calvino sembra interrogarsi: da dove si parte? Dove siamo diretti? Evidente è l'indeterminatezza dei soggetti e degli avverbi di tempo e luogo ("l'uomo", "il viaggiatore", "chi", "verso", "di là", "già", "una sera", etc.). Se nella poesia la visione si dà in un piano di orizzontalità dello spazio ("sedendo e mirando") e nella verticalità del tempo ("[...] e mi sovviene l'eterno / e le morte stagioni"), nel testo calviniano ne esce solo una verticalità monolitica, solo dell'umano, atemporale. Si consideri come il senso di vertigine della visione sia dato, sul piano fisico, dall'antonimia alto/basso: "partendosi" (basso), cupole (alto), torre (alto), statue (basso), dei (alto), lampade (alto), friggitorie (basso), terrazza (alto), "gli viene da" (basso), mentre in Leopardi si resta sempre su un piano elevato ("ermo colle") a livello fisico ed elevazione e movimento si vivono in un piano interiore. In Leopardi *enjambement* e sentimento si avvicendano in modo armonico, in Calvino troviamo una prosodia sincopata data dal parallelismo e dall'accumulazione sintattica dei sintagmi e da quella nominale all'interno di uno stesso sintagma ("città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta sopra una torre"). Accumulazione ulteriormente ripresa dai sintagmi anaforici "Tutte queste bellezze" e "Ma la proprietà di questa". L'atemporalità è data dalle forme verbali in relazione alla deissi (avverbi di tempo e luogo). Il tempo si chiude circolarmente su se stesso e non si capisce quale sia la collocazione temporale con un effetto di potente straniamento: "Ma una sera di settembre [...] viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici."

La metonimia "sessanta cupole" esprime l'unidimensionalità di tempo e spazio: un sistema convenzionale di quantificazione temporale è utilizzato in relazione allo spazio. Si noti la presenza dei deittici dimostrativi "questo/quello" in entrambi i testi, dove in Leopardi sono funzionali al gioco di rimandi tra realtà naturale/immaginazione/realtà naturale, tra natura e umanità di chi osserva, tra contiguità e lontananza, in Calvino mettono in relazione solo la sfera dell'umano o di quanto c'è di impersonale nell'umano: "Tutte queste bellezze [cupole, torri e manufatti dell'umano]", "la

proprietà di questa [sempre nell'umano]", "viene da invidiare quelli [sempre umano, massima indeterminatezza del deittico "quelli]", "una sera uguale a questa [quale sera?]", " d'esser stati quella volta felici [quale volta?]. Una verticalità monolitica, quindi, che soffoca quel desiderio di infinito elaborato da Leopardi nella sua teoria del piacere, secondo la quale l' infinito assurge al principale desiderio costituzionale dell'uomo. Lo sguardo della Gorgone in Calvino si posa ovunque.

Infine si osservi l'avvicinarsi fittissimo di catafora e anafora, climax e anticlimax. Tutto il testo è orchestrato e strutturato sulla base di rimandi anaforici e cataforici, in un intricatissimo tessuto sintattico e melodico che mima la verticalità unidimensionale di spazio e tempo e in cui nel grido della donna si ha l'intensificazione massima del climax; climax che si smorza del tutto nel pronome "gli" della fine perché riprende anaforicamente tutti i soggetti precedenti. La subordinata temporale e la paratattica fanno convergere l'apicità del climax nell'urlo femminile. Ne *L'Infinito* la gradazione massima del climax si dà ne "e il suon di lei" e l'allentarsi della tensione emotiva ne "e il naufragar m'è dolce in questo mare." Il sentimento e l'emozione della poesia si controbilanciano nella reificazione: il tremito dato dal sentimento e dall'emozione in Leopardi è qui un tremito meccanico, un movimento intermittente della nostra "mente-ingranaggio". Il "suon di lei" diventa stridio, urlo, grido disumano in cui natura e metropoli, umano e tecnologico, maschile e femminile, risultano indifferenziati.

In Leopardi, la visione (l'aspetto sensoriale della visione) del contingente apre all'immensurabile nello spazio e nel tempo, sempre però nel vincolo del cosciente e del razionale ("nel pensier mi fingo"); la barriera fisica della siepe, che in Leopardi permette di passare dal contingente all'assoluto, scompare in Calvino: non possiamo trovare una siepe in una città di cemento, in cui lo spazio claustrofobicamente si riempie e ci acceca. Calvino nega, in opposizione alla *rêverie* attivata dalla siepe ("E questa siepe che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude"), il qualsiasi insorgere di una nuova visione o emozione usando un verbo cognitivo ("Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città"). È una città solo del pensiero e che ripete continuamente se stessa per fissarsi nella memoria, e il sostantivo "bellezze" è ironico. Altro elemento stilistico rilevante a livello semantico è dato sul piano sintattico nel seguente modo: la congiunzione testuale in Leopardi ("Ma sedendo e mirando") è la causa e l'occasione che porta alla *rêverie*, in Calvino ("Ma la proprietà

di questa” [...]) introduce la conseguenza di ciò che si è descritto prima nell’accumulazione nominale. Il muoversi e il vedere aprono alla visione in Leopardi, in Calvino il muoversi (e non il vedere) si abolisce a scapito della stasi (“si trova”) nella quale ci si appresta a vivere il sentimento (se di sentimento si tratta). Inversione tematica e linguistica sono speculari.

Di grande rilevanza è il considerare come in Leopardi il processo dell’immaginazione è attivato principalmente dal silenzio e dalla vista (“ma sedendo e mirando”) e in secondo luogo dall’udito (“E come il vento / Odo stormir), mentre nel testo calviniano la vista si nega e si abolisce, (e se proprio la si accetta può essere solo una visione della mente dall’alto di una terrazza di una città cementata e disseminata di luci artificiali) e solo un urlo meccanico di disperazione permette l’insorgenza di un pensiero o sentimento pernicioso, una proiezione della nostra invidia verso un pensiero altrui. In merito al tema dell’invidia riporto le parole di Hal Foster che collegano tale sentimento al mito meduseo e che associano la voracità del desiderio alla mostruosità dello sguardo:

Il carattere orrifico del reale e la valenza medusea dello sguardo non sono da intendersi per Lacan in un senso strettamente ontologico. Ad un certo punto egli associa lo sguardo al “malocchio”, interpretandolo come un “occhio pieno di voracità”; di qui la funzione fascinosa del quadro come capacità di nutrire questo “appetito”. Questa descrizione inizia a far emergere un soggetto umano, specialmente quando Lacan collega la voracità dell’occhio all’ “invidia”. Sottolineando che “invidia”viene da *videre*”, egli sembra infatti suggerire che lo sguardo è invidioso perché noi siamo intrisi di invidia sin dalla più tenera età, come conferma il caso esemplare di S. Agostino, che nelle *Confessioni* ricorda i sentimenti di odio provati verso il fratellino nel vederlo attaccato al seno della madre [...]. Forse lo sguardo d’invidia rivolto da Agostino al fratello si ritorse anche contro di lui; ricordiamo a questo proposito il ritratto dell’*Invidia* di Giotto nella Cappella Arena: una vecchiaia la cui lingua serpentina fuoriesce dalla bocca per morderle gli occhi, quasi che gli occhi e i serpenti di Medusa fossero diventati una sola cosa per fare di Medusa una vittima di se stessa. Il bambino, spiega Lacan, non è geloso ma invidioso; non vuole cioè il latte della madre, ma desidera ciò che l’altro possiede, ossia l’unione con il seno materno. [...] In quest’ottica, **lo sguardo di Medusa diventa il nostro stesso sguardo carico d’invidia proiettato sull’altro** [mio il grassetto], secondo il procedimento già incontrato in Vernant quando parlava del “tuo sguardo preso nella maschera”. Nella figura di Medusa è dunque la voracità del nostro desiderio a essere rappresentata come mostruosa, ed è questo “altro” primordiale che chiede di essere “domato” e “civilizzato”.¹²⁹

Jean Clair nel suo studio su Medusa afferma in merito all’invidia:

Una delle più singolari metamorfosi di Medusa avviene col manierismo che la utilizzerà come allegoria dell’Invidia. [...] Non che l’invidia si identifichi col desiderio, tutt’altro. Il desiderio, quando si tradisce, fa arrossire: l’erezione dell’organo della vista fa affluire il sangue alle

¹²⁹ H. Foster, *Medusa e il reale*, in *Locus Solus I volti di Medusa*, a cura di Sara Damiani, trad. di Alessandra Violi, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2006, p. 23.

guance e tradisce quello slancio e quella tumescenza del corpo con cui manifestiamo la voglia di possedere ciò che non abbiamo. No, l'invidia, al contrario, è smorta. Ha il pallore della morte. [...] Come la Medusa, è un personaggio d'oltretomba, le cui voglie non sono più di questo mondo: desidera qualcosa che sa di non poter mai ottenere. Lo sguardo che lancia sugli esseri e sulle cose è lo sguardo disperato di chi non li riconoscerà mai. Così il sangue rifluisce dal suo volto; si arrossisce di emozione, di piacere, di desiderio, ma s'impallidisce di gelosia per l'oggetto che non si potrà mai avere. L'invidia nutre un corpo che non ha più desiderio. Perciò lo sguardo dell'invidia, il *videre* dell'invidia è, come quello di Medusa, uno sguardo mortificato, e di conseguenza simile al veleno del serpente, del basilisco e di tutte le creature infernali: un veleno mortifero. [...] In una serie di tavole dedicate alle diverse allegorie degli affetti, passioni e calamità di cui è costellato il destino umano, Jacob de Gheyn rappresenterà l'Invidia come una vecchia mostruosa, con la testa simile a quella della Gorgone, irta di serpenti, gli occhi fuori delle orbite, il corpo rinsecchito e le mammelle vizze, in atto di seminare la discordia fra gli umani.¹³⁰

Molto interessanti sono le parole di Camille Paglia in merito al tema dell'invidia. Parlando della nascita di Atena dalla fronte di Zeus, C. Paglia addita l'invidia del maschio nei confronti del potere femminile:

Atena presenta un complesso bisessualismo, che si manifesta fin dalla sua bizzarra nascita. Esiodo narra che Zeus, avvertito che la sua prima moglie Teti, incinta, avrebbe partorito un figlio più forte del padre, se la ingoia in un boccone. Allora Atena balza fuori dalla fronte di Zeus, parto facilitato, secondo alcune versioni, da una mazzata assestata da Efesto o da Prometeo. Il ruolo di Meti fu probabilmente creato per render conto della più antica leggenda della nascita di Atena dalla testa di Zeus. L'androgina Atena è forse data dal collassare di Meti sul suo feto maschio. Atena nasce dall'aggressione. Atena è il laborioso pensiero di Zeus, che incide con la paurosa pesante falcata dell'induzione primitiva. Anche Zeus è ermafrodito: ha il potere di auto inseminarsi e di procreare e concepire, termine che in italiano come in latino ha un doppio significato, genitale e intellettuale. [...] Allo stesso modo anche Zeus è forse un masturbatore primordiale, intento ad amare se stesso come poi amerà la sorella Era. L'amazzone Atena è la schiuma proterva di quest'atto di divino autoerotismo. Gregory Zilboorg confronta la nascita di Atena alla couvade rituale, in cui il padre, quando il bambino viene alla luce, si mette invidiosamente a letto e viene accudito come se fosse in travaglio. Riportando fantasie di schizofrenici relative a bambini che sbucano dalla testa o dal pene, Zilboorg ne conclude che i miti della nascita di Atena e Dioniso derivano dalla "invidia della donna", un'invidia maschile dei poteri femminili che egli ritiene precedente e "psicogeneticamente più antica e dunque più fondamentale" dell'invidia del pene freudiana.¹³¹

L'udito acquisisce nella sfera sensoriale il dominio assoluto ed identificandosi con il frastuono delle metropoli diventa foriero di sentimenti angosciosi. Una terrazza, luogo che dovrebbe essere propizio per una visione, diventa un luogo dove "una voce di donna grida". Immagine poco consolatoria, quasi un urlo disperato, eco di se stesso nella cecità, nel buio e che fa scattare l'automatismo psichico dell'invidia ("gli viene da invidiare"). È un urlo parossistico che sembra voler riportare la follia dell'umano ad uno

¹³⁰ Jean Clair, *Medusa, l'orrido e il sublime nell'arte*, trad. di Valeria La Via e Giancarlo Ricci, Milano, Leonardo Editore, Milano, 1989, pp. 94-95.

¹³¹ C. Paglia, *Sexual personae*, cit. pp. 107-108.

stato di quiete, ad una dimensione più naturale, ad un vivere in cui sia possibile percepire delle differenze nell'indifferenziazione astratta del tutto. L'eliminazione del senso della vista è molto significativa, in quanto preclude, contrariamente a Leopardi, qualsiasi anelito vitale. Non c'è dato sensibile in Calvino che ci porti fuori da noi stessi, dalla prigionia di tempo e spazio, dalla "gabbia" della mente. In Calvino l'occasione contingente, da cui si dovrebbe irradiare un moto dell'animo, è la vista dell'umano tecnologico (metonimia: "luce delle friggitorie") che ci costringe ad un urlo, tecnologico anch'esso, visto che si dà nella frammentazione e negazione del corpo (sineddoche: "voce di donna"); in Leopardi vista e suono dell'umano sono vitalmente riattivati dalla natura e ci portano al sentimento sempre umano dell'infinito. In Leopardi la voce determina l'infinito temporale, "al naufragar m'è dolce in questo mare", in Calvino l'urlo ci fa piombare nell'assenza di tempo. Possiamo capire fino in fondo il senso di soffocamento e ottundimento della mente offerti dalla descrizione di questa città pietrificata, in cui la vista si identifica con la cecità, in cui l'urlo è suono meccanico (l'astrazione del linguaggio umano?), e non certo il suono melodioso e armonico di una voce femminile o il poetico "suon di lei". Illuminanti per la comprensione profonda del nostro testo sono le parole tratte dal racconto testamentario *Un re in ascolto* dove si ribadisce l'indissociabile e alienante simbiosi nella città contemporanea tra l'udito e la realtà che ci circonda:

Tu ascolti il tempo che scorre: un ronzio come di vento; il vento soffia nei corridoi del palazzo [mente], o nel fondo del tuo orecchio. [...] Ti basta tendere l'orecchio e imparare a riconoscere i rumori del palazzo, che cambiano d'ora in ora: al mattino squilla la tromba dell'alzabandiera sulla torre, i camion dell'intendenza reale scaricano ceste e bidoni nel cortile della dispensa; le domestiche battono i tappeti sulla ringhiera della loggia; la sera cigolano i cancelli che si richiudono [...]. Certo anche tu ci sei, qua in mezzo, nel brulicare di rumori che si levano da ogni parte, nel ronzio della corrente, nel pulsare dei pistoni, nello stridere degli ingranaggi. Da qualche parte, in una piega della terra, la città si risveglia, con uno sbatacchiare, un martellare, un cigolare in crescendo. Ora un rombo, un fragore, un boato occupa tutto lo spazio, assorbe tutti i richiami, i sospiri, i singhiozzi ...¹³²

Sull'associazione tra il mito di Medusa e la sfera uditiva, suono e urlo, Jean-Pierre Vernant scrive:

Sappiamo da Pindaro che dalle mascelle vorticose delle Gorgoni lanciate all'inseguimento di Perseo si alza uno strepito lamentoso e che queste grida escono ad un tempo dalle loro bocche di fanciulle e da quelle degli orribili serpi loro associati. Questo grido acuto, inumano è quello che nell'oltretomba urlano i morti nell'Ade. Per sottolineare sul doppio registro visivo e sonoro, i legami della maschera di Medusa con la mimica facciale del combattente in preda alla

¹³² I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, cit, pp. 54, 77.

frenesia bellica, insisteremo tuttavia su un particolare significativo. Tra gli elementi che rendono terrificante il personaggio del guerriero, accanto al grido formidabile, al bagliore del bronzo, alle fiamme che si sprigionano dalla sua testa e dai suoi occhi, il testo dell'*Illiade* aggiunge, nel caso di Achille, una notazione che attirò già l'attenzione di Aristarco: lo stridore dei denti.[...] Quando, le armi rilucenti, un raggio di fuoco negli occhi, Achille stravolge il volto in una smorfia terribile, batte le mascelle, lancia un grido inumano di guerra al pari di Atena Egioea, l'eroe infuriato, posseduto dal *ménos*, presenta un volto da maschera gorgonica.¹³³

Oltre al grido, allo stridore dei denti, Vernant rintraccia nel suono del flauto un'ulteriore prova del collegamento tra Medusa e potere terrifico del suono. Non sono solo gli occhi a pietrificare ma anche il suono:

Alcuni strumenti musicali, usati a fini orgiastici per provocare il delirio, producono questa gamma di sonorità infernali. L'effetto di Spavento che generano in chi li ascolta è tanto più intenso in quanto, essendo mascherati suonatori e strumenti, i suoni non sembrano venire da loro, ma sorgere direttamente dall'invisibile, salire dall'aldilà come la voce dissimulata di una Potenza dell'oltretomba, l'eco venuta da un altrove molto lontano e che risuona misteriosamente sulla terra. [...] Ma tra tutti gli strumenti musicali è con il flauto, nelle sue sonorità, nella sua melodia, nella sua tecnica (fiato e suono), che la maschera di Medusa ha le più strette relazioni. L'arte del flauto – lo strumento, il modo di usarlo, la melodia che se ne ricava – è stata «inventata» da Atena per «simulare» i suoni striduli che ella aveva sentito uscire dalla bocca delle Gorgoni e dei loro serpenti. Ma a scherzare con la stridula Gorgone si rischia di diventare reale – tanto più che questa *mimēsis* non è semplice imitazione, ma un'autentica mimetizzazione, un modo di entrare nella pelle del personaggio che si simula, di prenderne la maschera. Si racconta che Atena, tutta intenta a soffiare nel flauto, non tenne conto dell'osservazione del satiro Marsia che, vedendola con la bocca tirata, le guance gonfie e tutto il viso deformato per produrre il suono dello strumento, le disse: «Queste maniere non ti si addicono. Prendi le tue armi, lascia il flauto e ricomponi le tue mascelle». Ma, quando, guardatasi la dea nelle acque di un fiume, l'immagine che questo le restituì non fu il suo bel volto divino ma il ghigno raccapricciante di una faccia da Medusa, ella gettò per sempre il flauto gridando: «Al diavolo, oggetto vergognoso, che oltraggi il mio corpo; non mi abbasserò più fino a questo punto». [...] Che cosa ci dicono questi racconti sulle affinità tra flauto e maschera del terrore? Per prima cosa, certo, che le sonorità del flauto sono aliene alla parola articolata, al canto poetico, alla locuzione umana. Quindi, che il viso del flautista, deformato, sconvolto a immagine della Gorgone, è quello di un uomo posseduto dal furore, sfigurato dalla rabbia e che, nota Plutarco, dovrebbe come Atena guardarsi in uno specchio per ritrovare, calmandosi, il suo stato umano normale.¹³⁴

Il tema del rumore e del caos acustico è dominante nell'opera dello scrittore. L'investire se stessi in un "fuori" caotico, strepitante e aggressivo (secondo la modalità tipica di Agilulfo, il cavaliere inesistente) annulla la possibilità di ristabilire un'intimità con il proprio "io", intimità per la quale è fondamentale il silenzio. Il silenzio consente di attingere a quelle zone istintuali profonde dell'essere e a quelle valenze tipicamente femminili di tenerezza e pace. Il rumore diventa elemento che pietrifica, immobilizza,

¹³³ J. P. Vernant, *La morte negli occhi*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 45-46.

¹³⁴ Ivi, pp. 59-61.

riempie il vuoto, tronca ogni accordo con l'istinto, inibisce l'eros. Di nuovo il tema della rimozione del femminile già esaminato in *Visitando necropoli con donne*. Si pensi alla figura positiva del sordo in *La distanza dalla luna*. In *L'altra Euridice* Calvino scrive:

Contro questo muro sonoro la lava si fermò. Trafitto dalle spine del reticolato di vibrazioni strepitanti, io feci ancora un movimento avanti verso il punto dove per un istante avevo visto Euridice, ma lei era sparita, sparito il suo rapitore: il canto da cui e di cui vivevano era sommerso dall'irruzione della valanga del rumore, non riuscivo più a distinguere lei né il suo canto. Mi ritirai, muovendomi a ritroso nella colata di lava, risalii le pendici del vulcano, tornai ad abitare il silenzio, a seppellirmi. Ora, voi che vivete fuori, ditemi, se per caso vi accade di cogliere nella fitta pasta di suoni che vi circonda il canto di Euridice, il canto che la tiene prigioniera ed è a sua volta prigioniero del non-canto che massacra tutti i canti, se riuscite a riconoscere la voce di Euridice in cui risuona ancora l'eco lontana della musica silenziosa degli elementi, ditemelo, datemi notizie di lei, voi extraterrestri, voi provvisoriamente vincitori, perché io possa riprendere i miei piani per riportare Euridice al centro della vita terrestre, per ristabilire il regno degli dei del dentro, degli dei che abitano lo spessore denso delle cose, ora che gli dei del fuori, gli dei degli alti Olimpi e dell'aria rarefatta vi hanno dato tutto quello che potevano dare, ed è chiaro che non basta.¹³⁵

Claudio Milanini scrive in merito a questo testo:

Calvino rappresenta invece la perdita di Euridice come l'effetto di una doppia mistificazione, denunciando da un lato le insidie dell'egocentrismo narcisistico, dall'altro l'invadenza del frastuono metropolitano. Ogni prospettiva usuale viene ribaltata attraverso l'assunzione di un punto di vista che non appartiene a Orfeo, ma a un furibondo Qfwfq-Plutone. Rdx-Euridice scompare non già nel silenzio e nel buio delle viscere terrestri (dove vorrebbe riportarla il protagonista narratore), ma nel chiasso di un abbagliante mezzogiorno, invischiata insieme col suo amante cantore in una "colla acustica", travolta dalla "valanga del rumore", inghiottita dentro una "fitta pasta di suoni". Rdx e il novello "Orpheos", cioè l'ispirazione e l'artista, vengono sopraffatti da jukebox e transistor, da rombi di motore e strombettii, dalle sirene delle ambulanze che raccolgono i feriti di una "carneficina ininterrotta".¹³⁶

In *Un re in ascolto* ritroviamo lo stesso tema della difficoltà di un congiungimento con l'altro perché si è persa un'intimità con la propria interiorità nella proiezione verso un "fuori" caotico, rumoroso e aggressivo:

Ma troppi suoni si frappongono, frenetici, taglienti, feroci: la voce di lei sparisce soffocata dal rombo di morte che invade il fuori, o che forse risuona dentro di te. L'hai perduta, ti sei perduto, la parte di te che si proietta nello spazio dei suoni ora corre per le vie tra le pattuglie del coprifuoco.¹³⁷

¹³⁵ I. Calvino, *L'altra Euridice*, in *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 1185.

¹³⁶ C. Milanini, *L'umorismo cosmico*, in L. Clerici e V. Falcetto, *Calvino e il comico*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, cit., p. 28.

¹³⁷ I. Calvino, *Un re in ascolto*, in *Sotto il sole giaguaro*, cit., p. 70.

Il senso dell'udito è secondo, dopo la vista, in ordine di importanza nella scala sensoriale dei cinque sensi. Ulla Musarra-Schrøder scrive nel suo studio sui sensi nell'opera calviniana:

La maggior parte dell'opera di Calvino s'inserisce nella tradizione di una modernità che, al seguito della tradizione dell'ottico, ossia oculocentrica in parte illuminista, privilegia la vista come legame conoscitivo fra il soggetto e il mondo. [...] La percezione sensoriale che più s'avvicina alla vista è l'udito, nonostante le differenze menzionate sopra. Nelle classificazioni tradizionali dei cinque sensi, l'udito è elencato dopo la vista; seguono poi i cosiddetti "sensi intimi": l'olfatto, il gusto, il tatto. Come nel caso della vista, anche il funzionamento dell'udito può essere condizionato dalla distanza spaziale fra il soggetto della percezione e l'oggetto percepito, sebbene nel rapporto fra l'uno e l'altro possa esistere una certa prossimità o aver luogo (attraverso l'orecchio) una sorta di compenetrazione, per cui l'udito si avvicina anche ai sensi intimi. [...] L'udibile si manifesta nelle gradazioni più diverse, dai rumori forti, il chiasso, ai rumori sommessi, il fruscio, e dalle voci di origine varia alla musica. Calvino, come molti dei suoi personaggi, era estremamente sensibile ai rumori, al chiasso o fracasso, che invade e inquina l'esistenza dell'uomo moderno. All'aggressività sonora nella società contemporanea lo scrittore contrappone il silenzio, il quale, pur non essendo direttamente udibile, ha una sonorità del tutto particolare.¹³⁸

Nel racconto *La città tutta per lui* di *Marcovaldo* la formazione dello stato d'animo del protagonista è raccontato sulla base di questa progressione: silenzio/spazio dilatato, vista, immaginazione, memoria-ricordo, sentimento di apertura dell'io verso l'infinito spazio-temporale. Il silenzio, l'assenza di rumore nella città svuotata dai suoi abitanti sollecita il senso della vista (una seconda vista perché permette la possibilità di scorgere delle differenze nella compattezza e anonimia della città); la vista a sua volta apre all'immaginazione, che a sua volta apre un varco al ricordo e alla memoria. È la memoria di una natura e felicità primigenie che, nel sentimento della nostalgia, si sentono perdute per sempre; la combinazione sinestesia di silenzio, sensi, immaginazione, memoria sfocia nel sentimento e attiva uno spazio temporaneo di serenità, di re-immersione nel ciclo vitale e primigenio della natura e degli istinti all'interno della città. Purtroppo la progressione porta allo scacco finale nell'immagine oggettivata della bellezza femminile e quindi nell'impossibilità di attingere a quella felicità di cui il femminile è incarnazione, fonte, ricordo. La progressione silenzio, vista, immaginazione, memoria-ricordo, sentimento, ricalca quella dell'*Infinito* leopardiano: "quest'ermo colle" (il silenzio di un colle solitario), "Ma sedendo e mirando" (la vista), "Io nel pensier mi fingo" (l'immaginazione), "E mi sovvien l'eterno, / E le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei" (la memoria, il ricordo), "E il naufragar

¹³⁸ U.Musarra-Schrøder, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 116-117.

m'è dolce in questo mare” (sentimento panico di unione con la natura, espansione dell’ “io”). In *La città tutta per lui* il silenzio, la vista, l’immaginazione, la memoria, il sentimento sembrano essere sperimentabili solo nella fatica, nel caso fortuito o vivibili solo in attimi privilegiati. Se ne *L’Infinito* si perviene ad un sentimento positivo di unione e accordo con la natura, in *La città tutta per lui* è il ritorno del rimosso (gli istinti, le parti più profonde dell’essere) a determinare un sentimento o sensazione di paura. Se l’amore si vede negato sia nel sentimento, nell’incapacità dell’io di aprirsi ed espandersi per accogliere l’altro, per il quale è necessario il silenzio e la quiete, sia nell’istinto, soffocato e represso dalla lotta per l’esistenza tra gli uomini nella città, la conseguenza è la paura, il vuoto, la regressione, e dove c’è paura l’amore si rende difficile.

L’associazione tra silenzio ed emozione o sentimento piacevoli così come l’associazione contraria tra rumore e tristezza, malinconia, paura è frequente nell’opera dello scrittore; in *Viaggio con le mucche in Marcovaldo* il racconto si apre con una descrizione dei rumori della città notturna:

I rumori della città che le notti d’estate entrano dalle finestre aperte nelle stanze di chi non può dormire per il caldo, i rumori veri della città notturna, si fanno udire quando a una cert’ora l’anonimo frastuono dei motori dirada e tace, e dal silenzio vengon fuori discreti, nitidi, graduati secondo la distanza, un passo di nottambulo, il fruscio della bici d’una guardia notturna, uno smorzato lontano schiamazzo, ed un russare dai piani di sopra, il gemito d’un malato, un vecchio pendolo che continua ogni ora a battere le ore. Finché comincia all’alba l’orchestra delle sveglie nelle case operaie, e sulle rotaie passa un tram. Così una notte Marcovaldo, tra la moglie e i bambini che sudavano nel sonno, stava a occhi chiusi ad ascoltare quanto di questo pulviscolo di esili suoni filtrava giù dal selciato del marciapiede per le basse finestrelle, fin in fondo al suo seminterrato. Sentiva il tacco ilare e veloce d’una donna in ritardo, la suola sfasciata del raccoglitore di mozziconi dalle irregolari soste, il fischiottio di chi sente solo, e ogni tanto un rotto accozzo di parole d’un dialogo tra amici, tanto da indovinare se parlavano di sport o di quattrini. Ma nella notte calda quei rumori perdevano ogni spicco, si sfacevano come attutiti dall’afa che ingombra il vuoto delle vie, e pure sembravano volersi imporre, sancire il proprio dominio su quel regno disabitato.¹³⁹

Dopo una lunga descrizione dei rumori della città Marcovaldo prova un sentimento di profonda tristezza:

In ogni presenza umana Marcovaldo riconosceva tristemente un fratello, come lui inchiodato anche in tempo di ferie a quel forno di cemento cotto e polveroso, dai debiti, dal peso della famiglia, dal salario scarso.¹⁴⁰

Ulla Musarra-Schrøder scrive in merito a tale racconto:

¹³⁹ Ivi, pp. 50-51.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 51.

È interessante che un *Viaggio con le mucche*, racconto che risale al 1954, e perciò forse scritto prima del racconto *La panchina*, è in gran parte dedicato alle tematiche dell'insonnia e dell'udito. La sonorità, da una parte, coincide con l'aggressività rumorosa appartenente alla metropoli moderna, dall'altra parte è veicolo della fantasia, dell'immaginazione del protagonista e dei suoi desideri d'evasione. [...] Per Marcovaldo che esce in strada con i suoi figli, i suoni della mandria che passa si mescolano con impressioni visive e olfattive. Mentre le impressioni visive si limitano a ciò che succede nella strada, "il fiume delle groppe bige e pezzate che invadeva il marciapiede", insieme ai muri ricoperti di manifesti e le saracinesche ancora abbassate, quelle sonore e olfattive aprono le porte all'immaginario, ai sogni e alla fantasia, evocando dei paesaggi alpestri.¹⁴¹

Anche in questo racconto si fa riferimento, come in *La città tutta per lui*, all'immaginazione e alla memoria: il tema del rumore, l'assenza di silenzio non aprono ad un sentimento piacevole attraverso la fantasticheria ed il ricordo di una primigenia felicità naturale, ma paradossalmente aprono ad un sentimento di invidia del protagonista nei confronti dell'immaginata e idealizzata esperienza alpestre del figlio:

E come se l'idea d'un'impossibile vacanza gli avesse subito schiuse le porte d'un sogno, gli sembrò d'intendere lontano un suono di campani, e il latrato d'un cane, e pure un corto muggito. Ma aveva gli occhi aperti, non sognava: e cercava, tendendo l'orecchio, di trovare ancora un appiglio a quelle vaghe impressioni, o una smentita; e davvero gli arrivava un rumore come di centinaia e centinaia di passi, lenti, sparpagliati, sordi, che s'avvicinava e sovrastava ogni altro suono, tranne appunto quel rintocco rugginoso. [...] Era una mandria come ne attraversano nottetempo la città, al principio dell'estate, andando verso le montagne per l'alpeggio. [...] Avanzando i prudenti zoccoli giù dal gradino ai crocicchi, i musci senza mai un soprassalto di curiosità accostati ai lombi di quelle che le precedevano, le mucche si portavano dietro il loro odore di strame e di fiori di campo e latte ed il languido suono dei campani, e la città pareva non toccarle, già assorto com'erano dentro il loro mondo di prati umidi, nebbie montane e guadi di torrenti. [...] Marcovaldo nella polverosa calura cittadina andava col pensiero al suo figlio fortunato, che adesso certo passava le ore all'ombra di un abete, zuffolando con una foglia d'erba, guardando giù le mucche muoversi lente per il prato, e ascoltando nell'ombra della valle un fruscio d'acque.¹⁴²

Se in *La città tutta per lui* il silenzio della città permette un momentaneo espandersi dell'io nell'immaginazione e nel ricordo, in un sentimento seppure effimero di pace, amore e bellezza, in *Viaggio con le mucche* il rumore porta il protagonista ad una progressiva e disincantata presa di coscienza dell'impossibilità di non poter vivere nemmeno un attimo di felicità. UllaMusarra-Schrøder scrive in merito al senso dell'udito nell'opera calviniana:

L'udibile si manifesta nelle gradazioni più diverse, dai rumori forti, il chiasso, ai rumori sommessi, il fruscio, e dalle voci di origine varia alla musica. Calvino, come molti dei suoi personaggi, era estremamente sensibile ai rumori, al chiasso o fracasso, che invade e inquina l'esistenza dell'uomo moderno. All'aggressività sonora nella società contemporanea lo scrittore contrappone il silenzio, il quale, pur non essendo direttamente udibile, ha una sonorità del tutto

¹⁴¹ U. Musarra-Schrøder, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, cit., 122-123.

¹⁴² I. Calvino, *Marcocaldo*, cit., pp. 51-52-53.

particolare. Al caos acustico contrappone inoltre la sonorità melodica, la quale può essere d'origine sia naturale (voci umane o animali, soprattutto di uccelli, insieme alle voci della natura) sia musicale. La musica, infatti, costituisce, nell'opera di Calvino, una delle tematiche più rilevanti, il che spesso si trasmette nel livello stilistico e in quello della strutturazione testuale. Tramite la musica si apre una via di fuga, di liberazione dalla sonorità compatta e pesante prodotta dall'industria e dai mass media. L'universo uditivo, infine, può essere concepito come un contenitore di segni, d'appigli sonori durante la ricerca conoscitiva che è sempre al centro dell'opera calviniana.¹⁴³

Sull'associazione e sul rapporto tra i sensi e l'immaginazione, il ricordo, il sentimento e l'istinto di cui poco fa si è parlato, Ulla Musarra-Schrøder afferma in merito alla sinestesia:

Secondo una definizione corrente la sinestesia è un tipo di metafora che unisce nella rappresentazione di un oggetto percezioni provenienti da diversi campi sensoriali. Nei suoi studi fenomenologici Parret definisce la sinestesia non come metafora (il che sarebbe un limitare il fenomeno a un livello di retorica o di espressione poetica), ma come trasposizione di una qualità da un registro sensoriale all'altro. La sinestesia dipende dalla sensibilità, dall'esperienza sensoriale, dall'immaginazione di un soggetto nel suo rapporto con le cose, con gli oggetti del mondo. È lui (o lei) che crea una simbiosi fra vari campi sensoriali, associando, ad esempio, il visibile all'uditivo, all'olfatto, al gusto, al tatto. La sinestesia ha inoltre una funzione epistemologica o cognitiva, in quanto stabilisce un determinato rapporto fra soggetto e mondo.¹⁴⁴

Il silenzio, come accade in *L'infinito*, permette l'accesso all'immaginazione e consente all'io di espandersi, di ritrovare uno spazio di libertà:

Per Calvino silenzio e canto sono delle qualità analoghe: entrambi si distinguono dal caos circostante, dando spazio o espressione all'immaginazione. Secondo la visione escatologica che caratterizza gran parte della narrativa di Calvino, dal *Castello dei destini incrociati* ai *Racconti per "I cinque sensi"*, l'immaginazione visuale e musicale è minacciata da una valanga caotica che è spesso di carattere acustico.¹⁴⁵

Viene purtroppo a mancare la possibilità di demarcare ciò che è silenzio da ciò che è rumore; silenzio e rumore non sono più disgiungibili. Per proteggersi dai suoni e dal frastuono della metropoli i personaggi calviniani sembrano obbligati a ricrearsi con fatica un "silenzio" mentale interiore quale difesa dall'esterno; ma il risultato di tale azione difensiva è l'impossibilità di distinguere e separare i suoni, che sembrano coagularsi in un rumore continuo di sottofondo che non dà pace. Non è mai un vero silenzio perché è in fondo una protezione, una difesa da ciò che si sa non si può eliminare. Sia in *Villeggiatura in panchina* che in *La città tutta per lui* il silenzio si dà sempre nella paura del ritorno del rumore con il risultato di una condizione di perenne

¹⁴³ Ivi, p. 117.

¹⁴⁴ Ivi, p. 119.

¹⁴⁵ Ivi, p. 135.

irrequietezza e senso di condanna. Questo stato di difesa sembra portare i protagonisti calviniani a vivere solo nel pensiero, nel mentale, ad essere sempre dolorosamente presenti a se stessi; è una difesa dalle irruzioni di una realtà esterna rumorosa e caotica che soffoca e ottunde i sensi, guasta un rapporto armonico con il corpo:

Ma il sonno di Marcovaldo era ormai in una zona in cui i rumori non lo raggiungevano più, e quelli poi, pur così sgraziati e raschianti, venivano come fasciati da un alone soffice d'attutimento, forse per la consistenza stessa della spazzatura stipata nei furgoni: ma era il puzzo a tenerlo sveglio, il puzzo acuito da un'intollerabile idea di puzzo, per cui anche i rumori, quei rumori attutiti e remoti, e l'immagine in controluce dell'autocarro con la gru non giungevano alla mente come rumore e vista ma soltanto come puzzo.¹⁴⁶

Voglio riportare un lungo passo dal *Viaggio nelle città di de Chirico*, perché a mio avviso, oltre ad essere di una bellezza disarmante, permette di chiarire quanto appena discusso. Il brano termina con un riferimento nostalgico all'istinto, a quelle forze vitali della natura che nella città del pensiero sono state represses ma che tornano violentemente alla coscienza:

Questa città è fatta per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo senza che si senta costretto. Qui il pensiero trova il suo spazio, e il suo tempo, un tempo sospeso, come d'invito, d'attesa. Qui il pensiero sente d'essere sul punto d'affacciarsi all'orizzonte della mente, e può prolungare questo stato d'incertezza aurorale e rimandare il momento in cui sarà obbligato a precisarsi, a diventare il pensiero di qualcosa. [...] La città del pensiero non suggerisce pensieri d'una specie o d'un'altra, né obbliga a riflettere sulle apparizioni e gli incontri che in essa occorrono, o a indagare i suoi misteri. Luce, ombra, facciate, monumenti, esseri, oggetti vi sono disposti in modo da distogliere la mente da emozioni e passioni e condizionamenti esteriori. Da quel momento il pensiero, rimossi tutti gli ostacoli, può partire in ogni direzione, con passi ora fulminei ora lentissimi. [...] Esterno e interno si scambiano i ruoli. Le colonne e gli alberi s'ammucchiano in una stanza; le poltrone e gli armadi a specchi si posano sui prati. È per farmi rinunciare a pensare al fuori? Per escludere che un fuori esista? La città del pensiero vieta che si possa pensare a qualcosa fuori dal pensiero? [...] Ogni tanto qualche oggetto che incontro sulla mia strada mi risveglia il ricordo della natura provvida e generosa che un tempo mi nutriva: carciofi, caschi di banane, ananassi, e io m'aspetto che la marèa di linfa e succhi vitali torni a sollevarmi nella sua onda calda e densa; quello che sento invece è un invito a deporre, con questi ultimi doni terrestri, ogni peso materiale che ancora mi trattiene. Non so da quanto tempo sto vagando attraverso questa città; non so più chi ero quando sono entrato tra le sue mura, né quanto sono cambiato da quando ho imparato a considerare tutto ciò che vedo come spoglia che devo lasciare alle mie spalle, relitto d'un mondo di cui la mente deve liberarsi per raggiungere l'esattezza, l'impassibilità, la trasparenza. Non ricordo quali passioni o turbamenti offuscavano il pensiero fuori di qui; ho dimenticato la parte di me stesso che ho lasciato lungo il cammino; solo alle volte mi prende il sospetto che la mia iniziazione mi sia costata troppo cara, ma non so valutarne né i guadagni né le perdite. Alle volte penso che andando avanti sempre più nel cammino che questa città mi indica, arriverò a ricomporre qualcosa che s'è spezzato, alle volte invece mi pare che sia stata consumata una separazione definitiva. Certe mattine un nitrato prorompe altissimo, vibra nell'aria; un altro nitrato gli risponde, e un altro, un altro, ora sembrano allontanarsi, ora farsi più vicini, insieme con un gran battito di zoccoli. Da tempo tutti i cavalli sono fuggiti dalla città e si aggirano sulle spiagge deserte. C'è chi li ha visti galoppare

¹⁴⁶ I. Calvino, *Marcovaldo*, cit., p. 14.

sulla riva del mare, con le criniere e le code fluenti che volano al vento, il pelo lucido sulle forti groppe. Non so perché questi nitriti mi turbano. Non so perché mi senta spinto dall'improvviso desiderio di raggiungerli e poi trattenuto come da paura. Pare che i cavalli siano tornati selvaggi, dotati d'una forza folle che sbriciola le rovine dei templi. Nessuno più potrebbe sottometterli alle redini e alla sella. Quando s'imbizzarriscono il rimbombo del loro scalpitare risuona come un terremoto che fa tremare la città.¹⁴⁷

Il fragore o boato del nostro testo parte in modo automatico da una voce femminile, dalla natura. Jean Clair, nel suo studio sul mito di Medusa, dimostra come le valenze di questa figura oscillino dal positivo al negativo, dal taumaturgico al tanaturgico; Medusa può testimoniare la capacità di dominare il caos, acquisendo pertanto un forte ruolo apotropaico e rasserenante, ma può anche incarnare il prevalere del disordine, dell'inarticolato e dell'informe nel reale. Questa ambivalenza del mito è da ricondursi alle oscillazioni epocali che alternano ordine, armonia, cultura a barbarie, morte, disordine.

L'associazione a cui si è approdati tra urlo, natura e figura di Medusa è riproposta dalle parole di Jean Clair:

Durante i brevi momenti di equilibrio, di padronanza, di «classicismo», come il V secolo in Grecia, il primo Rinascimento o la metà del XVII secolo in Francia o, più indietro nel tempo, prototipo arcaico di queste estetiche di idealità e di misura, alla fine del VI secolo, [...], in quei momenti in cui l'uomo ha l'illusione di dominare il caos attraverso l'esercizio della ragione, o di ordinarlo attraverso l'esercizio regolare del pensiero e una serie di procedimenti che gli consentono il controllo permanente delle apparenze – la teoria delle proporzioni del corpo umano nel canone classico o le regole della *perspectiva artificialis* nel Quattrocento –, la figura di Medusa viene perlopiù graziosamente umanizzata: se ne conserva solo l'aspetto attraente e amabile. Addomesticato, il mostro abominevole diventa un'effigie di dolcezza alessandrina, sorridente o malinconico, che incarna i limitati poteri dello sguardo umano di far luce su tutti i misteri. In questi periodi l'uomo tende a proiettare sul mondo le proprie categorie e antropomorfizzarlo. Medusa diventa un'effigie dal volto umano e spesso dolente, così come il Cristo, a confronto del Dio terribile dell'Antico Testamento, è un Dio dal volto umano. Dell'uomo, essa condivide le nostalgie e le sofferenze. [...] Al contrario, nei momenti di disagio, d'inquietudine, di smarrimento – i periodi di iniziazione e di accesso alla cultura o i periodi di declino e di dubbio definiti “manieristi” o “decadenti” (categorizzazioni davvero relative), per esempio, il secondo Rinascimento, dopo il sacco di Roma, o la fine del secolo scorso con il crollo delle certezze scientiste – sembra che sia il mondo a sopraffare l'uomo con il proprio caos. Non si tratta più di antropomorfizzare la natura, bensì di affrontare la naturalizzazione dell'uomo. Non è più l'uomo a guardare la natura e ordinarla: è la natura, in quanto radicalmente altra dall'uomo, a guardarlo e pietrificarlo, a trasformarlo in foglie, fronde, fiori, ghiaia, rocce, a fargli subire una mineralizzazione o una vegetalizzazione, come si vede nelle anamorfosi di Joos de Momper o di Arcimboldo, o più vicino a noi,

¹⁴⁷ I. Calvino, *Viaggio nelle città di de Chirico*, in *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 399, 401, 404-405-406.

nei *frottages* di Max Ernst, che sottopongono l'uomo a una metaforizzazione degli organi sostituendoli gli uni agli altri, il sesso e l'occhio, l'ano e la bocca, il fallo e la vulva, come, più recentemente, s'ingegnerà di dimostrare Bellmer. Lo sottopone, in definitiva, a un'anabolizzazione della sua sostanza che lo riporta all'inorganico, al *bíos* primitivo, al caos sanguinolento da cui proviene.¹⁴⁸

In *Luna e Gnac*, in *Marcovaldo*, la luce tecnologica della città ha cancellato il buio della notte, che sembra essere indistinguibile dal giorno. Qui è la luce, non il rumore, a rendere tormentosa l'esistenza. L'insegna luminosa di una ditta commerciale ostacola la visione del cielo stellato. Nella città infernale i personaggi reagiscono in modo diverso: Marcovaldo ormai nel pieno degli anni regredisce nostalgicamente ad un mondo più umano e vivibile; Fiordaligie Isolina nel pieno della giovinezza capovolgono in sogno romantico suoni e visioni, Pietruccio e Michelino ancora bambini esorcizzano la paura identificandosi in personaggi famosi; la moglie Domitilla è colta da un senso pratico di protezione. Tutti, a loro modo, si ritraggono dal reale per rifugiarsi nel sogno, nell'irrealtà:

La notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC. [...] C'era la notte e Isolina, che ormai era una ragazza grande, si sentiva trasportata per il chiar di luna, il cuore le si struggeva, e fino il più smorzato gracchiar di radio dai piani inferiori dello stabile le arrivava come i rintocchi d'una serenata; [...] Pietruccio e Michelino sgranavano gli occhi nella notte e si lasciavano invadere da una calda e soffice paura d'esser circondati di foreste piene di briganti; [...] Domitilla, la madre, a ogni spegnersi della notte pensava: "Ora i ragazzi bisogna ritirarli, quest'aria può far male. E Isolina affacciata a quest'ora è una cosa che non va!" [...] Fiordaligi, invece, giovinotto melanconico, vedeva ogni volta che si spegneva il GNAC apparire dentro la voluta del *gi* la finestrina appena illuminata d'un abbaino, e dietro il vetro un viso di ragazza color di luna, color di neon, color di luce nella notte, una bocca ancor quasi da bambina che appena lui le sorrideva si schiudeva impercettibilmente e già pareva aprirsi in un sorriso, quando tutt'un tratto dal buio rispettava fuori quello spietato *gi* del GNAC e il viso perdeva i contorni, si trasformava in una fioca ombra chiara, e dalla bocca bambina non si sapeva più se aveva risposto al suo sorriso. [...] E così, ad ogni accendersi del GNAC, gli astri di Marcovaldo andavano a confondersi coi commerci terrestri, ed Isolina trasformava un sospiro nell'ansimare d'un *mambo* canticchiato, e la ragazza dell'abbaino scompariva in quell'anello abbagliante e freddo, nascondendo la sua risposta al bacio che Fiordaligi aveva finalmente avuto il coraggio di mandarle sulla punta delle dita, e Filippetto e Michelino coi pugni davanti al viso giocavano al mitragliamento aereo, - Ta-ta-tà...- contro la scritta luminosa, che dopo i venti secondi si spegneva. [...] Marcovaldo, interrotto a mano alzata nello scapaccione che voleva dare a Michelino, si sentì come proiettato nello spazio. [...] Così restavano affacciati alla mansarda, i bambini spaventati dalle smisurate conseguenze del loro gesto, Isolina rapita come in estasi, Fiordaligi che unico tra tutti scorgeva il fioco abbaino illuminato e finalmente il sorriso lunare della ragazza.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Jean Clair, *Medusa, l'orrido e il sublime nell'arte*, cit., pp. 27-28-29.

¹⁴⁹ I. Calvino, *Marcovaldo*, cit., pp. 78-79-80-81.

La realtà virtuale, l'irrealtà, nasce nel momento in cui ci si protegge dall'inferno di suoni e immagini a cui il nostro mondo è approdato. In *Il silenzio e la città* descrivendo i quadri di Borbottoni Calvino scrive:

Da quando quest'assenza di cielo s'è posata sui tetti e sulle torri, la città è diventata l'al di là di se stessa, il ricordo di quello che era stata forse solo nei sogni dove tutto accade senza suono, illuminata da una luce che non viene da nessun luogo. Un cielo che non è cielo, come nei sogni, rischiarata giornate senza ore, come nei sogni, fissa tenui ombre come attributi della sostanza delle cose.¹⁵⁰

In *Villeggiatura in panchina* la possibilità di fare esperienza della realtà attraverso i sensi è negata e il protagonista deve difendersi dagli attacchi perpetrati al suo udito, alla vista, all'olfatto e al tatto. Anche qui il comico sdrammatizza e irride la consapevolezza che nasce dal constatare come il bombardamento sensoriale porti il protagonista ad essere sempre presente a se stesso, carcerato nella solitudine di un "io" ipertrofico. Anche in questo racconto non si perviene al sentimento, ma alla paura:

Ma il sonno di Marcovaldo era ormai in una zona in cui i rumori non lo raggiungevano più, e quelli poi, pur così sgraziati e raschianti, venivano come fasciati da un alone soffice d'attutimento, forse per la consistenza stessa della spazzatura stipata nei furgoni: ma era il puzzo a tenerlo sveglio, il puzzo acuito da un intollerabile idea di puzzo, per cui anche i rumori, quei rumori attutiti e remoti, e l'immagine in controluce dell'autocarro con la gru non giungevano alla mente come rumore e vista ma soltanto come puzzo. [...] Il risveglio fu un improvviso spalancarsi di cielo pieno di sole sopra la testa, un sole che aveva come cancellato le foglie e le restituiva alla vista semicieca a poco a poco. Ma Marcovaldo non poteva indugiare perché un brivido l'aveva fatto saltar su: lo spruzzo d'un idrante, col quale i giardinieri del Comune innaffiano le aiole, gli faceva correre freddi rivoli giù per i vestiti. E intorno scalpitavano i tram, i camion dei mercati, i carretti a mano, i furgoncini, e gli operai sulle biciclette a motore correvano alle fabbriche e le saracinesche dei negozi precipitavano verso l'alto, e le finestre delle case arrotolavano le persiane, e i vetri sfavillavano. Con la bocca e gli occhi impastati, stranito, con la schiena dura e un fianco pesto, Marcovaldo correva al suo lavoro.¹⁵¹

Nella città di Argia il rumore riempie ogni spazio e la città diventa l'aldilà di se stessa; l'amore, e non il rumore, dovrebbe rappresentare la pienezza.

La completezza dell'essere dovrebbe essere realizzata attraverso l'amore, per il quale, invece, non c'è più spazio o tempo nel "troppo pieno" di Argia:

Ciò che fa Argia diversa dalle altre città è che invece d'aria ha terra. Le vie sono completamente interrato, le stanze sono piene d'argilla fino al soffitto, sulle scale si posa un'altra scala in negativo, sopra i tetti delle case gravano strati di terreno roccioso come cieli con le nuvole. Se gli abitanti possano girare per la città allargando i cunicoli dei vermi e le fessure in cui s'insinuano le radici, non lo sappiamo: l'umidità sfascia i corpi e lascia loro poche forze; conviene che restino fermi e distesi, tanto è buio. Di Argia, da qua sopra, non si vede nulla; c'è

¹⁵⁰ I. Calvino, *Il silenzio e la città*, in *Romanzi e racconti*, III, p. 395-396.

¹⁵¹ I. Calvino, *Marcovaldo*, cit., pp. 14-15.

chi dice: “È la sotto” e non resta che crederci; i luoghi sono deserti. Di notte, accostando l’orecchio al suolo, alle volte si sente una porta che sbatte.¹⁵²

I riferimenti al mito di Medusa sono presenti già nelle prime opere e attraversano l’opera dello scrittore fino a *Le città invisibili*. Già in *Pesci grossi, pesci piccoli* si allude al mito nell’immagine del polpo, come è stato indicato da Silvio Perrella:

Ma è soprattutto la figuratività del polpo – che può anche essere visto come una testa-occhio da cui si dipartono molti capelli-serpenti – a suggestionare l’immaginazione critica. Che si tratti di un primo parziale e inconsapevole annuncio del mito della Medusa? Quello stesso mito che nelle Lezioni americane avrà una così grande importanza?¹⁵³

Altre allusioni si trovano in *Avventura di un lettore* e *Avventura di un poeta* dove il rimando al mito rinvia ad un rapporto amoroso problematico tra personaggio maschile e femminile.

In *Le città e il desiderio*:

Dalla porta dei templi si vedono le statue degli dei, raffigurati ognuno coi suoi attributi: la cornucopia, la clessidra, la medusa, per cui il fedele può riconoscerli e rivolgere loro le preghiere giuste.¹⁵⁴

In *Le città e gli occhi*:

Guadato il fiume, valicato il passo, l’uomo si trova di fronte tutt’a un tratto la città di Moriana, con le porte d’alabastro trasparenti alla luce del sole, le colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina, le ville tutte di vetro come acquari dove nuotano le ombre delle danzatrici dalla squame argentate sotto i lampadari a forma di medusa.¹⁵⁵

4.L’EMPASSE DELLA SCELTA: IL RISCHIO DEL RIMPIANTO

Nel pensiero calviniano il doppio incarna il nostro desiderio d’amore non realizzato, è depositario di quella felicità che si sente di non aver raggiunto attraverso l’unione fisica e spirituale con l’altro:

Ecco un altro richiamo che si leva dal buio, nel punto da cui venivano le parole del prigioniero. È un richiamo ben riconoscibile, che risponde alla donna, è la *tua* voce, la voce a cui davi forma per rispondere a lei, traendola dal pulviscolo di suoni della città, la voce che le mandavi incontro dal silenzio della sala del trono! Il prigioniero sta cantando la tua canzone, come se non avessi fatto altro che cantarla, come se non fosse stata cantata che da lui ...¹⁵⁶

Alla fine di *La città tutta per lui* il narratore scrive:

¹⁵² I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 127.

¹⁵³ S. Perrella, *Calvino*, Bari, Laterza, 1999, p. 31.

¹⁵⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit. p. 13.

¹⁵⁵ Ivi, p. 105.

¹⁵⁶ I. Calvino, *Un re in ascolto*, in *Sotto il sole giaguaro*, cit., p. 76.

Agli occhi di Marcovaldo, accecato e stordito, la città di tutti i giorni aveva ripreso il posto di quell'altra intravista solo per un momento, o forse solamente sognata.¹⁵⁷

Viene alla mente il passo in *Il castello* in cui la figura dell'indeciso, incerto nella scelta tra due donne, ad un certo punto del suo peregrinare per discernere la scelta più vantaggiosa raggiunge una città:

Le mani del giovane nel posare le carte sono sempre più lente e incerte, e noi abbiamo tutto il tempo di tenergli dietro con le nostre congetture, e di rimuginare in silenzio le domande che certo gli saranno girate in testa, come ora a noi: - Che città è questa? È la Città del Tutto? È la città dove tutte le parti si congiungono, le scelte si bilanciano, dove si riempie il vuoto che rimane tra quello che ci s'aspetta dalla vita e quello che ci tocca?¹⁵⁸

Il non scegliere è una scelta a sua volta. Un progetto personale di appagamento non può darsi nella regressione all'indifferenziato (come in *Marcovaldo*). Tra il tutto e il nulla è il poco che bisogna salvare attraverso la conoscenza e la ragione. Il rischio è o la regressione nostalgica o l'alienarsi nel sogno, l'idealizzazione di una realtà diversa sempre proiettata altrove ma mai presente. È in questa *impasse* che nasce la figura del doppio:

Ma ecco che, ineludibile, il "tormento della scelta" (binaria) si apre innanzi in figure pronte a scattare dalla tana dov'erano celate e da dove le rimuove l'Angelo delle decisioni e degli equilibri, che si muterà in diavolo: l'angelo-diavolo "che abita nel punto in cui le linee si biforcano". L'indeciso allora decide di volere qualcosa che salvi la sua inclinazione verso oggetti indecidibili. Vuole il "mare" (l'Arcano detto *Stella*), dove le origini acquatiche della vita si mescolano, secondo la simbologia dell'acqua attivata nel testo pervasivamente. Vuole abbandonarsi al tutto. Sceglie cioè il "non scelto", il non discernibile, il caos primigenio, il materiale dell'universo dove s'agitano circolarmente gli atomi. "E il mare avrai!", risponde la potenza astrale (angelo-diavolo). Immediatamente cala la punizione su chi "torna a mescolare il separato", su chi non ha scelto tra le due donne ma preferito il "calderone del mare". [...] Poi, restituito a se stesso, scorge un suo sosia venirgli incontro per il bosco.¹⁵⁹

Alla fine della *Storia dell'indeciso*:

Ma è davvero lui o non piuttosto un suo sosia, che appena restituito a se stesso s'è visto venire avanti per il bosco?

- Chi sei?
- Sono l'uomo che doveva sposare la ragazza che tu non avresti scelto, che doveva prendere l'altra strada del bivio, dissetarsi all'altro pozzo. Tu non scegliendo hai impedito la mia scelta.
- Dove stai andando?
- A un'altra locanda da quella che tu incontrerai.
- Dove ti rivedrò?
- Impiccato a un'altra forca da quella cui ti sarai impiccato. Addio.¹⁶⁰

¹⁵⁷ I. Calvino, *Marcovaldo*, cit., p. 111.

¹⁵⁸ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit. p. 56.

¹⁵⁹ G. Bertone, *Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p. 151.

¹⁶⁰ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 61.

Il tema del doppio è stato evidenziato da Giorgio Bertone che, a mio avviso, coglie magistralmente nella sua analisi de *Il castello dei destini incrociati* la salienza di questo motivo:

Il tema del sosia viene qui rappresentato come la figura del residuo delle scelte (o non scelte) del soggetto. Noi coabitiamo con colui che avrebbe fatto tutto ciò che noi non abbiamo fatto: altro leitmotiv rintracciabile nelle diverse stagioni calviniane. Chi non sceglie s'annienta (s'impicca) nel momento in cui elimina pure quell'io speculare che definisce l'esistenza di ognuno. L'altro che è in noi (prima ancora e insieme l'altro-prossimo) e che nutre i dialoghi di cui è intessuta la coscienza è generato dalle intenzionalità del soggetto. Il tema del doppio che in tanta letteratura novecentesca fornisce il combustibile dell'angoscia e delle lacerazioni solipsistiche, si fa questione gnoseologica ed etica ben differente: costituzionalmente la coscienza è dialogo tra possibilità, dialogo tra destini; orientarli e disporli su uno scacchiere e scegliere è l'atto responsabile di chi sa di non volere (né potere) abbandonarsi al magma e non solo accetta ma vive e orienta la propria anima una e molteplice, l'uno e centomila che è in lui. Tanto l'arcadia dell'inconscio quanto le conclusioni catastrofiche di tanto Novecento sono superate.¹⁶¹

Vittorio Roda mette in evidenza come il tema del doppio assurga a tema dominante nella letteratura contemporanea dopo la sua ampia rivisitazione e rivalutazione nel Romanticismo:

Chi conosca anche sommariamente la storia del nostro tema sa che l'Ottocento segna una svolta decisiva. Le occorrenze si moltiplicano; e al doppio si concatenano, ben più di quanto accadesse in precedenza, profondi significati psicologici-esistenziali, che ne fanno un interprete fra i più significativi della fisionomia dell'uomo dei nostri tempi. La modernità, inutile ricordarlo, è portata a liquidare il soggetto centripeto ed uno, e a surrogarlo con una neo-antropologia che parla di divisione, di dissociazione, di pluralità. Nasce sulle rovine d'una tradizione plurisecolare l'homo duplex o multiplex, quello stesso che dopo le esperienze ottocentesche approderà alle pagine dei Proust, dei Musil, dei Pirandello. Il doppio che, a partire dal Romanticismo, dilaga nella letteratura occidentale concorre potentemente a questa operazione destrutturante; e nel far questo si rende protagonista d'un fenomeno di straordinario interesse, che non è soltanto il rilancio d'un tema bi millenario, la sua vitalissima rifioritura, ma anche il suo candidarsi ad un ruolo d'avanguardia.¹⁶²

Si pensi, con riferimento al doppio, ai racconti di Buzzati (rivelatore in tal senso è *Il colombre*) o ai racconti di Borges o alle poesie di Porta e Sereni. Il doppio in Calvino è un tema affrontato sotto diversi aspetti e angolature: c'è il doppio che nasce dall'incapacità di fare delle scelte autentiche nella realtà indifferenziata, in un mondo sommerso da una coltre di parole e immagini prefabbricate e omologate che coprono e offuscano la vera realtà e rendono difficile il pensiero (tema anche montaliano); c'è il doppio negativo e persecutorio che nasce dall'odio verso se stessi (*L' inseguimento*); ci

¹⁶¹ G. Bertone, *Il castello della scrittura*, cit., p. 152.

¹⁶² V. Roda, *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 11-12.

sono i vari doppi o proiezioni di sé che nascono nel momento in cui ci si difende dagli altri; c'è il doppio della scrittura. In merito al primo aspetto, la città di Diomira ne è un esempio: si è portati all'invidia per la felicità altrui nel momento in cui rimaniamo nella superficie omologata delle cose senza appropriarci di un'identità autentica capace di orientarci nelle scelte. La conseguenza nefasta è il rimpianto per il non vissuto, il differimento nel futuro di ciò che nel presente non riusciamo a realizzare, perché bloccati nella scelta. Il doppio è il depositario del possibile, del potenziale sempre dilazionato e mai realizzato, è un doppio nel tempo. Questo spiega l'insegnamento calviniano a guardare in profondità le cose, a fare attenzione, a dotarsi di uno sguardo che sia capace di vedere oltre l'omologato, il già detto o visto, per potersi appropriare del "nuovo" e liberare l'io dai condizionamenti ricevuti e renderlo consapevole delle scelte. Nella città di Fillide Calvino afferma:

I tuoi passi rincorrono ciò che non si trova fuori degli occhi ma dentro, sepolto e cancellato: se tra due portici uno continua a sembrarti più gaio è perché è quello in cui passava trent'anni fa una ragazza dalle larghe maniche ricamate, oppure è solo perché riceve la luce a una cert'ora come quel posticino, che non ricordi più dov'era. Milioni di occhi s'alzano su finestre ponti capperi ed è come se scorressero su una pagina bianca. Molte sono le città come Fillide che si sottraggono agli sguardi tranne se le cogli di sorpresa.¹⁶³

Vivetta Vivarelli nel suo studio sul doppio nell'opera di Brecht, Benjamin e Bloch, scrive in merito a questa città:

In questa pagina Calvino descrive un'esperienza che è in fondo quella che facciamo noi tutti: la progressiva scomparsa alla percezione delle città in cui viviamo. Lo sguardo con cui le percorriamo è uno sguardo per lo più strumentale. La percezione della sua identità è distratta o intermittente; la memoria "sepolta", come osserva Calvino, svolge spesso un ruolo decisivo nell'orientare lo sguardo e il sentimento. Il fatto è che l'abitudine fa scomparire le cose, le sottrae alla vista, stende su di esse come un velo opaco. Restiamo come imprigionati nelle reti dei nostri impegni quotidiani. Non dedichiamo mai alle nostre città l'attenzione di cui gratifichiamo una qualsiasi meta turistica. Per chi vive in una città d'arte come Firenze forse è leggermente diverso: se non altro perché talora ci capita di guardarla e quindi "vederla" con gli occhi della folla di turisti che l'attraversano ogni giorno, o fanno code interminabili ai musei. [...] Dunque, per riuscire a vedere le cose, coglierne l'identità, bisogna in qualche modo uscirne, proiettarsi al di fuori di esse. Qualsiasi viaggio nell'estraneo, come nota finemente Szondi a proposito di *Immagini di città* di Walter Benjamin, riconduce al tempo in cui "il consueto non era ancora tale". Le terre lontane, osserva a ancora Szondi, rendono bambino l'adulto, procurandogli l'emozione di smarrirsi in una città come in un labirinto. [...] Anche Marcovaldo, per tornare a Calvino, si smarrisce nella sua città quando questa è avvolta in una densa coltre di nebbia che gli permette di inseguire l'esotico nei luoghi familiari. Ma se in *Marcovaldo* il protagonista guarda spesso con occhi estraniati o stupiti la propria città, le *Città invisibili* si sorreggono su un calcolato, duplice effetto di straniamento: KublaiKan prova

¹⁶³ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 98.

piacere a contemplare i propri possedimenti attraverso lo sguardo dello straniero che li racconta. D'altra parte Marco Polo nelle città del Gran Kan insegue sempre i ricordi della sua Venezia.¹⁶⁴

Sul tema del doppio invece come valenza persecutoria così si esprime Adele Dei:

Fra le ragioni di queste scelte, al di là delle specializzazioni e delle preferenze personali dei singoli studiosi, c'è sicuramente il fatto che, sulla scorta dei grandi testi ottocenteschi e della teorizzazione di Otto Rank, quella che viene di solito cercata è la "storia" del doppio, ossia appunto una narrazione, che corrisponda alle linee tradizionali e ormai canonizzate: quella del sosia, dello specchio, del gemello, di una presenza fatale che incombe su un personaggio e ne minaccia l'integrità e la libertà di azione e di pensiero. Un altro io inesorabile, identico e opposto, che si insinua sempre più da presso e insegue il protagonista perché si vuole sovrapporre a lui, sostituirlo e in sostanza annientarlo (quello che Massimo Fusillo definisce "doppio persecutorio"). Ma la vicenda stessa è ambigua e bifronte: all'inverso si può anche rincorrere, braccare l'altro sé per recuperare una perduta unità, per guadagnare un'improbabile riunificazione. È il caso di Peter Schlemihl di Chamisso, che cerca la propria ombra venduta al diavolo, o di altre storie parallele, che spesso mostrano una collisione con il demoniaco. Non a caso uno dei segni dell'anomalia orrificica è l'assenza di immagine nello specchio: come se la mancanza del riflesso, e quindi della possibilità di scissione mettesse in dubbio la stessa umanità. Il rapporto con il doppio è ambivalente, è insieme attrazione e repulsione, e vede inseguimenti e fughe, ricerche ed evasioni, si snoda in un duello protratto. La conclusione, di solito, dimostra l'impossibilità di una pacifica convivenza, ma anche del ricongiungimento: non può consistere il due nell'uno, e quindi o il più forte prende il sopravvento e uccide l'altro, magari metaforicamente, oppure la caccia si rivela senza esito, elusiva e illusoria, oppure ancora l'incontro non può che precipitare nella morte di entrambi, nel reciproco annullamento. Ogni lieto fine è di solito negato, e spesso si tende ad un epilogo distruttivo, se non addirittura cruento.¹⁶⁵

Si ricordi il racconto *L'inseguimento* (racconto che traspone a livello narrativo il pensiero teorico e filosofico esposto da Calvino nel saggio *Dietro il retrovisore*) dove il protagonista è allo stesso tempo persecutore e vittima, come A. Dei ha messo in evidenza:

È proprio la storia del doppio, con le sue ben note vicende raccontate in tanti romanzi, a tornare allora alla ribalta, ma come sintetizzata nei suoi momenti topici e risolutivi, bloccata al massimo della tensione. Italo Calvino in *L'inseguimento* aveva riconosciuto nelle macchine bloccate in un ingorgo una folla di sicari e di vittime: ognuno contemporaneamente è killer e bersaglio, in una catena planetaria sospesa in un precario equilibrio che può ad ogni istante precipitare verso la catastrofe o lo scioglimento definitivo.¹⁶⁶

Tra l'altro in questo racconto riappare il solito tema della saturazione del tempo e dello spazio che è causa di infelicità, spreco e sciupio della vita. In un mondo in cui l'uomo non ha più la natura né la possibilità di intervenire attivamente nella storia per

¹⁶⁴ V. Vivarelli, *Identità e straniamento in Brecht, Benjamin e Bloch*, in *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2001, p. 138.

¹⁶⁵ A. Dei, *L'io moltiplicato: per una storia del doppio nella poesia del Novecento*, in *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, cit. pp. 164-165.

¹⁶⁶ Ivi, p. 167.

cambiarla o modificarla, la presenza inquietante del doppio come valenza persecutoria, come alterità negativa, si pone come pericolo costante e sempre insidioso. Per non incontrare il proprio doppio o per almeno attenuarne l'influsso negativo è necessario perdere le tracce del proprio io, trovare quella leggerezza che permette di affrancarsi da un'io troppo ingombro e saturo di informazioni e condizionamenti ricevuti, non autentici. La leggerezza diventa l'antidoto alla pesantezza dell'inautenticità, della perdita della consistenza dell'io. L'unità del soggetto non è più possibile, anzi e paradossalmente, l'io è talmente soverchiato dalla coltre di immagini e parole che il mondo consumista produce e "trasuda", che solo il perdersi o il non ritrovarsi possono diventare una forma di scampo e salvezza. Forse l'unica vera pienezza nella pesantezza del mondo è nell'amore, come il *Visconte dimezzato* suggerisce.

Ritorna alla mente la poesia di Montale *I critici ripetono*, nella quale il poeta ripone la propria incredulità nella consistenza dell'io in un mondo superficiale e omologato:

I critici ripetono,
da me depistati,
che il mio tu è un istituto.
Senza questa mia colpa avrebbero saputo
che in me i tanti sono uno anche se appaiono
moltiplicati dagli specchi. Il male
è che l'uccello preso nel paretaio
non sa se lui sia lui o uno dei troppi
suoi duplicati.¹⁶⁷

Sembra, purtroppo, che tale rifrazione infinita di immagini sia necessaria per non incontrare un io troppo ingombro e saturo in un mondo che lo vuole sempre presente a se stesso. Riporto le parole tratte da *In una rete di linee che si intersecano*:

È la mia immagine che voglio moltiplicare, ma non per narcisismo o megalomania come si potrebbe troppo facilmente credere: al contrario, per nascondere, in mezzo a tanti fantasmi illusori di me stesso, il vero io che li fa muovere.¹⁶⁸

Sono molto interessanti le parole di Claudio Magris a proposito della debolezza che nasce nel momento in cui l'io si difende per non perdersi o paradossalmente, e al contrario, si difende perdendosi perché troppo saturo di informazioni o presente a se

¹⁶⁷ E. Montale, *I critici ripetono*, in *Satura, Tutte le poesie*, cit. p. 283.

¹⁶⁸ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit. p. 189.

stesso (tema, quest'ultimo, a mio avviso di *Un re in ascolto*, in cui la perdita dell'io diventa anche l'unica sopravvivenza possibile nell' ipertrofia dell'io stesso):

Un altro tema connesso con l'io e il suo sdoppiamento o la sua disseminazione è quello della difesa, delle difese dell'io, rappresentato con incomparabile potenza da tanta letteratura della Mitteleuropa e soprattutto da Kafka. La letteratura mitteleuropea ha fatto e trasmesso una grande esperienza del disagio e ha rappresentato grandiosamente l'elaborazione dei meccanismi di difesa con i quali l'io si difende dalle minacce, ma col pericolo di rovinare la vita assorbendola completamente nel meccanismo che cerca di proteggerla. Tutto questo, naturalmente, finisce per perdere l'individualità, per schiacciarla. [...] Mi interessa molto il tema del meccanismo di difesa per cui un io, apparentemente troppo forte, perisce proprio per questa forza.¹⁶⁹

Lo stesso tema lo ritroviamo nella poesia di Sereni (poeta amato da Calvino e con il quale intratteneva una corrispondenza epistolare) nella poesia *Altro posto di lavoro*, dove il doppio nel tempo si collega al doppio quale infinito moltiplicarsi della propria immagine in un mondo di sola apparenza e superficialità:

Non vorrai dirmi che tu
sei tu e che io sono io.
Siamo passati come passano gli anni.
Altro di noi non c'è qui che lo specimen
anzi l'imgo perpetuantesi
a vuoto –
e acque ci contemplano e vetrato,
ci pensano al futuro: capofitte nel poi,
postille sempre più fioche
multipli vaghi di noi quali saremo stati.¹⁷⁰

Elio Gioanola parlando del fantastico calviniano conferma quanto è stato appena ribadito:

Tutta l'opera di Calvino è un lungo esorcismo contro la pesantezza insostenibile dell'io e del mondo, una fuga nella luce incorruttibile dello stile per evitare i contatti annichilatori con gli altri e con l'altro. [...] La grande intelligenza di Calvino non è conoscitiva ma cibernetica, non elabora contenuti ma strategie di adattamento difensivo contro il viscerale mondano e psicologico (l'inferno appunto dei rapporti reali, del desiderio, della paura). Per salvarsi, l'io deve perdere ogni spessore, farsi razionalità pura, mascherarsi continuamente, far perdere le proprie tracce: la scelta del fantastico permette di salvarsi contemporaneamente dal mondo e dall'io individuato, instaurando un'oggettività tanto artificiale quanto totalitaria. [...] La scelta del fantastico, che è per definizione il luogo deputato della "finzione", corrisponde perfettamente alla necessità primaria del nascondersi, di gettare l' "io" nel vortice all'infinito

¹⁶⁹ C. Magris, *Le frontiere del soggetto*, in *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, cit., pp. 28-29.

¹⁷⁰ V. Sereni, *Stella variabile*, Torino, Einaudi, 2010, p. 67.

delle *mise en abime*. [...] Nascondersi nella scrittura, scomparire totalmente all'interno di essa è propriamente il destino di un io ontologicamente debole e diviso.¹⁷¹

Questo tema dell'ipertrofia dell' "io" si ritrova anche nelle fiabe come Hans Dieckmann ha sottolineato:

Ma dopo aver ucciso l'idra, o dopo aver risolto l'enigma della sfinge, sublime nella sua semplicità, l'eroe occidentale continua a essere in balia del potere negativo della madre, come nel caso di Eracle, vittima della tunica di Nesso, o di Edipo, vittima dell'incesto. Rafforzamento dell'Io fino all'ipertrofia, sconfitta e uccisione della madre sono le risposte che l'Occidente oppone al potere della Grande Madre. La tradizione indiana tratta lo stesso tema mettendo in risalto il motivo del cambiamento e del controllo di questo potere ad opera di se stessi. Shiva deve rivolgersi a Vishnu, il principio cardine dell'universo, supplicandolo di venire in suo aiuto. Si rende conto che da solo non riuscirebbe a vincere il potere delle madri e a uccidere quell'enorme quantità di demoni ciechi (a decapitare l'idra), né riuscirebbe a placare le madri furibonde, che hanno bevuto il sangue dei demoni e che da lui stesso hanno avuto origine. Soltanto quando Vishnu gli invia l'arida Rewatî, la Signora della parola, la Mâyâe la dea incoronata dalla ghirlanda di fiori delle forme del divenire, soltanto allora può essere posto un freno alle azioni malvage delle madri, il che però non significa ucciderle, bensì trasformarle, rappacificarle e inserirle nell'ambito delle forze che mirano al bene. Questa trasformazione può però aver luogo quando il potere della madre e della donna si trova di fronte a un potere pari al suo, rappresentato dalle dee generate da Vishnu, mentre l'eroe maschile raffigurato da Shiva è colui che, pur avendo provocato questi eventi, può prendervi parte solamente nel ruolo di osservatore passivo. A quanto pare, tutti e due i percorsi sono importanti e necessari per lo sviluppo della consapevolezza, tanto che entrambe le versioni si trovano in tutte le culture: anche in India c'è l'eroe che uccide la madre, e in Grecia le Erinni assetate di sangue si trasformano nelle Eumenidi amabili e gentili. Mentre il cammino che l'eroe percorre nella lotta contro le forze della natura porta alla formazione dell'Io e perciò allo sviluppo della civiltà e della cultura, la seconda strada porta alla comprensione, alla conoscenza e alla saggia sottomissione in un immutabile susseguirsi di eventi naturali. Come sempre, il pericolo è insito nell'unilateralità di uno sviluppo che accentui le deformazioni dell'una o dell'altra parte. [...] Nessuno dei due schieramenti riflette sul lungo cammino che molte generazioni hanno dovuto compiere per conquistare questa tecnica e quella spiritualità, e nessuno può pensare di evitare questo percorso tortuoso e difficile semplicemente prendendo a prestito il patrimonio culturale dell'altro.¹⁷²

Sul doppio della scrittura invece Maria Carla Papini associa l'opera di Manganelli a quella di Calvino mettendo in evidenza come scrittura e lettura divengano nel mondo contemporaneo l'unica via di scampo per ordinare il reale o per sottrarsi ad esso, affinché la finzione estetica della letteratura nasconda la finzione del mondo:

Accade per Manganelli ciò che appare solo ipotizzato e previsto da uno scrittore la cui consonanza con il nostro ben è stata rilevata nelle fasi dell'immaginario ping-pong in cui Marco Belpoliti ha strutturato il suo intervento sul rapporto Manganelli-Calvino. Accade che per Manganelli sembri realizzarsi quanto in una versione alternativa di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* viene prospettato come ipotetica eventualità dal falsario Ermes Marana e che cioè

¹⁷¹ E. Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991, pp. 316, 318-319-320.

¹⁷² H. Dieckmann, *Fiabe e simboli*, Traduzione di E. Bacchetta, Roma, Edizioni Scientifiche Ma.Gi., 2003, pp. 240-241.

quella “sfera di materia scritta che involge il mondo” e che “il mondo stesso secerne per il bisogno di supporre che esistano altri mondi possibili” sia già effettivamente precipitata sul mondo assorbendone la “sostanza deforme e mendace” ed assimilandone ogni aspetto alla sua “finzione”. La letteratura sostituisce, così, in Manganelli la vita, ne prende il posto, diviene, è la vita stessa. Si capisce allora la reticenza manganelliana a rappresentare la vita nella scrittura e non solo perché la sua identificazione della vita con l’angoscia ne provoca – come ha sottilmente intuito Michele Mari – con la rimozione dell’angoscia quella della vita, ma anche perché – [...] – è la vita stessa, e con essa la realtà, la verità ad essere rimossa e sostituita dalla finzione, dalla menzogna della letteratura. [...] E, d’altra parte, il rifiuto della realtà comporta necessariamente quello per un tempo convenzionalmente scandito a misura d’uomo e dunque l’insofferenza manganelliana per ogni tipo di trama – romanzesca o trattatistica – che costringa nell’ordine del suo ordito ad una sequenza di avvenimenti o pur sempre di proposizioni la cui logica inevitabilmente atterrebbe a quell’ambito di referenza reale che si vuole invece evitare. [...] Analogamente non si può non pensare all’ultima pagina del *Barone rampante*, a quel “frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii” “che assomiglia” al “filo d’inchiostro” che il fratello di Cosimo, il narratore lascia correre “per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune”, quel filo che “ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole”, quel filo d’inchiostro che è poi lo stesso con cui nel *Cavaliere inesistente* Suor Teodora disegna i luoghi, suscita le immagini, traccia il percorso stesso di quel libro di cui è insieme scribe e personaggio. E come, allora, non ricordare *Le città invisibili*, Armilla, Clarice, Dorotea e, soprattutto, quelle che popolano l’atlante del Gran Khan, quell’atlante “che rivela la forma delle città che ancora non hanno una forma né un nome”? Eppure, se evidente risulta, nel testo calviniano, la consapevolezza del valore creativo di una scrittura atta a determinare nell’imprimersi del proprio segno tutto un universo di immagini e figure mai prima visibile o esplorato, se altrettanto manifestamente appare come attraverso la scrittura si giunga alla creazione di un sistema virtuale di segni che si accosta a quello reale dei segni che compongono la nostra realtà concreta, e come dunque la realtà fittizia, letteraria che la pagina di Calvino provoca e dimostra sia perennemente contrapposta e confrontata con quella cui per definizione pertiene l’attendibilità della storia e del vero, se dunque un universo, un mondo virtuale, immaginario e alternativo a quello reale trova anche nel testo di Calvino lo spazio e il luogo della sua definizione, manca tuttavia a quel mondo il gesto di estrema, ironica provocazione che caratterizza quello di Manganelli, manca a quell’universo di immagini l’impervia, sfrontata audacia della paradossale sfida manganelliana, la risolutezza dissacrante con cui l’eterno dilemma tra immaginario e reale, vero e falso, astratto e concreto si risolve, in Manganelli, nella decisa abolizione di uno dei due termini e dunque con il rifiuto di una realtà respinta in favore della menzogna, nel nome della letteratura.¹⁷³

6. LA LEGGEREZZA

Il tema del battersi e dell’efficacia di una lotta che poggia su basi, non di dominio o aggressività, proiezione in un “fuori” caotico e strepitante, ma di gentilezza d’animo, grazia, leggerezza e ironia è tipico del pensiero calviniano. Solitamente questo modo di essere è attribuito alla donna all’interno dell’opera. Si ricordi la figura della madre di Quinto in *La speculazione edilizia* con particolare riferimento a quel gesto di fresca

¹⁷³ M. G. Papini, *Giorgio Manganelli: la scrittura e il suo doppio*, in *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, cit., pp. 391-392-394, 395.

gentilezza e purezza d'animo che la vede raccogliere e spostare una lumaca da una foglia di iris. L'attaccamento alle cose più fragili, tenui e leggere, la compresenza della bellezza e della bontà d'animo, permettono alla madre di Quinto il giusto distacco e la saggia presa di distanza (forse un inconscio presentimento che più la natura viene distrutta più essa si vendica sull'uomo?) dall'inferno della speculazione edilizia, in contrasto alla tristezza dei figli travolti dai meccanismi aggressivi di sfruttamento e avidità di un progresso annichilente:

La madre era in giardino. I caprifogli odoravano. I nasturzi erano una macchia di colore fin troppo vivo. Se non alzava gli occhi in su, dove da tutte le parti s'affacciavano le finestre dei casamenti, il giardino era sempre il giardino. La madre girava d'aiola in aiola, tagliando i rami secchi, controllando se il giardiniere aveva innaffiato dappertutto. Una lumaca saliva per un'aguzza foglia di iris: la staccò, la buttò per terra. Uno scoppio di voci le fece alzare il capo: lassù in cima alla costruzione stavano dando il bitume alla terrazza. La madre pensò che era più bello quando facevano le case coi tetti di tegole, e quand'era finito il tetto ci mettevano sopra la bandiera. – Ragazzi! Ragazzi! – gridò verso le finestre della sala da pranzo. – Hanno finito il tetto! Quinto e Ampelio non risposero. La stanza, con le persiane chiuse, era in penombra. Loro, seduti con fasci di carte sulle ginocchia, rifacevano il conto di quando si sarebbe ammortizzato il capitale.¹⁷⁴

O si pensi alla meravigliosa fiaba *Il naso d'argento* dove la furbizia della ragazza accompagnata dal rispetto verso ciò che c'è di più fragile ed effimero, un fiore reciso, le permette non solo di vincere sul diavolo, ma di migliorare la propria condizione. Non è quindi un eroe che attraverso la forza, l'aggressività, l'uccisione ristabilisce l'ordine e vince sul male. Come afferma Calvino nell'introduzione alle *Fiabe italiane* la fiaba italiana non è caratterizzata dall'aspetto truculento e sanguinoso che invece caratterizza le fiabe nordiche. Credo che la vecchietta di *Il giardino dei gatti ostinati* e questa ragazza possano benissimo essere accomunate e rispecchiare un tema molto caro al nostro scrittore. Quanto detto è confermato da ciò che Calvino afferma nelle *Lezioni americane* in merito alla figura di Perseo:

“Perché la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinata (*anguiferumque caput dura ne laedatharena*), egli rende soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depona la testa di Medusa a faccia in giù”. Mi sembra che la leggerezza di cui Perseo è l'eroe non potrebbe essere meglio rappresentata che da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile.¹⁷⁵

Calvino parlando del mito di Medusa ricorda come Perseo nello sguardo indiretto:

¹⁷⁴ I. Calvino, *I racconti*, I, cit., p. 574.

¹⁷⁵ Ivi, p. 10.

L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla immagine riflessa nello scudo di bronzo. Ecco che Perseo mi viene in soccorso anche in questo momento, mentre mi sentivo già catturare dalla morsa di pietra, come mi succede ogni volta che tento una rievocazione storico-autobiografica. Meglio lasciare che il mio discorso si componga con le immagini della mitologia. Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio. Subito sento la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo.¹⁷⁶

Simbolo di leggerezza per eccellenza è la luna. Si pensi alla contrapposizione femminile-luna-silenzio-leggerezza e maschile-terra-rumore-pesantezza che detiene grande spazio nelle opere calviniane. In *Luna e Gnac*, in *Marcovaldo*, l'immagine lunare associata alla bambina intravista da Fiordaligi scompare dietro l'insegna pubblicitaria, simbolo dello strapotere economico che sovverte qualsiasi ordine naturale delle cose caricandolo di segni maschili di aggressività, potenza e consumo:

Fiordaligi e la ragazza lunare [quando l'insegna smette di funzionare] si mandavano baci sulle dita, e forse parlandosi alla muta sarebbero riusciti a fissare un appuntamento. [...] Il più colpito di tutti [dopo il ripristino dell'insegna] fu Fiordaligi; l'abbaino della ragazza lunare era sparito dietro a un'enorme, impenetrabile *vu doppia*.¹⁷⁷

La luna rappresenta la possibilità di uno spazio vitale alternativo ai codici di valore vigenti. Sia in *Luna e Gnac* che in *La distanza dalla luna* il satellite è descritto metaforicamente come "spiaggia", quindi come possibile luogo di evasione dove potersi riappropriare di un altro modo di vedere e sentire le cose. Nel *Dialogo della Terra e della Luna* delle *Operette morali* la luna è rappresentata come luogo del silenzio, simbolo di una visione non antropocentrica della realtà e depositaria di valenze tipicamente femminili. Nella parte finale di *La distanza dalla luna* l'immaginazione mitica rievoca un tempo che si sente perduto per sempre, in un passo che ricorda da vicino l'operetta leopardiana:

Era il dolce ritorno, la patria ritrovata, ma il mio pensiero era solo di dolore per lei perduta, e i miei occhi s'appuntavano sulla Luna per sempre irraggiungibile, cercandola. E la vidi. Era là dove l'avevo lasciata, coricata su una spiaggia proprio sovrastante alle nostre teste, e non diceva nulla. Era del colore della Luna; teneva l'arpa al suo fianco, e muoveva una mano in arpeggi lenti e radi. Si distingueva bene la forma del petto, delle braccia, dei fianchi, così come ancora la ricordo, così come anche ora che la Luna è diventata quel cerchietto piatto e lontano, sempre con lo sguardo vado cercando lei appena nel cielo si mostra il primo spicchio, e più cresce più m'immagino di vederla, lei o qualcosa di lei ma nient'altro che lei, in cento in mille viste

¹⁷⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 8-9.

¹⁷⁷ I. Calvino, *Marcovaldo*, cit., pp. 82, 84.

diverse, lei che rende Luna la Luna e che ogni plenilunio spinge i cani tutta la notte a ululare e io con loro.¹⁷⁸

In *Il rapporto con la luna* Calvino identifica nella luna il simbolo attraverso cui veicolare una visione non antropocentrica e ristretta della realtà:

Quel che m'interessa invece è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè conoscenza: uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano. La luna, fin dall'antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione lunare dei poeti così si spiega. Ma la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? [...] Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere *di più* nella luna, vuole che la luna *dica di più*. Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare ...¹⁷⁹

Nelle *Lezioni americane* Calvino cita le *Metamorfosi* di Ovidio per ribadire l'importanza del valore della leggerezza nella pesantezza del vivere. Lo sguardo indiretto di Perseo, i venti e le nuvole, il corallo sono gli emblemi che nel mito rimandano a ciò che c'è di più fragile, tenue e leggero:

In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa. L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. Ecco che Perseo mi viene in soccorso anche in questo momento, mentre mi sentivo già catturare dalla morsa di pietra, come mi succede ogni volta che tento una rievocazione storico-autobiografica. Meglio lasciare che il mio discorso si componga con le immagini della mitologia. Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio. [...] Mi sembra che la leggerezza di cui Perseo è l'eroe non potrebbe essere meglio rappresentata che da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile. Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue: i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa.¹⁸⁰

Anche nella poesia di Montale ritroviamo il valore della leggerezza, veicolata da immagini o pensieri (si veda ad esempio la poesia *Quasi una fantasia*: "Avrò di contro un paese d'intatte nevi / ma lievi come viste in un arazzo."¹⁸¹). Leopardi, Montale, Calvino hanno voluto sottrarre peso al linguaggio. *Le città invisibili* testimoniano questa

¹⁷⁸ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit. p. 19.

¹⁷⁹ I. Calvino, *Il rapporto con la luna*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 221-22.

¹⁸⁰ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 8, 10

¹⁸¹ E. Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2003, p. 36.

finalità, questa marca stilistica, come lo stesso Calvino ha affermato. La leggerezza diventa valore che impronta sia il testo scritto sia l'atteggiamento mentale dell'intellettuale di fronte alla pasta "collosa" e magmatica del reale, in cui il soggetto si trova dolorosamente invischiato senza possibilità di distacco, giudizio, slancio attivistico. Letizia Modena afferma:

Nella qualità della leggerezza, Calvino scorge nel 1984-1985 valenze plurime: dovrà informare lo stile e i nuclei visivi della narrativa, ma dovrà soprattutto, ed è questo l'ambito speculativo che ci riguarda, divenire abito mentale dell'intellettuale auspicato per il futuro, dalla posizione elevata, scollata dalla contingenza sociale e storica che tuttavia osserva.¹⁸²

La leggerezza per Calvino permette l'accesso alla bellezza, poiché la leggerezza si oppone al peso e all'opacità del mondo, al peso insostenibile di una realtà paralizzata, statica. Franco Rella ha individuato nella leggerezza la chiave interpretativa dell'opera calviniana:

Quando si ha poco, dobbiamo custodire il poco, ci ha insegnato Benjamin. E non è detto che questo poco non si riveli come il massimo che è possibile avere. Eliot si è mosso tra macerie, per costruire il poema della nostra epoca, e nelle macerie ha trovato il modo di puntellare la sua voce e le sue parole, quella voce e quelle parole che contenevano l'orrore supremo delle città, della morte, ma anche la possibilità di dare ad esse una forma, di renderle esperienze decisive per la nostra vita. È su questi temi che ha riflettuto fino all'ultimo Calvino, dopo *Palomar*, un'esperienza non del tutto riuscita di descrivere una diversa esperienza delle cose, nelle *Lezioni Americane*. La prima immagine che apre le *Lezioni* è quella di Perseo che mette la testa della Medusa in un letto d'alghe, e i ramoscelli marini a contatto con la Medusa, e cioè con l'orrore puro, "si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa." Mai, come in questo caso, dice Calvino Montale ha evocato una visione così apocalittica, ma ciò che i suoi versi mettono in primo piano sono quelle minime tracce luminose che egli contrappone alla buia catastrofe, per esempio la cipria nello specchietto, o, come in *Dora Markus*, il topo bianco d'avorio. [...] Mai Calvino si era spinto così avanti. È questa coscienza che permette di rileggere tutta la sua opera come un'opera decisiva per la nostra epoca. [...] I saggi inclinano al bello alla fine, aveva scritto Hölderlin. Questi saggi sono i poeti. Ed è seguendo le tracce dei poeti che Calvino, nelle *Lezioni*, dà uno spessore straordinario alla sua riflessione.¹⁸³

Il mondo sembra precipitare nell'entropia (o "specchio del disastro") ma la vita può ritrovare il senso nelle cose più tenui e leggere. Non è uno sguardo leggero che si aliena dalla realtà o si rifugia nel sogno: la leggerezza per Calvino non è svincolata dal valore contrario della pesantezza:

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o

¹⁸² L. Modena, *Italo Calvino e la saggistica del magma: verso un'altra genealogia della leggerezza*, cit., p.

¹⁸³ F. Rella, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 149-150.

nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro.¹⁸⁴

È lo stesso sguardo che adotta Cosimo in *Il barone rampante* rifugiandosi sugli alberi senza però staccarsi completamente dal consorzio umano. Alla fine della sua lezione sulla *Leggerezza* Calvino riporta il racconto di Kafka *Il cavaliere del secchio* per enfatizzare l'importanza salvifica della leggerezza nella pesantezza del vivere che scaturisce da un rapporto problematico con il mondo e gli altri:

Molti dei racconti brevi di Kafka sono misteriosi e questo lo è particolarmente. Forse Kafka voleva solo raccontarci che uscire alla ricerca di un po' di carbone, in una fredda notte del tempo di guerra, si trasforma in *quête* di cavaliere errante, traversata di carovana nel deserto, volo magico, al semplice dondolio del secchio vuoto. Ma l'idea di questo secchio vuoto al di sopra del livello dove si trova l'aiuto e anche l'egoismo degli altri, il secchio vuoto segno di privazione e desiderio e ricerca, che ti eleva al punto in cui la tua umile preghiera non potrà più essere esaudita, apre la via a riflessioni senza fine.¹⁸⁵

Calvino ha voluto insegnare un nuovo modo di vedere le cose e l'esperienza ai fini di un riscatto vitale che permetta di non restare sovrachiati dalla realtà molteplice, complessa, inesauribile, indifferenziata, opaca e superficiale delle cose. Illuminanti le parole di Mara Mauri Jacobsen in merito:

Anche Palomar si aggira con una "pagina vuota", un inesauribile taccuino da riempire, nelle strade di Parigi, sul terrazzo di casa, allo zoo, negli itinerari esotici: ovunque porti la sua mancanza, la "privazione" che lo accompagna. Ma la sua ansia conoscitiva si traduce nel ripetuto bisogno di "riempire" la pagina, di tradurre in parole, in linguaggio descrittivo, esplicatorio, definitivo, il vuoto dell'esperienza. Palomar, che non "impara" a lasciarsi sollevare dal suo "secchio vuoto" oltre le finalità, gli esaudimenti e le risposte, soccombe alla "pesantezza" e "muore".¹⁸⁶

Jean Starobinski mette bene in risalto come il valore della leggerezza sia per Calvino lo strumento più efficace contro la melanconia, il malessere che attanaglia il mondo contemporaneo:

Ora agitato freneticamente, ora pietrificato e pietrificante, il mondo, così come è definito da Calvino, presenta tutti i caratteri che i fenomenologi hanno attribuito alla visione melanconica della realtà esterna. Corrisponderebbe a un abuso collocare Calvino tra gli scrittori della melanconia, anche se era ben consapevole della minaccia da essa rappresentata. Calvino coglie così bene il volto melanconico delle cose solo perché è schierato egli stesso nel partito avverso: assume deliberatamente il ruolo che, in modo emblematico, ha designato come quello di Perseo, l'eroe mitico che riuscì a decapitare la spaventevole Medusa. La virtù della leggerezza, della

¹⁸⁴ I. Calvino, *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 12.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 34-35.

¹⁸⁶ M. M. Jacobsen, *Palomar e il viaggio di Calvino dall'"esattezza" alla "leggerezza"*, «*Italica*», LXIX, 4, 1992, pp. 489-504: 499

mobilità, alla quale restò fedele tutta la vita, è l'antidoto perfetto della malinconia. Scendere a patti con la disperazione, per averla indovinata negli altri e talvolta provata in se stessi, consente di predisporre i migliori mezzi terapeutici.¹⁸⁷

La leggerezza è considerata come proprietà positiva rintracciabile non solo nella tradizione letteraria ma anche nei campi dell'antropologia e dell'etnologia:

Alla precarietà dell'esistenza della tribù, - siccità, malattie, influssi maligni – lo sciamano rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo, in un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà. In secoli e civiltà più vicini a noi, nei villaggi dove la donna sopportava il peso più grave d'una vita di costrizioni, le streghe volavano di notte sui manici delle scope e anche su veicoli più leggeri come spighe o fili di paglia. Prima di essere codificate dagli inquisitori queste visioni hanno fatto parte dell'immaginario popolare, o diciamo pure del vissuto. Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua.¹⁸⁸

Uno sguardo leggero, mobile, intelligente e positivo si rende ancor più necessario nel “mare dell'oggettività” in cui l'uomo si trova irretito. Marco Belpoliti scrive in merito all'insegnamento che Calvino propone:

Calvino, nel rileggere a suo modo il mito di Medusa sulla scorta dei poeti classici, riprende, seppur in modo indiretto, quello che è il tema fondamentale di questo racconto, *il tema della forma*: l'arrestarsi del tempo, il fissarsi della forma, l'accadere della morte sono tre eventi strettamente connessi tra loro. L'uccisione di Medusa avviene nell'istante in cui cattura la forma; Perseo recide il capo della Gorgone proprio quando scopre la sembianza di Medusa riflessa nello scudo. Questo è anche il tema centrale delle *Lezioni Americane*, un'opera interamente dedicata al tema della forma letteraria, ripensata attraverso sei valori o qualità. Come racconta Calvino stesso, ricorrendo all'autobiografia, il problema per lui è stato quello di accordare la pesantezza del mondo con un ritmo interiore che si presenta mobile, leggero. Medusa è il mostro incombente, è la morsa di pietra che aleggia dietro a ogni ricerca della forma. Calvino propone perciò la strada della visione indiretta, assai simile allo sguardo del guidatore che esclude l'io dall'oggetto della visione, per raggiungere la forma; tutto ciò, ricorda nella prima delle lezioni americane dedicata alla *Leggerezza*, non significa rifiuto della realtà, anzi, proprio il contrario. [...] Per vincere la pesantezza – duplice pesantezza: della vita e dell'opera - , occorrono la “vivacità e la mobilità dell'intelligenza” che sole sfuggono alla condanna del vivere. Guardare il mondo con un'altra ottica, con un'altra logica, con altri metodi di conoscenza, questo è l'insegnamento dello scudo di Atena; nell'universo della letteratura, ci suggerisce Calvino nelle sue proposte per il prossimo millennio, si aprono sempre nuove vie da esplorare, nuovissime e antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo e il modo di raccontarla. Munito dello sguardo indiretto, trasversale, obliquo di Perseo, Calvino, da vero “manierista della mente”, cerca, sia fuori dalla letteratura che dentro di essa, visioni che possano dissolvere lo sguardo di Medusa, uno sguardo che tuttavia sempre incombe come una presenza necessaria fuori e dentro l'opera. [...] Questo ci insegna Calvino coi suoi specchi: la conoscenza del mondo come “dissoluzione della compattezza del mondo medesimo, percezione di ciò che è indefinitamente minuto, mobile, leggero”.¹⁸⁹

¹⁸⁷ J. Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, I, cit. p. XIX.

¹⁸⁸ I. Calvino, *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 33.

¹⁸⁹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 291-293.

Bruno Falchetto scrive in merito alla visione non antropocentrica dell'uomo di Calvino:

Il grottesco è un riflesso della componente vitalistica della visione del mondo di Calvino: nel sistema di immagini e situazioni che lo caratterizzano si esprime un doppio atteggiamento – d'attrazione e repulsione, di paura e d'allegria – verso la dimensione biologico-naturale che costituisce la radice prima dell'esistenza. La natura è fonte della spinta vitale che muove l'uomo ad agire nel mondo, e insieme rappresenta il limite delle sue capacità di comprenderlo e padroneggiarlo. L'oggettività naturale ha una seduzione fascinosa: suggerisce l'idea dell'affratellamento di tutte le cose viventi e del proseguire ininterrotto dell'essere oltre i limiti dell'individuo; tuttavia è anche inquietante, perché proprio nella sua vastità e vitalità metamorfica gli sfugge e sembra poterlo inghiottire. Già i due piccoli protagonisti del racconto iniziale di *Ultimo venne il corvo* illustrano l'ambivalenza del vitalismo calviniano. La familiarità gioiosa di Libereso con i tanti abitatori non-umani del giardino si oppone alla ritrosia incuriosita ma comunque diffidente di Maria-Nunziata.¹⁹⁰

È quanto Calvino rintraccia anche nell'opera di Cyrano stando alle sue parole in *Le lezioni americane*:

Straordinario scrittore, Cyrano, che meriterebbe d'essere più ricordato, e non solo come primo vero precursore della fantascienza, ma per le sue qualità intellettuali e poetiche. Seguace del sensismo di Gassendi e dell'astronomia di Copernico, ma soprattutto nutrito della "filosofia naturale" del Rinascimento italiano – Cardano, Bruno, Campanella – Cyrano è il primo poeta dell'atomismo nelle letterature moderne. In pagine la cui ironia non fa velo a una vera commozione cosmica, Cyrano celebra l'unità di tutte le cose, inanimate o animate, la combinatoria di figure elementari che determina la varietà delle forme viventi, e soprattutto egli rende il senso della precarietà dei processi che le hanno create: cioè quanto poco è mancato perché l'uomo non fosse l'uomo, e la vita la vita, e il mondo un mondo.¹⁹¹

Termino questa sezione con queste parole tratte da *Il mare dell'oggettività* che rivelano il fulcro del suo pensiero e sono illuminanti per i temi sino a qui delineati:

Se il tutto diventa metro e ragione dell'uno, se la ragione dell'universo trionfa su quella dell'uomo, è la fine del fare, della storia. Il barbaglio della ragione dell'universo è luce quando giunge a illuminare la vicenda limitata e ostinata del fare umano; ma se si sostituisce ad essa è ritorno all'indistinto crogiuolo originario.¹⁹²

4.L' AUTOMATISMO PSICHICO, IL MAGMA

Oltre al tema dell'oggettivazione totale di umano, tempo e spazio, e dell'identificazione tra "suoni di lei" e urlo della metropoli che si sono appena accennati,

¹⁹⁰ B. Falchetto, L. Clerici, *Calvino e il comico*, cit. p. 45.

¹⁹¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 26.

¹⁹² I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*; cfr. I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 52.

si intende ora precisare come lo scrittore veicoli il tema del magma, dell'automatismo psichico, di cui si parlava all'inizio. Subito si rende evidente il sostantivo posto al centro del testo "friggitorie". Nell'uso in *incipit* di un termine arcaico, un gerundio senza soggetto e per di più riflessivo ("partendosi"), si veicola l'assenza di coscienza nel soggetto, il cui movimento è estraniato dalla volontà. Si noti la pregnanza semantica del sintagma pleonastico "una voce di donna grida", non solo sineddoche che rende la frammentazione del corpo, ma anche metonimia (grazie al verbo "grida"; la conseguenza per lo strumento) che in modo mirabile e stupendo descrive un boato che ricopre tutto (città, umano, natura, tutto); anche qui un processo autonomo, indipendente dalla coscienza. E significativo è il sintagma "gli viene da invidiare" dove Calvino non usa il verbo transitivo (invidiare qualcuno) ma arriva al concetto tramite l'uso di un verbo presente intransitivo e iterativo, a sottolinearne l'automatismo psichico (si noti il contrasto con il presente iterativo "nel pensier mi fingo"). In quel "gli viene da invidiare quelli" si può ravvisare l'indifferenziazione tra il sé e l'altro (dentro/fuori) ad indicare come nella negazione assoluta dello spazio e del tempo anche i rapporti umani siano diventati estremamente intricati, complessi, asfittici. E si osservi la frase "le luci delle friggitorie si accendono tutte insieme": l'automatismo psichico di chi vede le luci accendersi si identifica con l'automatismo della metropoli tecnologica, occhi e luci delle friggitorie sono la stessa cosa. "Luce delle friggitorie" è sia metafora (luce/occhi) che metonimia: le luci-occhi sono anche il prodotto, la conseguenza, di un sistema elettrico di illuminazione. Nel riflessivo "si accendono" si avverte l'ambiguità: siamo noi ad accendere le luci o si accendono da sole (forse entrambe le cose)? Si noti come in Leopardi abbiamo "s'annega il pensier mio" in Calvino "quelli che ora pensano": anche il pensare è oggettivato e perde la proprietà di essere relativo al singolo. Su questo tema numerose sono le metafore nell'opera calviniana. Nel testo successivo, a Isidora, "le lotte dei galli degenerano in risse sanguinose tra gli scommettitori"¹⁹³: galli e scommettitori sono la stessa cosa. Ne *Il cavaliere inesistente* la figura di Gurdulù che si rivolge al proprio piede come se il piede fosse dotato di una volontà sua propria:

- O piede, - prese a dire Gurdulù, - piede, ehi, dico a te! Cosa fai piantato lì come uno scemo? Non lo vedi che quella bestia ti spuncica? O piedeeee! O stupido! Perché non ti tiri in qua? Non senti che ti fa male?¹⁹⁴

¹⁹³ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 8.

¹⁹⁴ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, a cura di Luca Baranelli, con una presentazione dell'autore, Mondadori, 1993, p. 29.

O le tante immagini in *Le cosmicomiche*, in cui l'autore associa l'universo e le galassie a una frittata, una zuppa per riferirsi ad un mondo indifferenziato e senza forma.

Francesca Bernardini rileva in merito a questo tema:

La ricerca e il raggiungimento di una forma implicano un mutamento del mondo, ma hanno senso soltanto perché i sistemi di valore elaborati dal soggetto si situano in rapporto oppositivo con gruppi di non-valori: forma-mancanza di forma, vita-morte, essere-non essere, libertà-determinismo, ecc. Ponendosi in posizione critica, oppositiva, nei confronti della realtà, il soggetto opera uno scarto rispetto al modello ripetitivo della cultura, "il guscio di parole" paralizzante, attraverso cui l'opera può aprire un varco, a patto di garantire una nuova immagine, non alienata, del mondo.¹⁹⁵

La letteratura diventa lo strumento che permette di opporsi all'indifferenziato:

All'origine dell'atto scrittoria, Calvino identifica tre esigenze umane, che sono costitutive dell'opera letteraria: a) esigenza squisitamente personale, nello scrittore, di esprimere se stesso, di definire e segnalare la propria individualità in rapporto al mondo esterno, attraverso un codice. Scomparso il segno, si annulla ogni possibilità di autodefinirsi, di distinguersi dal tutto indifferenziato: la perdita del segno è perdita di identità. b) esigenza di rappresentare il mondo esterno, e di ordinarlo attraverso l'atto strutturante del linguaggio e della scrittura. In "Un segno nello spazio" il segno – il primo che sia mai stato tracciato – fatto dal narratore in un punto qualsiasi dell'universo, diventa garante della possibilità di distinzione e identità. Senza quel segno, l'universo torna ad essere vuoto, nulla totale, con il contenuto, scompare anche il contenente. [...] Il linguaggio, per la filosofia aristotelica, è strutturato secondo gli stessi schemi logici del pensiero: logos è appunto discorso; il segno, che rende possibile "il filo (...) dei ragionamenti", la catena delle deduzioni, rappresenta non solo il linguaggio, ma la comunicazione in generale e in particolare la letteratura. La letteratura va così a riempire, per Calvino, quel vuoto lasciato dalla crisi delle ideologie e, se non pretende di sostituirle, ne rileva tuttavia "il compito di interpretare, di accogliere il reale in una struttura razionale, di fornire una prospettiva di significati alla esistenza" [...]. c) esigenza pragmatica di intervento sulla realtà esterna. L'azione, ivi compresa l'opera letteraria, nasce da un atto cosciente di volontà. [...] ¹⁹⁶

Il bellissimo racconto *Dialogo con una tartaruga* mette in evidenza l'indifferenziazione del pensiero nel mondo contemporaneo, la ristrettezza del pensiero umano antropocentrico e autoreferenziale e l'incapacità di pensare e di concentrarsi su aspetti minuti e singolari dell'esperienza, capacità che se valorizzata e imparata potrebbe permettere il miglioramento non solo soggettivo ma su scala sociale:

- Così è perché non c'è ragione che la ragione del mondo s'identifichi con la tua d'uomo e non con quella di me tartaruga.

- Una ragione ci sarebbe, di cui non mi pare si possa mettere in dubbio la certezza obiettiva, ed è che il linguaggio fa parte delle facoltà specifiche dell'uomo; ne consegue che il pensiero dell'uomo, fondato sui meccanismi del linguaggio, non possa paragonarsi al pensiero muto di voi tartarughe.

- [...]

¹⁹⁵ F. Bernardini, *I segni nuovi di I. Calvino*, Roma, Bulzoni Editore, 1977, pp. 69-70.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 96-97-98

- È la appunto che volevo portarti, tartaruga! Guardando il tuo poco muso affacciarsi e ritrarsi da tanto guscio, ho sempre pensato che tu non riuscissi a deciderti dove finisce per te il soggettivo e dove comincia il mondo fuori di te: se c'è un tuo io che abita dentro il guscio o se il guscio è l'io, un io che contiene in sé il mondo esterno, la materia inerte diventa parte di te. Ora che sto pensando il tuo pensiero, so che il problema non si pone: per te non c'è differenza tra io e guscio, dunque tra io e mondo.

- Lo stesso vale per te, uomo. Arrivederci.¹⁹⁷

In *Palomar* diversi sono i riferimenti al concetto dell'automatismo del corpo nella spersonalizzata società industriale contemporanea, in cui il continuo bombardamento sensoriale atrofizza e inibisce il tatto, la vista, la memoria e l'immaginazione, ossia le componenti da cui trae alimento il desiderio erotico:

Ma anche quello che noi chiamiamo eros non è forse un programma delle nostre macchine corporee, più complicato perché la memoria raccoglie i messaggi d'ogni cellula cutanea, d'ogni molecola dei nostri tessuti e li moltiplica combinandoli con gli impulsi trasmessi dalla vista e con quelli suscitati dall'immaginazione? La differenza sta solo nel numero dei circuiti coinvolti: dai nostri recettori partono miliardi di fili, collegati col computer dei sentimenti, dei condizionamenti, dei legami tra persona e persona ... L'eros è un programma che si svolge nei grovigli elettronici della mente, ma la mente è anche pelle: pelle toccata, vista, ricordata. E le tartarughe, chiuse nel loro astuccio insensibile? La penuria di stimoli sensoriali forse le obbliga a una vita mentale concentrata, intensa, le porta a una conoscenza interiore cristallina ... Forse l'eros delle tartarughe segue leggi spirituali assolute, mentre noi siamo prigionieri d'un macchinario che non sappiamo come funziona, soggetto a intasarsi, a incepparsi, a scatenarsi in automatismi senza controllo ...¹⁹⁸

A mio avviso è un passo illuminante e stupendo, in quanto contiene l'insegnamento a ridurre e a selezionare gli stimoli sensoriali, proteggendosi da quelli superflui e prefabbricati, al fine di "innescare" e alimentare il desiderio erotico per poterlo canalizzare in una persona. Lo stesso tema lo ritroviamo in *Il guidatore notturno* e, con effetti di grande comicità, in *La memoria del mondo*, in cui, oltre al tema del bombardamento sensoriale, si innesca il tema del doppio, del rivale; un doppio che è il depositario e il ricettacolo di tutte quelle scelte, opportunità, gioie, principalmente amori, che non si è stati in grado di realizzare e raggiungere. In *Il guidatore notturno* Calvino scrive:

Ciò che conta è comunicare l'indispensabile lasciando perdere tutto il superfluo, ridurre noi stessi a comunicazione essenziale, a segnale luminoso che si muove in una data direzione, abolendo la complessità delle nostre persone e situazioni ed espressioni facciali, lasciandole nella scatola d'ombra che i fari si portano dietro e nascondono.¹⁹⁹

¹⁹⁷ I. Calvino, *Dialogo con una tartaruga*, in *Romanzi e racconti*, III, cit., pp. 1156-1157-1158.

¹⁹⁸ I. Calvino, *Palomar*, cit., pp. 25-26.

¹⁹⁹ I. Calvino, *Ti con zero*, Milano, Mondadori, 1995, p. 130.

Nella tensione che si crea tra i poli, magma o “friggitoria” dell’esistenza, e intelletto, quel poco che possiamo vivere è solo o un perenne stato di attesa che si fissa nell’istante eterno dove passato presente e futuro convergono (forme verbali), o il suo opposto, la malinconica e inconscia regressione verso l’umano sepolto nella memoria individuale e collettiva, verso una integrità e identità umane che si sentono perdute per sempre (“[...]d’esser stati quella volta felici” e il titolo stesso “La città e la memoria”); nel testo successivo a questo, a Isidora “i palazzi [la mente] hanno scale a chiocciola incrostate di chioccioline marine [la memoria del mare]²⁰⁰”). In merito alla regressione e alla caduta si ricordi, oltre alla pittura di De Chirico, il racconto in *La forma dello spazio*, dove l’orizzontalità del linguaggio si nega a favore della verticalità della caduta:

Mentre naturalmente le stesse righe anziché successioni di lettere e di parole possono benissimo essere srotolate nel loro filo nero e tese in linee rette continue parallele che non significano altro che se stesse nel loro continuo scorrere senza incontrarsi mai così come non ci incontriamo mai nella nostra continua caduta io, Ursula H’x, il Tenente Fenimore, tutti gli altri.²⁰¹

A Diomira sembra di provare una vertigine, come se si stesse sospesi sul filo di una corda nel mezzo di un profondo abisso, un vuoto, metafora spesso iterata nelle opere del nostro autore (in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* la figura della donna sul ponte²⁰²). È interessante notare il contrasto tra ciò a cui l’etimologia del nome Diomira rimanda e il tema della felicità come dimensione da collocarsi nel passato o nel futuro, ma mai nel presente. Gian Paolo Giudicetti e Marinella Lizza Venuti scrivono a tal proposito:

Il nome della città, Diomira, deriva dall’adattamento del nome ostrogoto *Teodomiro* o *Teodemaro*, composto dalle radici *thiuda*, “popolo”, e *mâr(i)*, “illustre”, e si è evoluto attraverso le lingue germaniche nelle forme *Diotmar*, *Diethmar* e *Diemar*. Più trasparentemente, però, il nome evoca il significato “Dio osserva”. [...] Il fatto che questa felicità sia irrimediabilmente confinata (leopardianamente e pessimisticamente) nel passato contraddice l’eternità e la positività dello sguardo di Dio, alluse dal nome, il quale, citato nella prima frase, non è, del resto, più ripetuto nella parte rimanente del brano.²⁰³

Nella compresenza che si instaura tra il naturale, il biologico, sempre mutevoli, informi e magmatici, e il tecnologico, sempre uguale a se stesso e indifferenziato, nella

²⁰⁰ I. Calvino, *op. cit.*, p. 8.

²⁰¹ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, cit., p. 128.

²⁰² I. Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, a cura di Luca Baranelli, con una presentazione dell’autore, Milano, Mondadori, 1994, p. 93.

²⁰³ G. P. Giudicetti, M. L. Venuti, *Le città e i nomi*, Cuneo, Nerosubianco edizioni, 2010, pp. 35, 36.

tensione che scaturisce tra questi due termini opposti, si incardina e si modella la psicologia dei nevrotici personaggi calviniani; questa tensione è alla base del loro agire e sentire. Si pensi al modesto e triste Marcovaldo, alla sua colta controparte, l'ansioso Palomar²⁰⁴, ai vari personaggi dei racconti, alla nevrosi del Cavalier Agilulfo. Va ricordata la formidabile immagine di Marcovaldo, che nel tentativo di salvare dalla morte una pianta dell'ufficio, la carica nella sua bicicletta e la trasporta per le strade della città²⁰⁵. A causa della pioggia, la pianta si accresce a dismisura e le sue foglie si staccano, sorvolano la città e ne ricoprono tutto il selciato. Infine, ne *Il cavaliere inesistente* l'immagine di Agilulfo che, nel suo narcisismo inconsapevole e maschilista e nel suo essere cosa e oggetto (uomo in armatura, che non c'è), ruota di continuo il letto di Priscilla affinché i primi raggi dell'alba si riflettano nelle parti del corpo della donna, affinché natura e universo femminile si saldino e ritrovino la loro identificazione primigenia nella sfera sensoriale²⁰⁶. Si ricordi la bellissima immagine ne *I racconti della donna* che di fronte al mare e con a fianco un polipo pescato e destinato alla morte piange a dirotto e urla: "È il polpo! È il polpo che mi strazia"²⁰⁷. Anche qui un urlo disperato e anche qui natura e donna si identificano.

Scriva Deidier in merito al tema dell'indifferenziazione e della difficoltà di riconoscere l'inferno dei rapporti umani in una società che tende a nascondere e a renderlo invisibile perché assuefatta, incancrenita:

Dall'unico modello astratto e onnicomprensivo della città moderna (retaggio di una storia falsata dall'antropocentrismo, e luogo privilegiato di azione del demone del conformismo e dell'alienazione), Calvino deduce nuovamente la sequenza grafica di una moltitudine pressoché infinita di archetipi, tra le cui maglie si svela l'ultima delle opzioni che realizzano l'estrema forma del suo stoicismo: ancora nel finale, Marco espone al Gran Khan la possibilità di riconoscere o l'anti-inferno, oppure quella facile e opportunistica sottomissione alla città demoniaca che coincide con la sua assimilazione, fino a non vederla più. Nella drammaticità di questa scelta sta il significato più rilevante dell'intero libro, e anche del nucleo di problematicità che è contenuto nell'apparente virata strutturalista di Calvino, rispetto alle opere degli esordi; il peso etico dell'opzione è ulteriormente gravato da quella particolare responsabilità dichiarata nella prefazione del *Sentiero*. L'invisibilità diviene l'ovvietà della vita metropolitana e dei suoi ritmi e costumi, si tramuta cioè in una classe antropologica, dove sono esposti tutti coloro che non riescono a vedere dall'esterno del recinto urbano la realtà del modello culturale in cui sono calati.²⁰⁸

²⁰⁴ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, II, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1994, p. 871.

²⁰⁵ I. Calvino, *Marcovaldo: ovvero le stagioni in città*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 85-92.

²⁰⁶ I. Calvino, *op. cit.*, pp. 90-93.

²⁰⁷ I. Calvino, *I racconti*, I, a cura di Luca Baranelli, con la presentazione dell'autore, Milano, Mondadori, 1993, p. 13.

In conclusione e sulla base di quanto esposto, possiamo quindi affermare il concetto dell'autoreferenzialità dolorosa e solitaria dell'umano a cui la nostra epoca, tutta tesa alla riproducibilità meccanica di suoni e immagini sempre uguali, è approdata. Il frastuono della città è anche il frastuono della mente che non trova mai pace nel ronzio sotterraneo che la governa; il risultato è una folla urlante, un boato che copre tutto, che vanifica qualsiasi emozione o sentimento piacevoli. L' uomo ha perso la propria coscienza storica, il rapporto con la natura si è spezzato, i rapporti umani sono difficili e frustranti, il linguaggio denotativo-funzionale della tecnica non è più in grado di esprimere il cuore dell'uomo. Nel comprendere il doloroso incombere di una realtà indifferenziata, urlata e visiva, possiamo trovare anche gli strumenti per osteggiarla:

Corri, senza corona, senza scettro, nessuno può capire che sei il re. Non c'è notte più buia che una notte d'incendi. Non c'è uomo più solo di chi corre in una folla urlante.²⁰⁹

7. L' AMORE COME SALVEZZA

È l'amore che dà la pienezza nella vita e Calvino sembra insegnare l'importanza di viverlo con consapevolezza e autenticità personali, per le quali si rende necessario il superamento e lo smascheramento delle inibizioni, dei condizionamenti ricevuti, delle idee oggettive e omologanti che ostacolano la sperimentazione di una dimensione soggettiva, più originale e appagante. Molte degli incontri amorosi all'interno dell'opera sono in balia del caso. Bradamante si innamora di Agilulfo ma incontra, a causa dell'armatura scambiata e quindi senza saperlo, Rambaldo; l'amore di Priscilla e Rambaldo dura una notte dopo una serie di riti amorosi frivoli e pateticamente comici; Rambaldo si innamora di Bradamante senza neppure vederla in viso. Nelle fiabe italiane raccolte e rielaborate da Calvino l'amore è rappresentato sempre come un traguardo da raggiungere attraverso una prova: più la donna è bella più difficile sarà la conquista; l'interdizione e la gelosia del padre nei confronti della figlia costituisce l'ostacolo da vincere attraverso l'astuzia; a dispetto di uno sterile canone oggettivo di bellezza, la donna non bella o brutta può rivelarsi molto più interessante e piacevole; la tenacia e l'ostinazione nella conquista della donna alla lunga vincono; l'infelicità in amore riguarda sia il povero che il ricco; la tecnica di conquista della donna attraverso il

²⁰⁹ I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, cit., p. 73.

racconto; la perdita della donna può diventare motivo di riconquista e conseguimento della consapevolezza dell'amore per lei.

In quasi tutti gli scritti letterari di Calvino vi è la presenza di una figura femminile: l'amore è tema dominante sul quale l'autore non cessa mai di educare e insegnare, perché ha capito come tale forza vitale sia fortemente in pericolo, sia nella sua componente erotica che in quella del sentimento. Come ha scritto Valerio Capasa:

“Amore”, “umano”, “confini”: sono tre grandi parole di Calvino. Intanto, in questo caso – come abbiamo già visto nel *Cavaliere inesistente* – l'amore irrompe come un terremoto nel placido territorio in cui l'io ristagnava in ragionamenti a rischio di oziosità, e inaspettatamente lo compie, spalancandogli un orizzonte che non immaginava neppure: l'amore, che vuol dire essere “reciprocamente necessari”. [...] L' amore segna il perimetro dell'umano, ne fissa, dilatandoli, i confini: si capisce cos'è l'umano da come si vive l'amore, si capisce chi sei da quello che ami. E l'umano, appunto, svelato da ciò che si ama, è sempre qualcosa che si scopre, che non si sapeva già, che si rivela inaspettato. [...] La letteratura mette a fuoco quei momenti in cui l'umano si svela, in cui un amore si accende, o viene corretto.²¹⁰

Nel saggio *Il sesso e il riso* Calvino dichiara:

Viviamo in un'epoca di tendenziale desessualizzazione; la lotta per l'esistenza nelle metropoli è tale da avvantaggiare l'asessualità; la mitologia sessuale a livello di mass-media ha una funzione di compensazione, di recupero di qualcosa che si sente già perduto o fortemente in pericolo. È in questo quadro che si possono giudicare le attribuzioni di valore interne ai testi letterari. E allora colui che rappresenta il sesso in modo grotteschi o infernali può essere visto come qualcuno che ci avverte di questa situazione limite, o ci mette in guardia dall'illusione di recuperare facilmente una pienezza perduta; mentre l'apologeta del sesso può essere uno che mente, che perpetua un'illusione, che occulta con artifici verbali (noi italiani pensiamo subito a D'Annunzio) l'invivibilità del mondo asessuato in cui stiamo affondando; oppure può essere uno che si rende conto fino in fondo della perdita che ci minaccia e si fa predicatore d'un riscatto sessuale (che magari assume aspetti regressivi, di mitizzazione intellettualistica del primitivo, come in D. H. Lawrence), oppure cerca di stabilire un rapporto più calorosamente umano con la realtà dando all'incontro sessuale un posto centrale e stabilendo una scala di valori in base alla comunicativa vitale d'ogni esperienza e d'ogni esperienza umana (per Henry Miller, che sembra unire in sé la linea grottesca e quella apologetica, la letteratura è un metodo per restituire eros all'esistenza). Oggi la situazione è più grave e i rimedi devono essere più estremi. Le arti plastiche già si sono poste il problema di stabilire una comunicazione erotica con i materiali e gli oggetti della nostra più squallida vita quotidiana. La letteratura può seguire la stessa via inventando una comunicazione di segni sessuali sul piano linguistico più basso (quello della fine del mondo di Beckett o quello della regressione dell'uomo di massa di Sanguineti) o immaginando rapporti sessuali non antropomorfi (come ho tentato io, raccontando amori di molluschi o di organismi unicellulari). Ho citato adesso esperienze letterarie che si svolgono sotto il segno del riso. Come volevo dimostrare, solo il riso – irrisione sistematica, fasetto auto derisorio, smorfia convulsa – garantisce che il discorso è all'altezza della terribilità del vivere e segna una mutazione rivoluzionaria.²¹¹

²¹⁰ V. Capasa, *Guardando le mandorle da un albero: la conoscenza in Calvino*, in *Italo Calvino, I colloqui fiorentini*, a cura di Pietro Baroni, Firenze, Edizioni DIESSE, 2008, pp. 99, 100.

²¹¹ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., pp. 258-259.

Frequenti sono i riferimenti di Calvino alla diminuzione, nell'uomo contemporaneo, delle facoltà e percezioni corporee. Si pensi a *Sotto al sole giaguaro* e alla recensione della pittura dechirichiana. Fabrizio Scrivano mette ben in luce questo tema parlando de *Il cavaliere inesistente* e de *Il visconte dimezzato*:

C'è tuttavia un'altra scissione, forse indiretta, ma altrettanto evidente e forse più determinante, che riguarda l'inconciliabilità della storia col suo racconto, della vita con la sua rappresentazione. A conti fatti, chi può dire con certezza se il protagonista di questo romanzo è davvero il magico Agilulfo o la passionale Suor Teodora? Entrambi interpretano il ruolo di un individuo senza corpo: o perché l'uno è il prodotto della volontà dispersa nell'aria e poi i aggregatasi in un'apparenza [...] o perché l'altra lo ha negato nel momento in cui ha intrapreso un cammino di espiazione e raccoglimento. Suor Teodora e Agilulfo hanno un evidente problema col proprio corpo: per questo praticano un costante esercizio di reificazione della propria psiche e dei propri atti, chi scrivendo chi cercando un ordine per tutto.²¹²

Nelle sue considerazioni su *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Scrivano commenta:

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* l'eros non è soltanto un pretesto che fa muovere i personaggi e l'azione; diventa anche forma della scrittura e luogo di intensità della lettura, diventa argomento di elaborazione letteraria e stilistica. Al punto che io sarei tentato di affermare che *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che già nel titolo è la chiara rielaborazione in chiave moderna di un tipico accesso alla lettura, forte com'è del richiamo all'inizio più famoso di tutta la letteratura italiana, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, non è il romanzo che medita le sorti dell'autore e del libro, ma semmai il romanzo che attraverso queste figure intende raccontare cosa rimane nella contemporaneità del rapporto sessuale e carnale che ciascuno intrattiene con il mondo materiale. È insomma un vero e proprio viaggio esistenziale attraverso le testimonianze più varie del mondo contemporaneo, dei suoi protagonisti (magari stereotipati) e delle loro credenze, che come fine non ha quello di rendere possibile un più cosciente approccio ai valori dell'immateriale attraverso l'approdo all'ultraterreno, ma semmai di costringerci a preoccuparci di cosa rimanga di davvero sensoriale, di umanamente percepibile e di sensibilmente concepibile in un'epoca che corre precipitosamente verso la smaterializzazione. Anche il romanzo di Calvino è una Commedia, un dramma comico nel quale i corpi, però, attraversano il teatro virtuale del mondo terreno, in cui la complessa identità sensoriale che viaggia coi e nei corpi si perde nello spazio dell'alterità, senza radicarsi e ritrovarsi in alcun oggetto. L'eros, la pulsione sessuale, il desiderio di possesso è il motore, non tanto invisibile, che fa muovere i corpi verso altri corpi e che si rende artefice di ogni possibile reificazione.²¹³

In un mondo smaterializzato, la parola, l'immagine, il riso, la comicità, la letteratura divengono strumenti conoscitivi e aprono alla dimensione della corporeità e dell'eros. Qui risiede, a mio avviso, la finalità didattica di più alto rilievo nell'opera di uno scrittore che vede nella lettura, nel culto del bello e del fare artistico la via d'uscita al

²¹² F. Scrivano, *Calvino e i corpi, Il peso dell'immateriale*, 2008, Morlacchi editore, Perugia, pp. 60-61.

²¹³ Ivi, p. 94.

vuoto del mondo. È un'educazione all'eros e al piacere che Calvino propone tra i suoi temi principali nella totale perdita della naturalità nel mondo contemporaneo.

Il riso diventa quindi atto catartico che permette di riprendere il contatto con il corpo, con la materialità delle cose, con i sensi. In merito alle potenzialità positive del riso io credo vi sia perfetta corrispondenza tra il pensiero leopardiano e quello calviniano. Come ha ben evidenziato Marco Antonio Bazzocchi Leopardi nello *Zibaldone* esalta la funzione liberatoria del riso:

Allo stato di blocco vitale, di glaciazione storica, di disinganno irrimediabile, per Leopardi si può ovviare con un'unica soluzione, una soluzione fisiologica, come fisiologico è il fenomeno che essa cerca di combattere. [...] Oggi, dopo gli studi di Michail Bachtin, noi sappiamo che in una società pre-moderna (si potrebbe dire pre-galileiana, considerando l'importanza che la scoperta di Galileo nella visione moderna del mondo ma anche nella strutturazione delle Operette e in generale nella cultura di Leopardi) il riso è legato alla vita del corpo, ai suoi cicli biologici, ed a tutti i fenomeni culturali che dipendono da una concezione ancora pubblica dell'esistenza, per la quale l'individuo è solo una parte di un insieme ampio che è appunto il *corpo* del gruppo, del villaggio, della comunità d'appartenenza. Dai rituali del mondo classico, attraverso la cultura medioevale, fino alle esplosioni del carnevalesco nel Rinascimento, il riso rappresenta la risposta triviale e ribelle del corpo al potere accentratore della ragione, cui si accompagna la rottura violenta di ogni ordine stabilito dal potere. Questa idea materiale e corporale del comico subisce profonde trasformazioni a cominciare dal processo di irrigidimento sociale del mondo barocco (in cui il comico viene relegato solo in periodi specifici dell'anno, come il Carnevale), attraverso la formazione del concetto di individuo (studiata da Norbert Elias) e proseguendo poi con la nuova visione filosofica dell'illuminismo che tenta non di abolire ma di circoscrivere e tenere sotto il massimo controllo tutte le manifestazioni di esuberanza fisica in nome di una ragione astratta e vincente.²¹⁴

Si pensi ad *Avventura di un lettore* o *Avventura di un soldato* dove la comicità diventa strumento conoscitivo che permette di allentare la tensione e sdrammatizzare il rapporto tra i sessi. O si pensi a *Tutti in un punto* in cui un interno domestico, la cucina, diventa per metonimia il mondo creato da una natura femminile della quale si serba l'immagine antica, sopita ma non cancellata dall'inconscio collettivo. L'immagine è data prima del racconto, è già presente in noi, non sono le parole o il discorso a creare l'immagine, secondo il procedimento letterario impiegato da Calvino che intende così promuovere la catarsi o fornire un insegnamento per il lettore. Bazzocchi scrive:

Un principio femminile incarna quasi sempre il ricordo di un passato che sopravvive come immagine e non viene mai risolto o rifiutato nel presente di Qfwfq. [...] Rovesciando il processo razionale che va dalla cosa all'immagine, Calvino pensa ad un'immagine che precede le cose ed è anzi causa della loro creazione: gli occhi si aprono per ospitare l'immagine della conchiglia [*La spirale*], la storia dell'evoluzione coincide con la storia dell'immaginazione.

²¹⁴ M. A. Bazzocchi, *L'immaginazione mitologica*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1996, pp. 47-48.

Qfwfq-mollusco non può trattenersi dal rivendicare alla sua operazione l'origine di una storia interminabile.²¹⁵

In *La spirale* tale procedimento letterario è esplicitamente indicato:

Tutti questi occhi erano i miei. Li avevo resi possibili io; io avevo avuto la parte attiva; io gli fornivo la materia prima, l'immagine. Con gli occhi era venuto tutto il resto, quindi tutto ciò che gli altri avendo gli occhi, erano diventati, on ogni loro forma e funzione, e la quantità di cose che avendo gli occhi erano riusciti a fare, in ogni loro forma e funzione, veniva fuori da quel che avevo fatto io.²¹⁶

Nella desacralizzazione sempre crescente del mondo contemporaneo il riappropriarsi attraverso la memoria e i sensi di immagini archetipiche riporta il senso all'esperienza presente perché viene riattivata l'immaginazione e ripristinato il valore. La ricerca di Calvino si allinea con quella leopardiana:

Questa libera circolazione di energie (l'immaginazione) coincide con l'emergere di antichissimi motivi mitici, residui di un immaginario che il romanzesco settecentesco ha tentato di convogliare nelle strutture della razionalità narrativa. Il dialogo tra il vivo e i morti, l'incontro con la Natura-maga-signora degli animali, il momento epocale della nascita o della rinascita ciclica, la scena del sole sorgente: figure di una sacralità che sorpassa i limiti condizionati dall'individuo, insorgenze di un'allucinazione comica e cosmica di fronte a cui l'io empirico non può che esibire la propria inadeguata piccolezza.²¹⁷

Non è un caso che sia il sordo, nel racconto *La distanza dalla luna*, ad ottenere maggior favore dalla donna: il sordo rappresenta la possibilità di percepire le cose da un'angolazione diversa e altra rispetto alla cultura antropocentrica maschile che copre i valori del femminile con segni di aggressività, potenza, inquinamento acustico.

Il tema dell'amore collegato al tema dell'umano in contrapposizione a ciò che non è umano è, a mio avviso, anche uno dei temi della poesia di Eugenio Montale. Calvino nel saggio *Lo specchio retrovisore* cita le poesie di Montale *Vasca* e *Vento e bandiere* per mettere in evidenza una contiguità di pensiero ed una convergenza sul tema. Poter vivere l'amore significa saperlo riconoscere in ciò che è umano. Ciò che è umano è anche amore: la poesia *Nel vuoto* di Montale esprime molto bene il concetto e ne offre chiara esplicitazione. Anche in questa poesia il riferimento al potere mortifero di Medusa risulta evidente ed il limite tra l'umano e il non umano si regge su un equilibrio labile e precario ("Ora la terra era orlo che trabocca"). Anche in questa poesia il tema

²¹⁵ Ivi, pp. 100-101.

²¹⁶ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 159-160.

²¹⁷ Ivi, p. 61.

del rumore che soffoca e copre il canto della donna amata, per la quale il poeta è costretto ad uno sforzo di riconoscimento in un attimo privilegiato e miracoloso:

NEL VUOTO

La criniera del sole s'invischiava
tra gli stecchi degli orti e sulla riva
qualche pigra scialuppa pareva assopita.

Non dava suono il giorno
sotto il lucido arco
né tonfava
pigna o sparava boccio
di là dai muri.

Il silenzio ingoiava tutto,
la nostra barca non s'era fermata,
tagliava a filo la sabbia, un segno a lungo
sospeso in alto precipitava.

Ora la terra era orlo che trabocca,
peso sciolto in barbaglio,
la vampa era la spuma dell'oscuro,
il fosso si allargava, troppo fondo
per l'ancora e per noi
finché di scatto
qualcosa avvenne intorno, il vallo chiuse
le valve, tutto e nulla era perduto.
Ed io fui desto al suono del tuo labbro
ritrovato – da allora prigionieri
della vena che attende nel cristallo
la sua giornata.²¹⁸

Lo stesso tema lo ritroviamo confrontando la poesia di Montale *Giunge a volte repente* con *L'infinito* leopardiano. In quest'ultima poesia il cuore è quello dell'uomo, del poeta, in Montale è il cuore della natura, un "cuore disumano". Si noti la compresenza della parola "cuore" e della parola "spaura":

Giunge a volte, repente,
un'ora che il tuo **cuore disumano**
ci spaura e dal nostro si divide.²¹⁹

²¹⁸ E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984, p. 810.

²¹⁹ Ivi, p. 57.

Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura.²²⁰

Scriva F. Bernardini in merito a questo tema quando descrive Qfwfq:

Egli rappresenta perciò la coscienza astratta e totale dell'infinito che si apre oltre i limiti della specie umana, che ha avuto un inizio ed avrà una fine, della relatività della storia dell'uomo, e riprende il discorso impostato da *La giornata d'uno scrutatore*, in cui si poneva in discussione il concetto stesso di umanità e si problematizzavano opposizioni di valori quali umano-non umano, normale-mostruoso: Amerigo Ormeo concludeva con la considerazione che "l'umano non ha confini se non quelli che gli diamo e poneva un interrogativo importante: "Oggi, chi potrebbe parlare di minorati, di idioti, di deformati, in un mondo interamente deformato?". Se vi è dunque una deformità creata dalla natura (i mostri del Cottolengo), esiste anche una deformità artificiale, che coinvolge integralmente il mondo della civiltà tecnologica.²²¹

Si ricordi il saggio Palomar e Michelangelo dove Calvino lamenta la perdita della forma e la mostruosità che sembrano caratterizzare la realtà contemporanea, in contrapposizione al pensiero michelangiolesco, per il quale ogni azione umana è produzione di forme e disegni, quasi il mondo fosse un immenso quadro continuamente ridipinto dalle attività dell'uomo:

Vi sono momenti in cui il signor Palomar crede di riconoscere nelle orme che l'uomo lascia sulla terra non un'astratta violenza ma un'aggiunta necessaria a completare e svelare la forma di ciò che esiste. E vi sono momenti (l'auto avanza a rilento tra una folla d'agosto mal colorata e mal sbracata, dentro e fuori i gusci di lamiera; cerca un posto nello spiazzo d'un parcheggio che forse un tempo era la piazza d'un villaggio, dalla forma ora irriconoscibile per il moltiplicarsi delle case in estensione e in altezza), in cui gli pare che la degradazione delle immagini corroda il mondo, che le cose e le persone non abbiano più la forza d'imporsi alla vista componendosi in figure precise, ma s'ammucchino alla rinfusa davanti agli occhi. Non è escluso, pensa il sempre fiducioso signor Palomar, che quando meno ci s'aspetta da queste visioni arbitrarie e scomposte scaturisca il disegno segreto, la Forma a cui inconsapevolmente tende tutta la nostra civiltà e barbarie. Ma forse non saranno occhi umani ad apprezzarla e goderla. Forse un gigantesco insetto sta guardandoci da lontano affascinato. La nostra bruttezza rifrangendosi nelle sfaccettature d'un enorme occhio d'insetto si ricompone in un disegno d'assoluta perfezione.²²²

Nel racconto *Avventura di un poeta* l'amore diviene esperienza difficile e perturbante perché sconfina dall'umano; non a caso ritroviamo anche qui il riferimento al potere immobilizzante, estraniante e terrifico di Medusa:

Ora era nuda. La pelle più bianca sul seno e ai fianchi quasi non si distingueva, perché tutta la sua persona mandava quel chiarore azzurrino, di medusa. [...] Usnelli, sul canotto, era tutt'occhi. Capiva che quel che ora la vita dava a lui era qualcosa che non a tutti è dato di fissare a occhi aperti, come il cuore più abbagliante del sole. E nel cuore di questo sole era silenzio.²²³

²²⁰ G. Leopardi, cit., p. 117.

²²¹ F. Bernardini, *I segni nuovi di I. Calvino*, cit. pp. 67-68.

²²² I. Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1992-1993.

²²³ I. Calvino, *I racconti*, cit., p. 440.

In *La nuvola di smog* l'amore non rappresenta l'ancora di salvezza per il personaggio ma ulteriore fonte di pena e smarrimento esistenziale. Come scrive Asor Rosa:

Ma ciò che conta, l'elemento operante, che è alla base del personaggio, è pur sempre questa volontà di contraddizione e di offesa che esso si porta dentro, e che è il suo ultimo modo di sentirsi vivo. Quinto trae compiacimento dalle proprie sconfitte, perché esse gli provano in una maniera estrema e dolorosa che almeno una parte delle sue idee è ancora valida, che è valido il suo giudizio sul mondo, impastato di disillusione e di amarezza. Anche il sesso, in questa cornice, trova una sua spiegazione logica e fors' anche morale: non capita spesso di vedere così ben giustificata in un racconto la presenza di una smania erotica. Quinto completa le sue umiliazioni morali e ideali, umiliandosi anche nell'amore. Esso non è più per lui, né può essere strumento di comunicazione e di comprensione, ma solo di rinnovata infelicità e di più acerba rabbia. [...] È un amore che distrugge, e non crea.²²⁴

Il bellissimo racconto *La ragazza licenziata* a mio avviso riassume quanto è stato fin qui asserito sul tema dell'amore. L'uomo contemporaneo è dimidiato e alienato, in quanto identificandosi nelle diverse funzioni che la società industriale e tecnologica gli impone (Agilulfo), perde la possibilità di percepire quella completezza umana, quell'integrità e ampiezza dell' "io" attraverso i quali è possibile accedere all'amor proprio, alla capacità di amare se stessi e l'altro. Come ha scritto Asor Rosa parlando de *La speculazione edilizia*:

Non è la realtà nuova degli operai e delle fabbriche, ma la realtà smozzicata contraddittoria alienata di un *milieu* piccolo-borghese, che vive ai margini, e si arrabatta, si sforza, lotta, perso dietro ai suoi sogni, alle sue illusioni, o già disilluso, respinto, prossimo al cinismo, o addirittura tradito e ormai consapevole della propria incapacità di reagire al tradimento, talvolta anche complice e partecipe di esso: simbolo estremo di una società, che vuole con tutte le sue forze l'uomo diviso e contro se stesso armato, pronto a ferirsi e a punirsi ogni volta con la ferocia e l'impietosità di un nemico, perché si sente sì vittima ma anche colpevole e carnefice, colpevole della propria inutilità e della propria inerzia, carnefice della parte migliore di se stesso.²²⁵

L'amore dovrebbe essere ciò che unisce anche nella difficoltà quotidiana del lavoro; l'amore dovrebbe essere forza propulsiva che soggiace a tutte le nostre attività, azioni, comportamenti e che non può essere rimandato, incasellato, vagheggiato in un tempo diverso dal presente. Gli operai di una fabbrica perdono il lavoro in quanto sono le macchine a svolgere ora le loro mansioni; decidono di riprendersi il posto di lavoro occupando la fabbrica che diventa luogo abitativo e ricreativo, in cui il ruolo e la funzione non hanno più il potere di alienare la loro umanità ma di riabilitarla attraverso il rapporto con l'altro. L'amore può scaturire da un rapporto di fiducia con la realtà e non può nascere dalla paura o dalla sottomissione della volontà:

²²⁴ A. Asor Rosa, *Stile Calvino*, cit., p. 23.

²²⁵ Ivi, pp. 18-19.

In cucina, qualche operaio dava una mano alla cuoca ad asciugare i piatti, perché lei la sera doveva tornare a casa dal suo bambino. Fecero il caffè, lo versarono nei bicchieri, e l'infermiera gentile, un po' timida, con le trecce nere raccolte ai lati del capo, (era una veterana dell'occupazione della fabbrica da cui non s'era mossa dal primo giorno), lo servì al cerchio di persone radunate in mezzo alla cucina, che spiegavano a Carla com'era stato in quei giorni. Erano tutti molto fieri, anche la cuoca, anche l'infermiera, tutti commossi d'esser così uniti. A Carla pareva di non essere mai stata via. "Eh, il cuore è rimasto alla fabbrica", diceva.²²⁶

Un' "io" debole, diviso, che ha perso il contatto con la realtà da cui deve difendersi, che funziona astrattamente solo nelle funzioni a cui deve adempiere, perde la propria carica vitale. Elio Gioanola scrive in merito ai temi fin qui delineati nel suo studio sul fantastico calviniano:

In termini psicologici "pathos della distanza" significa sofferenza di un io costitutivamente debole che ha smarrito il senso dello spazio e del tempo vissuti e si difende con la separatezza contro la paura dei rapporti. Nella *Giornata di uno scrutatore* c'è un momento in cui il protagonista Amerigo mostra vera meraviglia di fronte alla somiglianza che scopre tra le suore che vanno a votare e la loro immagine fotografica, quale appare dal documento che esibiscono allo scrutatore per la loro identificazione: per chi è abituato a non riconoscersi affatto nelle riproduzioni del proprio volto è una sorpresa autentica, e la spiegazione che infine scaturisce da quelle osservazioni è tanto semplice quanto esauriente: le suore sono uguali nella realtà e in fotografia perché amano, cioè trovano la certezza della propria identità, la sicurezza ontologica dell'io, nell'amore per gli altri. [...] Con questo, intendo subito stabilire un collegamento tra condizione psicologica di io debole e impulso al fantastico come genere che realizza il "lontano" e decentra il punto di vista in soggetti e situazioni sottratti ai vincoli spazio-temporali. (Bachtin parla del personaggio che "non è incarnato e non può incarnarsi, perciò non dà luogo a intreccio "normale": si pensi al personaggio, si fa per dire, di Qfwfq delle *Cosmicomiche*, inidentificabile, ubiquo, accucciato negli spazi della materia siderale, pura istanza intelligente nella totale mancanza di io). Il "lontano" è anche filosofico, come mostrano i casi pertinenti di Leopardi e Pirandello, entrambi accusati a vario titolo di cerebralità: Calvino è lo scrittore più intelligente della nostra letteratura novecentesca, solo che la sua filosofia è molto meno scopertamente esistenziale di quella dei due antenati e modernamente nutrita delle ultime proposte epistemologiche. Davvero si può parlare, per molti romanzi di Calvino, spogliando però il termine di ogni connotazione moralistica, di *contes philosophiques*, e di una filosofia propriamente illuministica, ma questa luce di ragione che investe tutta la narrativa calviniana, ed è il secondo collegamento tra io debole e fantastico, non ha nulla dell'ottimistica fede sulle magnifiche sorti conoscitive riservate all'intelletto e corrisponde ad un'ipertrofia della coscienza proporzionale alla distrofia dello spessore vitale dell'io. È così che si legano angoscia privata, accuratamente taciuta, e felicità della scrittura, perché la scrittura diventa, con le sue splendide geometrie, spazio della sopravvivenza. Insomma la razionalità, e il razionalismo, di Calvino, a cui corrisponde il cristallo delle strutture e dello stile, è una difesa, da intendere nel senso psicologico di resistenza contro le irruzioni dell'"altro", contro i persecutori esterni e interni. Calvino, allora, inventa il fantastico perché l'io può sopravvivere solo a patto di salvare la propria limpidezza raziocinante, solo allontanandosi dal mondo sporco, disordinato, viscerale.²²⁷

²²⁶ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 921.

²²⁷ E. Gioanola, *Sfida al labirinto*, in *Italo Calvino, I colloqui fiorentini*, a cura di Pietro Baroni, Firenze, Edizioni DIESSE, 2008, pp. 122, 123.

Sullo stesso tema della fragilità e debolezza dell'io che fatica ad aprirsi alla realtà, a provare un sentimento di pienezza perché ripiega solo su stesso senza essere in grado di accogliere l'altro, il diverso, Claudio Milanini afferma con riferimento a *Le cosmicomiche*:

Le immagini dell'eros diventano ideogrammi di un'altra serie di significati, la raffigurazione di impulsi e contrasti amorosi s'accampa fra il soggetto e l'oggettività opaca dell'universo. Non c'è sconfitta d'amore che non si leghi a un'impasse cognitiva, non c'è crisi dell'eros che non comunichi il senso della fragilità globale dell'io. Intorno a Qfwfq si muovono deuteragonisti fortemente tipizzati, finte ingenue e donne-uccello vampiresche, *femmes fatales* e adolescenti civettuole, creature diversissime, ma tutte volubili e capricciose, *partners* ora scontrose ora compiacenti, ma sempre in qualche misura inafferrabili, poiché inafferrabile s'appalesa – alla fin fine – l'essenza stessa della vita. L'aspetto caricaturale di molti ritratti non attenua la drammaticità del quadro complessivo: l'oggetto del desiderio conta assai meno dell'intensità di quest'ultimo. Ogni sensazione di pienezza è destinata ad arrovesciarsi ben presto nel suo contrario: “vuoto separazione e attesa, questo noi siamo”.²²⁸

In *La giornata d'uno scrutatore* Calvino descrive il comportamento di un padre, contadino, nei riguardi del proprio figlio deforme ospitato al Cottolengo. Il padre ed il figlio si fissano negli occhi comunicandosi un calore umano naturale e spontaneo che li rende consapevolmente e “reciprocamente necessari” nell'amore. Calvino scrive parole meravigliose su questa forma di amore, un amore scevro da costrutti ideologici ma sgorgante dalla fragilità dell'essere:

Ora che il giovane idiota aveva terminato la sua lenta merenda, padre e figlio, seduti sempre ai lati del letto, tenevano tutti e due appoggiate sulle ginocchia le mani pesanti d'ossa e di vene, e le teste chinate per storto – sotto il cappello calato il padre, e il figlio a testa rapata come un coscritto – in modo di continuare a guardarsi con l'angolo dell'occhio. Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari. E pensò: ecco, questo modo d'essere è l'amore. E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo.²²⁹

8. LA FUNZIONE DELLA LETTERATURA

Per Calvino la letteratura deve essere una “sfida al labirinto”²³⁰, un calarsi nella giungla meccanica della città industriale per trovare una parziale via d'uscita, anche se ineluttabilmente sarà sempre un ripiombare dentro al labirinto. Il tema del labirinto (tema privilegiato anche in Borges) è centrale nella produzione dello scrittore (si pensi a *Ti con zero*): il labirinto rappresenta la possibilità di trovare una via di salvezza nella

²²⁸ L. Clerici e B. Falchetto, *Calvino e il comico*, pp. 32-33.

²²⁹ I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, Milano, Mondadori, 1994, p. 72.

²³⁰ I. Calvino, *La sfida al labirinto*; cfr. I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 99.

pesantezza e nella paralisi di una società che annulla la coscienza, lo slancio vitale e volontaristico, il cambiamento. Come ha rilevato Letizia Modena:

Con il saggio del 1962 il vischioso, stagnante "mare dell'oggettività" in cui lo slancio etico si trovava vincolato confluiva in una delle immagini centrali, dal quel momento in avanti, dell'opera calviniana: il labirinto. Nell'immagine del labirinto gnoseologico ricadono i motivi figurativi che abbiamo identificato nella genealogia della pietrificazione. È importante specificare che il saggio propone l'istanza di una letteratura che indichi non una semplicistica via d'uscita, ma "l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita," riportando l'attenzione, ai fini del nostro studio, sul dovere etico dello scrittore.¹⁶ Fondato sull'opposizione stasi verso moto, prigionia verso breccia di libertà, accettazione passiva verso attivismo volontaristico, l'impegno morale dell'intellettuale si articola in una dialettica (magma/elevazione; annullamento della coscienza/presa di coscienza), specularmente a quella pietrificazione/leggerezza di Medusa e Perseo.²³¹

Per Calvino la letteratura ha un compito importante e salvifico, addirittura protettivo e vitale. Nella prefazione a *Sotto il sole giaguaro* la parola scritta è ancora di salvezza, ordine, senso di integrità, conoscenza e senso di pienezza nel caos contemporaneo; uscire dal mondo scritto per entrare nel mondo non scritto comporta rischio e perdita di sé:

Appartengo a quella parte dell'umanità – una minoranza su scala planetaria ma credo una maggioranza tra il mio pubblico – che passa gran parte delle sue ore di veglia in un mondo speciale, un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito: un mondo che può essere molto ricco, magari ancor più ricco di quello non scritto, ma che comunque richiede un aggiustamento speciale per situarsi al suo interno. Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare *il mondo*, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intellegibile a un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia, per affrontare l'inaspettato senza esserne distrutto.²³²

Come ha in modo illuminante scritto R. Deidier parlando della passione favolistica di Calvino, la letteratura diventa ricerca di ordine nel magma, fonte di senso in una realtà completamente asemantica, aggressiva e dalla quale è necessario astrarsi e difendersi:

Un fondo etico è presente nella natura delle favole, e risponde alla loro architettura come ragione intrinseca: per il suo antologista, la raccolta dei materiali folkloristici italiani si tramuta in una occasione fondamentale di auto chiarimento, di presa di distanza dal magma, dal "mare dell'oggettività", per ricercarvi ordine attraverso la scrittura. Nel loro codice, allo stesso tempo letterale e simbolico, Calvino rinviene la sostanza di un linguaggio che si sviluppa internamente alla logica degli eventi narrati, a loro volta disposti in maniera funzionale ad una ricostruzione razionale della realtà osservata.²³³

²³¹L. Modena, *Italo Calvino e la saggistica del magma: verso un'altra genealogia della leggerezza*, «MLN», CXXIII, 1, 2008, p. 15.

²³²I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, cit., pp. V, VI.

²³³R. Deidier, *Le forme del tempo*, cit., p. 55.

La fiaba meglio di qualsiasi altro genere risponde alla necessità di Calvino di apprendimento continuo, di saggezza interiore, per poter fronteggiare la realtà e ritrovarvi un senso, un percorso di significati da trasmettere al lettore. Non è casuale l'interesse e il lavoro di riedizione delle fiabe italiane; per Calvino le fiabe rappresentano una spiegazione della vita e forniscono l'insegnamento e la forza morale che sono necessari per superare le sfide della crescita e della maturazione. Riporto le splendide parole, che non si possono non citare, dell'autore nella prefazione al suo libro sulle *Fiabe italiane*:

Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi di un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno, tutto: la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale; la persecuzione dell'innocente e il suo riscatto come termini d'una dialettica interna ad ogni vita; l'amore incontrato prima di conoscerlo e poi subito sofferto come bene perduto; la comune sorte di soggiacere a incantesimi, cioè d'essere determinato da forze complesse e sconosciute, e lo sforzo per liberarsi e autodeterminarsi inteso come un dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potersi liberare da soli, il liberarsi liberando; la fedeltà a un impegno e la purezza di cuore come virtù basilari che portano alla salvezza e al trionfo; la bellezza come segno di grazia, am che può essere nascosta sotto spoglie d'umile bruttezza come un corpo di rana; e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste.²³⁴

L'intento pedagogico dell'opera di Calvino è la chiave di lettura che permette l'accesso al suo significato profondo e recondito. Sul rapporto tra folklore e narrativa Cristina Bacchilega mette in rilievo come ne *Il cavaliere inesistente* sia rintracciabile il mondo mitico della fiaba, con particolare riferimento al modo in cui il tema dell'amore come assenza viene ripreso dalla produzione favolistica e sviluppato nel romanzo:

Ma qual è il mito taciuto e attuale che emerge dalla narrativa di Calvino, ri-inventore di fiabe? E cosa ci "dice" del rapporto contemporaneo tra fiaba e racconto, visto che il mito è funzione di "luoghi ed epoche speciali"? È per rispondere a queste domande – e dunque interpretare la nuova funzione del materiale folklorico trasformato dallo scrittore – che dovrei ora mettere a fuoco quella linea di tensione tra ripetizione e scoperta del non detto che dà forma alla narrativa fiabesca di Calvino. [...] In che modo si ripete qui la fiaba, e in particolare la fiaba italiana? Innanzitutto in un mondo di proiezioni esterne dei conflitti interiori, di azione piuttosto che di riflessione, e di personaggi unidimensionali, cosicché "l'esistenza" del cavaliere inesistente non giunge poi così inaspettata.²³⁵

²³⁴ I. Calvino, *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, introduzione di I. Calvino, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1993, p. 13.

²³⁵ C. Bacchilega, *Il viaggio di Calvino: fiaba, racconto e mito*, «La ricerca folklorica», XII, 1985, 29.

La stilizzazione dei personaggi, l'opposizione binaria delle loro qualità e dei loro ideali, la concentrazione sull'azione ai fini del superamento di una prova, sono tutti elementi della fiaba. Agilulfo è nome, funzione, volontà, Gurdulù incarna, al contrario, il rischio dell'indifferenziato, dell'informe; Rambaldo rappresenta la prassi, la sua controparte Torrismo la massima idealità, la ricerca dell'assoluto; Bradamante è l'amore come sbranamento reciproco e guerra, Sofronia l'amore come pace e tenerezza.

Sempre riprendendo le parole di C. Bacchilega:

Il cavaliere inesistente ripete la fiaba italiana in particolare nel legame con l'epopea cavalleresca, nella leggerezza ariostesca con cui episodi e personaggi si intersecano, e "nella continua e sofferta trepidazione d'amore", caratteristiche queste che Calvino mette in evidenza nell'introduzione alle Fiabe. Se in Occidente la fiaba e l'epopea cavalleresca sono legate l'una all'altra e quindi al mondo feudale, in Italia a ciò si aggiungono immagini provenienti dall'Oriente; non sorprende dunque che Calvino introduca cavalieri, suore e sultani nel suo racconto fiabesco. L'osmosi tra fiaba e poemi cavallereschi è anche all'origine della disinvoltura con cui i personaggi di Calvino si scambiano i ruoli e funzioni, in un elegante minuetto.²³⁶

Attraverso la letteratura e la lettura è possibile conoscere un po' più di se stessi, è possibile aprire un varco alle emozioni e ai sentimenti, uscendo così da quella "pietrificazione" e da quel "vuoto" che Calvino aveva modo di osservare nel mondo contemporaneo. L'apprendimento diventa imprescindibile per la qualità della vita. Si pensi alla trattazione del tema del doppio che tanto spazio occupa nella sua opera e che testimonia la complessità della realtà nel momento per primo diventa difficile il rapporto che l'individuo intrattiene con se stesso e, di conseguenza, con gli altri. Per poter essere felici è necessario un rigore morale, una conoscenza e un apprendimento continui che non permettono di rimanere schiavi di quelle forze inconsce che ostacolano e inibiscono le scelte vere e importanti. Riporto le parole di Calvino in una conferenza tenuta alla Fiera del Libro di Buenos Aires e pubblicata in "Nuovi quaderni italiani" nel 1984:

Un grande libro non vale tanto perché ci insegna a conoscere un determinato individuo, ma perché ci presenta un nuovo modo di capire la vita umana, applicabile anche agli altri, di cui anche noi possiamo servirci per riconoscere noi stessi. [...] Penso che la lettura non sia paragonabile con nessun altro mezzo d'apprendimento e di comunicazione, perché la lettura ha un suo ritmo che è governato dalla volontà del lettore; la lettura apre spazi di interrogazione e di meditazione e di esame critico, insomma di libertà; la lettura è un rapporto con noi stessi e non solo col libro, col nostro mondo interiore attraverso il mondo che il libro ci apre. Forse il tempo che potrebbe essere destinato alla lettura sarà sempre più occupato da altre cose; questo è vero già oggi, ma forse era ancor più vero in passato per la maggior parte degli esseri umani.

²³⁶ Ivi, p. 30.

Comunque sia, chi ha bisogno di leggere, chi ha piacere di leggere (e leggere è certamente un bisogno-piacere) continuerà a ricorrere ai libri, a quelli del passato e a quelli del futuro.²³⁷

Nel suo libro sulle strutture di pensiero che sono alla base dello stile calviniano, Franco Ricci scrive in merito al ruolo della letteratura:

Indeed, the mere fact that there exists an “outside world” “quite different from the world inside the written page” implies a certain discomfiture with external reality. Writing is a mediating practice. Literature, in turn, becomes a safe haven, a place where one “can cherish the illusion that ... everything is under control” (“The Written and the Unwritten World”, 38). [...] These strategies, or rites of passage (written and unwritten) as the author calls them, guarantee a neutral arena where all the possibilities that have not come true are given a space to develop. Literature provides such a space. It guarantees an occasion for absorption and detachment, for reflection and growth.²³⁸

La letteratura deve porsi come possibilità particolare di interpretazione della realtà al fine di comprenderla e poterla vedere da un punto di osservazione esterno, oggettivo, non ideologico. Ma la letteratura deve anche farsi mimesi della negatività e del caos per porsi come alternativa, salvezza, volontà di cambiamento, intelligenza attiva. Alberto Asor Rosa asserisce:

La letteratura partecipa perciò della storia: ma in un modo assolutamente suo proprio. La letteratura può anche essere educativa: ma ciò che insegna e propone, non è una tesi, un'ideologia, un'analisi scientifica della realtà; essa propone e insegna una interpretazione singolarissima della realtà, che agli uomini può servire solo per essere un poco più uomini aiutandoli a diventare “più intelligenti, sensibili, moralmente forti”. [...] Se una narrativa vuole insegnare questo, i suoi occhi devono essere ben aperti sulla realtà. Il ritmo delle cose, che lo scrittore interpreta e rappresenta, deve riprodurre la pienezza delle situazioni storiche, pur senza confondersi in esse, e in esse essere riassorbito. Se il ritmo delle cose comprende in sé un termine negativo, questo termine ha diritto alla dignità letteraria: la sua presenza è essenziale a questo tipo di impostazione narrativa. Se la società in cui viviamo è questa, disgregata e alienata, del sistema capitalista, tutto l'orrore e il dolore degli uomini, che essa contiene, va riconosciuto e riprodotto. Solo attraverso l'orrore e il dolore, si avverte il travaglio che muove le cose e ancora confusamente prepara un domani diverso.²³⁹

Per *Le città invisibili* la critica parla di utopia nel senso che gli attuali metodi di indagine della realtà non si rivelano adeguati per governare il caos e l'irrazionalità crescenti e solo una letteratura di progettazione di un altro mondo, basato su valori radicalmente diversi, può permettere il cambiamento sia a livello della coscienza, sia nel sistema sociale e politico. Mengaldo scrive nella sua recensione al libro:

Viviamo in un mondo che appare, con sempre maggior evidenza, basato sulla contraddizione insanabile fra l'irrazionalità sempre più profonda del sistema produttivo e dei rapporti sociali e la crescente razionalizzazione tecnologica degli strumenti di produzione: al crescente caos

²³⁷ I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, II, pp. 1853, 1859-1860.

²³⁸ F. Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 2001, p. 125.

²³⁹ A. Asor Rosa, *Stile Calvino*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2001, pp. 6-7.

irrazionale che caratterizza la realtà si contrappone (con paradosso solo apparente) l'assunzione in massa di tecniche sempre più "razionali" e sofisticate, scientifiche, di interpretazione dei dati; e tanto più quanto più si accentua l'emarginazione dell'intellettuale da ogni ruolo socialmente attivo che non sia la pura funzione, sempre meno mediata, sempre più nuda, di rotella e cinghia di trasmissione degli ingranaggi ideologici e suasivi del potere. In questa situazione la ragione illuministica è costretta a interrogarsi di continuo sulla natura dei propri strumenti operativi, e nello stesso tempo si trova sempre più spinta verso l'utopia, come fuga dall'alternativa fra una "resa al labirinto" (per usare una vecchia immagine calviniana) e una fittizia imposizione dell'ordine razionale al caos dell'esistente. [...] L'esemplarità di Calvino, e l'importanza precipua del suo ultimo libro, sta precisamente nel porsi coscientemente al centro di tutta questa problematica. Il che è venuto precisandosi attraverso un processo nel corso del quale, come sarebbe agevole dimostrare, il delicato equilibrio fra realtà e utopia si è via via spostato sempre più in direzione di quest'ultima, e i rapporti fra i due principi si sono sempre più presentati come rapporti di alternativa polare, col conseguente venir meno della mediazione dialettica e quindi della "prospettiva".²⁴⁰

La letteratura deve rappresentare una forma di insegnamento affinché l'uomo possa diventare forte e sensibile nel fronteggiare le sfide della vita, affinché possa vivere l'amore, quell'esperienza che, secondo Calvino, stabilisce e demarca i confini di ciò che è umano in un mondo ormai del tutto disumano.

Con Diomira il genio calviniano nuovamente ci stupisce con la consapevolezza profonda della realtà: siamo in bilico su una corda sospesa sull'abisso dove la parola diventa l'eco della nostra solitudine interiore. In un mondo che si cementifica, dominato dalla paura e dal rumore (l'enorme piramide lo definisce Calvino in una sua poesia²⁴¹) siamo immobilizzati in un presente di istanti senza tempo e spazio; un presente che non ci dà via di fuga se non in una solitaria regressione nostalgica. Calvino ci fa capire la degradazione dell'umano, anzi di quel che è rimasto di umano nei cortocircuiti del nostro meccanismo inceppato e non più in grado di provare emozioni e sentimenti; ci svela la superbia che ha portato l'uomo alla distruzione della natura e dei suoi referenti simbolici, l'unica nostra essenza profonda (i riflessi del sole e della luna in Palomar²⁴²); ci fa capire i moti profondi del nostro animo e della nostra psicologia, ci rende bellezza con i suoi versi immortali.

Queste righe o versi dalla perfezione adamantina ci illuminano sulla grande complessità del vivere. La ricerca e il culto della bellezza, il fare artistico e il recupero della nostra tradizione letteraria, colmano il vuoto della non adesione alla vita,

²⁴⁰ P. Mengaldo, *L'arco e le pietre*, cit., p. 413-414.

²⁴¹ "[...]Una pietra squadrata tra le pietre / dell'enorme piramide[...]"; poesia inedita del 1962. Cfr.: I. Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 315.

²⁴² I. Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 883-887, 901-903.

dell'alienazione. Il “suon di lei”, quel primigenio e languido richiamo della natura e della terra che ci ospita sembrano invece oggi ammonirci sulla nostra volontà di distruzione. Come scrive F. Bernardini:

Anche ne *Le Cosmicomiche* è possibile individuare riferimenti al Settecento, ma è andato perduto il “rapporto cordiale e in continuo scambio” tra uomo e natura, divisi ormai da una frattura profonda, si è incrinata la fiducia nelle benefiche possibilità della scienza e della tecnica nel dubbio che esse siano rivolte contro l'uomo.²⁴³

Il pessimismo leopardiano non è più sufficiente a rendere tutta la negatività del presente. Ma ciò nonostante Calvino, nell'orrore della visione, non si scoraggia e, in linea con il suo temperamento e la sua saggezza, addita una possibile via di fuga, la possibilità di capire ciò che nell'inferno che formiamo stando insieme tutti i giorni, non è inferno, e dargli spazio.²⁴⁴ Ma Calvino mai si lascia piegare da un infertile pessimismo fine a se stesso e mai si chiude in un solitario, vittimistico o illanguidito scavo interiore.

L'ironia, il divertimento, l'arte come ricerca della conoscenza, la leggerezza della pensosità rivalutano in chiave positiva la vita, un nuovo modo di vedere le cose e l'esperienza, ne attenuano la drammaticità e il peso. Calvino stesso ha detto che la sua opera va letta con leggerezza, ironia, distacco. L'ironia è lo strumento che permette di vedere le cose attraverso un'angolatura completamente diversa, permette di sdrammatizzare il reale e trasfigurarne positivamente. Scrivono Luca Clerici e Bruno Falchetto nella loro introduzione al libro *Calvino e il comico*:

Moderati, ma presenti di continuo, divertimento e riso attraversano dunque in differenti forme tutto il suo lavoro, all'interno di un progetto di comicità che innanzi tutto cela un intento conoscitivo, senza perciò rinunciare a momenti anche francamente ludici. [...] La stagione delle storie cosmicomiche, invece, denuncia con angoscia e vivacità la crisi dei modelli interpretativi globali: ecco allora tanto il comico dei curiosi monologhi di Qfwfq, pedagogo pignolo e insieme testimone fanfarone, quanto la comicità dell'exasperazione logico-argomentativa nei racconti deduttivi. Il motivo centrale della fragilità della conoscenza ritorna infine in *Palomar*, come infrangersi dei modelli intellettuali contro la “ragione” delle cose, nei modi di un “comico delle idee”. Per descrivere le sconfitte dell'individuo lo scrittore ci propone così, ancora una volta, una via alternativa al tragico.²⁴⁵

Si pensi al ruolo dell'ironia in *Marcivaldo* dove la gravità e la tristezza generate dalla regressione all'infanzia del personaggio, indotta dai meccanismi spietati della

²⁴³ F. Bernardini, *I segni nuovi di I. Calvino*, cit. p. 36.

²⁴⁴ “[...] L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. [...] cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.” Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 164.

²⁴⁵ L. Clerici, B. Falchetto, *Calvino e il comico*, cit. pp. 1, 2.

società industriale, vengono ribaltate, attraverso l'ironia, in scene di grandissima comicità. È una comicità che produce la catarsi e l'affrancamento dalla melanconia. Ad esempio, in *Il giardino dei gatti ostinati*, la tragicità della situazione data dall'“azzeramento” della coscienza e dalla regressione all'infanzia del personaggio, che sente di venire annientato e schiacciato, allo stesso modo della natura, da una realtà industriale devastatrice, è controbilanciata dall'insegnamento offerto dalla resistenza, dalla pertinace opposizione della vecchietta che fino alla morte combatte per tenersi la propria casa. I valori della tenacia, della capacità di opporsi con metodo, rigore, risolutezza e caparbia ad una situazione negativa, sono sempre stati auspicati e valorizzati dall'autore che li considerava necessari nel processo di crescita e maturazione individuale in una società difficile e complessa. Nel caso di *Il giardino dei gatti ostinati* l'insegnamento offerto è quello della resistenza e della salvaguardia ostinata di un proprio spazio vitale in una società che reprime gli istinti, “uccide” la vita, nega la felicità. La tragicità è mescolata alla comicità attraverso l'intelligenza dell'ironia che permette una via d'uscita e la catarsi, fornisce un insegnamento; i personaggi apparentemente deboli e sopraffatti sembrano uscirne vincitori rispetto a chi accetta e aderisce allo stato di cose, ai valori correnti, all'ipocrisia che nasconde la vera realtà di distruzione e saccheggio della natura. È più fortunato chi decide di mantenere un legame con l'istinto e con la vita rispetto a chi reprime e sopprime le parti “nascoste” e in “ombra” del proprio essere. Lo stesso tema è affrontato nel racconto *La signora Paulatim* dove i meccanismi di repressione dell'istinto diventano autodistruttivi per i due personaggi benestanti. L'istinto represso diventa incontrollabile e inappagabile desiderio che conduce alla pesantezza della solitudine e della nevrastenia generale. La divertita ironia del racconto mira a sdrammatizzare l'inferno spersonalizzante della vita metropolitana e a demistificare e a de-ideologizzare il concetto di benessere legato all'opulenza, alla ricchezza.

F. Bernardini scrive in merito alle *Cosmicomiche*:

La dimensione fantascientifica permette di “de-automatizzare” i canali attraverso cui si compie l'esperienza quotidiana del mondo e quindi rimettere in discussione i valori correnti, acquisiti; il valore straniante del testo è sottolineato da alcuni esempi di estraniamento, in cui Calvino si pone volutamente nella prospettiva di chi osserva un oggetto o un evento “per la prima volta”. [...] Fallito ogni tentativo di affrontare direttamente la realtà e di contestarla attraverso la sua rappresentazione, realistica o allegorica, non resta allo scrittore che non voglia integrarsi altra strada per demistificarla che quella aggirante della satira: l'unica alternativa è offerta dal comico, dall'irrisione e dall'avventura, dal gioco, dal divertimento. [...] Rivendicare inoltre,

secondo le teorie kantiana e freudiana dell'arte, la dimensione ludica del linguaggio e della letteratura, la legittimità ideologica del gioco e del divertimento [...] significa rifiutare la nozione "classica" di impegno e di realismo ad esso collegato, poiché nella mutata situazione socio-politica essa significherebbe in primo luogo comprometersi con il sistema, e sarebbe in realtà disimpegno, complicità. Un nuovo impegno è possibile soltanto nell'accettazione della difficile posizione di "intellettuale inorganico" e nella pratica letteraria dello humour e dell'utopia, i quali rifiutano e mettono in crisi i moderni "miti dell'efficienza, del successo, del denaro": il *trait d'union* tra il polo letterario dell'*irrisione* e quello politico della *rivoluzione* è costituito proprio dalla dimensione ludica.²⁴⁶

L'immagine di leggerezza finale creata dal volo degli uccelli esotici sopra le teste degli operai intende suggerire al lettore ritmi vitali più naturali, attraverso i quali assecondare, senza soffocarli, istinti e desideri profondi:

Lo stormo degli uccelli volando a zig-zag per il cielo viene a trovarsi proprio lì sopra e adesso i raggi delle ruote delle biciclette a motore e le penne cangianti delle ali si muovono alla stessa andatura e così vanno insieme: gli operai grigi e neri e sopra le loro teste questa nuvola d'uccelli d'ogni colore, ed è come la nuvola d'un canto senza parole e senza musica che esca dalle loro bocche, un canto che essi non sanno di cantare.²⁴⁷

È molto interessante il tema esposto da Ulrich Schulz-Buschhaus che a mio avviso presenta le caratteristiche peculiari del comico calviniano analizzandone gli aspetti in *Palomar*; aspetti che comunque ben si attanagliano anche a *Marcivaldo*:

Questa serie di esperimenti e di esperienze in cui il soggetto conoscitivo appare inevitabilmente condannato alla frustrazione sviluppa una comicità di tipo particolare. Si tratta del comico prodotto dal confronto antagonistico fra l'idea, il discorso, il progetto conoscitivo del soggetto, da una parte, e lo spessore, l'opacità e l'imprevedibilità degli oggetti sfuggenti all'ordine della conoscenza, dall'altra. È una forma di comico analizzato in particolare da un allievo piuttosto anti-hegeliano di Hegel, Friedrich Theodor Vischer, non nella sua *Estetica* (1846-1857), ma nello strano romanzo autobiografico *Auch Einer* del 1879, in cui si discute di una teoria semiserie della "Tückedes Objekts", della "malizia dell'oggetto". [...] Il concetto di "malizia dell'oggetto" comprende dunque tutto quello che si sottrae alla volontà umana, quegli elementi sempre casuali e contingenti che insidiano ogni pretesa di un ordine ideale, sia esso conoscitivo, morale o letterario. [...] Se torniamo, dopo questo *excursus* ottocentesco, ai testi dell'ultimo Calvino, ci accorgiamo subito che *Palomar* partecipa tanto al "comico delle idee" quanto a quell'aspetto strettamente collegato e complementare che è la "malizia dell'oggetto". Già il primo episodio, *Lettura di un'onda*, dimostra infatti che la volontà conoscitiva del signor Palomar non è molto diversa da quella dei signori Bouvard e Pécuchet. C'è sempre, come negli anni Cinquanta all'epoca dei primi saggi, un elemento di "ottimismo soggettivo" che vorrebbe individuare un senso della storia e "comprendere la vita in uno schema razionale". Se Palomar si dedica con tanto accanimento all'operazione visiva di "guardare un'onda", lo fa perché sa che la "lettura di un'onda" è in realtà una metonimia, e che quella lettura potrebbe trasformarsi nella "chiave per padroneggiare la complessità del mondo". . Si tratta dunque, come nel caso di *Bouvard et Pécuchet*, di un progetto in cui il soggetto persegue una conoscenza che è allo stesso tempo una padronanza, "padronanza sulle proprie inclinazioni e azioni" come sulla "complessità del mondo". Anche qui il proposito di conoscere e di padroneggiare si confronta però con la malizia dell'oggetto (per parlare con Vischer) e "si trova" (secondo Calvino) "faccia a faccia

²⁴⁶ F. Bernardini, *I segni nuovi di I. Calvino*, cit. pp. 73-74.

²⁴⁷ I. Calvino, *I racconti*, I, cit., p. 246.

con la realtà mal padroneggiabile”, in una situazione di non corrispondenza fra realtà e modello che – data la sua ricca eredità letteraria – viene il più delle volte giudicata con ironico distacco: “Il modello”, dice Calvino per esempio, “è per definizione quello in cui non c’è niente da cambiare, quello che funziona alla perfezione; mentre la realtà vediamo bene che non funziona e che si spappola da tutte le parti”. [...] O detto in altre parole: il signor Palomar ha imparato dalle vicende di Bouvard e Pécuchet a muoversi nel mondo del sapere con un’estrema prudenza fenomenologica che ormai diffida dei discorsi e si rivolge a una politica dei piccoli passi in materia gnoseologica. Ma nemmeno l’estrema prudenza saprà salvarlo da un’esperienza di disillusione sotto tanti aspetti identica a quella degli ingenui enciclopedisti flaubertiani.²⁴⁸

L’esortazione a non desistere, a mantenere caparbiamente un legame con l’istinto lo ritroviamo anche nelle fiabe. Non a caso Calvino sceglie come prima fiaba della raccolta *Giovannin senza paura*, in cui il personaggio oppone allo smembramento e alla frantumazione del corpo, simboli della perdita dell’integrità e dell’armonia, un atteggiamento di tenace resistenza, perseveranza, rigore morale, coraggio indefesso. È una caparbità portata avanti anche a costo di rinunciare alla propria vita:

Quando furono di nuovo nella sala del camino l’uomo disse: - Giovannino, l’incanto è rotto! – Gli si staccò una gamba e scalcìò via, su per il camino. – Di queste marmitte una è per te, - e gli si staccò un braccio e s’arrampicò per il camino. – Un’altra è per la Compagnia che ti verrà a prendere credendoti morto, - e gli si staccò anche l’altro braccio e inseguì il primo. – La terza è per il primo povero che passa, - gli si staccò l’altra gamba e rimase seduto per terra. – Il palazzo tienelo pure tu, - e gli si staccò il busto e rimase solo la testa posata in terra. – Perché dei padroni di questo palazzo, è perduta per sempre ormai la stirpe, - e la testa si sollevò e salì per la cappa del camino. Appena schiarì il cielo, si sentì un canto: *Miserere mei, miserere mei*, ed era la Compagnia con la bara che veniva a prendere Giovannino morto. E lo vedono alla finestra che fumava la pipa. Giovannin senza paura con quelle monete d’oro fu ricco e abitò felice nel palazzo. Finché un giorno non gli successe che, voltandosi, vide la sua ombra e se ne spaventò che morì.²⁴⁹

Come ha perfettamente evidenziato J. Starobinski:

Tenendo ben presente che la pietrificazione, la pesantezza, alle quali Calvino auspica di sfuggire, figurano tra le caratteristiche della malinconia, converrà considerare, di conseguenza, gli atti e le virtù che Calvino oppone alla pesantezza come altrettanti antidoti della malinconia. Ora, si dà il caso che questi antidoti presentino più di una somiglianza con quelli che furono applicati, all’alba della modernità, dall’Ariosto e da Cervantes, e trovarono i propri teorizzatori nell’epoca romantica. In Tieck e in Hoffmann, che furono a loro volta attratti dall’universo della favola (della quale ebbero la rivelazione mediante gli adattamenti teatrali di Carlo Gozzi), la potenza liberatrice è nominata e definita: è quella dell’ironia, questo rovesciarsi dello spirito che si solleva sull’esistenza e si scioglie dai legami con cui la seriosità tratteneva un *io* troppo ingombro di se stesso, troppo invischiato negli interessi e nei desideri più meschini. [...] L’ironista, così come l’hanno definito i romantici, ha trovato nell’atto libero della riflessione il segreto che gli permette di disincagliarsi. A un livello di coscienza assai prossimo all’impersonalità, egli perviene a sfuggire al campo gravitazionale dell’*io* e dei suoi immediati interessi. E nello stesso tempo rompe ogni complicità con un mondo preda dell’ombra e della

²⁴⁸ I. Calvino, *Calvino e il comico*, cit., pp. 11-12-13-14.

²⁴⁹ I. Calvino, *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, introduzione di I. Calvino, Milano, Mondadori, 1993, pp. 60-61.

compattezza. Così alleggerito, lo spirito ironico può sorridere dello spettacolo universale quale si dà a vedere dalla più grande altezza – a meno che tale spettacolo non si offra riflesso in una fontana che inverte l'immagine di tutto.²⁵⁰

5. IL COMICO E L'IRONIA

Dove la consapevolezza e la conoscenza intravedono l'inferno, l'ironia risana, sdrammatizza, scatena un riso velato di malinconia, dissipa la disperazione e la paura nell'attimo in cui si libera il divertimento, il gioco del pensiero, la conoscenza: questo è, a mio avviso, il senso ultimo del comico calviniano. Il comico nasce nel momento in cui un modello pensato di esperienza e libertà non trova riscontro nella realtà; i desideri vengono frustrati nella loro attesa. È il concetto di "malizia dell'oggetto" di cui si parlerà nella sezione relativa al comico.

Parlando delle metafore e delle immagini presenti in *Le cosmicomiche* Claudio Milanini mette in luce la stessa tematica:

Questa tecnica esemplificativa, queste similitudini e metafore riduttive, ricercatamente casalinghe, non sono certo intese a sminuire – come è parso a taluni – la grandiosità dei fenomeni naturali; denunciano piuttosto, per via obliqua, l'inadeguatezza del linguaggio e delle facoltà immaginative possedute dagli ascoltatori. Il altri termini: i contro discorsi di Qfwfq ci invitano a riflettere sui limiti dell'antropocentrismo, sull'obsolescenza di attitudini mentali ancor oggi condizionate dalla tradizione precopernicana, sulle difficoltà che incontriamo nel raffigurarci quell'universo di cui pure vorremmo essere i signori o almeno gli abitanti privilegiati. Ridicolo non è l'oggetto della rappresentazione; ridicoli siamo noi.²⁵¹

In tutta l'opera dello scrittore le figure della personificazione, della sineddoche parzializzante e della metafora vengono impiegate nelle descrizioni dei personaggi per rendere il tema della naturalizzazione dell'umano. Nella città di Diomira il corpo della donna è frammentato perché si dà nella voce che grida. Come ha indicato Bruno Falsetto nel suo studio sul comico calviniano:

[...] nella ritrattistica comica calviniana un ruolo significativo spetta alle similitudini e alle metafore naturalistiche. Sotto la sua penna i lineamenti dei personaggi sembrano divenire malleabili: la scrittura li manipola insistendo sulle loro sgraziatezze, e il sovrapporsi – l'interagire – delle immagini metaforizzanti sulla fisionomia che sono chiamate a illustrare collabora in modo determinante a quest'effetto. Del resto, la descrizione della figura umana è una delle aree rappresentative dove con più evidenza emerge il grottesco calviniano: *l'ibrido umano-naturale* è in effetti una delle sue concretizzazioni più tipiche. Gli esempi non sono

²⁵⁰ J. J. Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991, p. XX.

²⁵¹ L. Clerici e B. Falsetto, *Calvino e il comico*, cit. p. 29.

pochi e si dispongono lungo un articolato spettro tonale che va dall'allegria di un divertimento paradossale.²⁵²

Ad esempio in *Il barone rampante*:

Lui era sui rami più bassi, e tutte le ciliegie che c'erano sopra di lui se le sentiva addosso, non avrebbe saputo spiegare come, parevano convergere su di lui, pareva insomma un albero con occhi invece di ciliegie.²⁵³

In *Marcivaldo* la naturalizzazione dell'umano può darsi come conseguenza estremamente negativa che porta all'odio verso se stessi, all'egoismo, all'indifferenza verso l'altro, come ad esempio in *Funghi in città* (bellissimo esempio di comico intrecciato al tragico, com'è tipicamente in Calvino), o può diventare accettazione positiva e stoica ai fini del mantenimento di un legame con l'istinto, con quella parte di sé che non distrugge ma crea, che alimenta la vita e la gioia e non le soverchia, come nel meraviglioso racconto *Il giardino dei gatti ostinati*, dove le sembianze gattesche della vecchia si legano ai valori morali della resistenza e dell'opposizione ad oltranza ad un mondo industriale divoratore, sterminatore e la cui logica di dominio annienta la natura e gli istinti dell'uomo (anche qui gli effetti di comicità sono controbilanciati da una visione tragica e infernale del mondo contemporaneo). In *Funghi in città* funghi velenosi nascono nelle aiuole di una fermata del tram e vengono raccolti dai passanti che finiscono in ospedale per intossicazione (si noti l'uso del linguaggio che rende naturalisticamente i tratti umani):

Trovarono ancora funghi per tutti e, in mancanza di cesti, li misero negli ombrelli aperti. [...] Marcovaldo e Amadigi avevano i letti vicini e si guardavano in cagnesco.²⁵⁴

Il bellissimo gesto simbolico della vecchietta che dà da mangiare ai gatti, la frammentazione del corpo della donna che assume qui un valore positivo, di energia volontaristica, di determinazione individuale, i tratti gatteschi che la descrivono, richiamano, in opposizione a *Funghi in città*, la controparte positiva della natura, una natura amica e prodiga di doni:

Fu in quel momento che dall'alto dei muri del giardino prese a cadere una strana pioggia: resche, teste di pesce, code, e anche pezzi di polmone e coratella. Subito i gatti di distrassero dalla trota appesa e si gettarono sui nuovi bocconi. Per Marcovaldo, era il momento buono di tirare il filo e recuperare il suo pesce. Ma, prima che avesse avuto la prontezza di muoversi, da una persiana del villino uscirono due mani gialle e secche: una brandiva una forbice, l'altra una padella. La mano con la forbice s'alza sopra la trota, la mano con la padella si sporge sotto. La

²⁵² B. Falcetto, L. Clerici, *Calvino e il comico*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, p. 66.

²⁵³ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit. pp. 36-37.

²⁵⁴ I. Calvino, *Marcivaldo*, cit. p. 6.

forbice taglia il filo, la trota cade nella padella, mani forbice padella si ritirano, la persiana si chiude: tutto nello spazio d'un secondo. Marcovaldo non capisce più niente. [...] A una finestra (la stessa da cui s'era affacciata la padella) si alzò lo scuro della persiana e in quell'angolo si vide un occhio rotondo e turchino, una ciocca dal colore indefinibile dei capelli tinti, e una mano secca secca. [...] Dallo spiraglio della persiana appariva ora un occhio tondo e turchino, ora una bocca con due denti sporgenti; per un momento si vide tutto il viso e a Marcovaldo sembrò confusamente un muso di gatto.²⁵⁵

Il comico in Calvino ha spesso una funzione di guida nell'interpretazione del messaggio ultimo che il testo vuole veicolare, diventa la chiave principale di accesso al significato profondo del racconto. È un comico che porta alla riflessione e all'insegnamento di un nuovo modo di vedere e affrontare la realtà. Non è mai sganciato dalla riflessione e spesso si installa là dove proprio trionfa il tragico e un rapporto problematico con la realtà. Si pensi all'*Avventura di un lettore* dove il riso ironico si scatena proprio quando il protagonista si vede impotente e impaurito di fronte alle profferte amorose della donna sulla spiaggia. Qui il comico ci permette di portare la nostra attenzione sulla tematica amorosa, in particolare sull'impasse che si crea nel protagonista tra la donna pensata nei libri e quella reale, sulla difficoltà di vivere la realtà quando si presenta, sui pregiudizi mentali e sulle inibizioni che nascono da un rapporto sempre mediato con le situazioni e mai aperto al nuovo, all'inaspettato, quell'inaspettato che potrebbe permetterci di aprirci all'altro senza allontanarlo. Noi scoppiamo in una risata leggendo il racconto proprio nel momento in cui il protagonista è colto dal dolore che nasce dal non saper sfruttare l'occasione che gli si presenta, perché ciò che trova nella realtà non corrisponde a ciò che i condizionamenti culturali e massmediatici lo hanno indotto a desiderare. Non è un caso che *Avventura di un lettore*, ambientato in uno scenario naturale, e *Avventura di un viaggiatore*, ambientato in città, siano accostati nella raccolta: il lettore non riesce a fare esperienza della realtà nella natura ma solo attraverso i libri, il viaggiatore cerca il suo spazio vitale negli automatismi della civiltà tecnologica; entrambi nel loro desiderio di fare e vivere l'esperienza sono respinti nella più profonda solitudine e l'oggetto d'amore non è raggiungibile né per l'uno né per l'altro, perché sempre mediato, pensato a-priori, sognato e mai vissuto per ciò che è nel presente ma vissuto solo per il desiderio che rappresenta e produce. In *Sotto il sole giaguaro* la possibilità di far esperienza diretta della realtà troverà lo scacco e solo la lettura, la tradizione letteraria e artistica

²⁵⁵ Ivi, pp. 121-122.

diventeranno l'unica mediazione possibile in un viaggio conoscitivo che dovrà diventare continuo e mai poggiante su definizioni o scoperte assolute. I temi della perdita dei sensi e dell'impossibilità di un rapporto autentico con la realtà, coperta e sempre mascherata da significati già dati nel bombardamento di immagini e parole del nostro tempo, si coaguleranno nella metafora del naufrago, dell'inabissamento. Non poter esperire la realtà attraverso i sensi, lo spezzarsi di un rapporto conoscitivo tra soggetto e oggetto, sembra portare i personaggi calviniani nel sogno di una realtà diversa dove far confluire il tempo e le storie che si sente di non riuscire a vivere nella vita reale. Si pensi al racconto *Il naufrago Valdemaro* in cui il protagonista montalianamente intravede il vuoto e il "sempre uguale" nella vita di tutti i giorni e ne intuisce la ragione. Si sente adescato da una donna della città sommersa e allo stesso tempo da una donna della città sospesa rimanendo sempre indeciso tra le due: è l'impasse del protagonista che sente di non riuscire a vivere né la vita reale, di cui non riesce a fare esperienza, né quella che desidera e si ritrova prigioniero di una vita virtuale che ha smarrito il senso reale delle cose, ha perso il contatto con la realtà. Ci si ricollega qui nuovamente al tema del doppio di cui si è già parlato. Nella città sommersa Valdemaro riflette tra sé:

VALDEMARO Un'onda, un'altra onda, un'onda ancora. Da quanto tempo non vedo altro che mare intorno a me.. Non ricordo quasi nulla del mio passato ... La nave che sprofonda in un gorgo nero, io che mi ritrovo sbalottato tra le onde, aggrappato a un relitto. È come se questo ricordo avesse cancellato tutti gli altri ... Mi rammento appena il mio nome, Valdemaro ... Mi sembra che per tutta la mia vita io non sia stato altro che un naufrago ... Il naufrago ... Valdemaro...

Quando un'onda mi solleva, su su come sulla cresta di una montagna, spero sempre di vedere all'orizzonte un segno di salvezza ... il profilo di una costa... le ciminiere di un battello ... un ciuffo di palme ... una barriera di corallo ... No: tutto quello che vedo è un succedersi di creste che s'alzano e s'abbassano ... e io continuo il mio saliscendi, da un'onda all'altra ... a meno che non sia sempre la stessa onda. [...]

VALDEMARO Che vedo? Questa nave posata sul fondo è la nave su cui ero imbarcato ... Questo è il ponte di prua. A questo parapetto m'appoggiavo per guardare i delfini saltare sulle onde ... ora non vedo che pesci delle grandi profondità, tondi e spinosi, che planano su una prateria di sargassi ... Un polpo enorme s'è installato alla ruota del timone ... Per quanti sforzi faccia coi suoi otto tentacoli non riesce a smuovere il timone incagliato tra i coralli ... Oh, questi sono i miei bagagli che credevo perduti nel naufrago ...²⁵⁶

Nella città sospesa, Fillide, Valdemaro ritrova tutto ciò che ha sempre sognato ma mai raggiunto:

²⁵⁶ I. Calvino, *Il naufrago Valdemaro*, in *Romanzi e racconti*, III, cit., pp. 627, 630.

VALDEMARO Ma tu sei Bice, a cui non sono mai riuscito a dichiarare il mio amore! No, sei Teresa, di cui sono stato innamorato per anni ... Che strano ... Adesso mi sembri Carlotta, che non ha mai voluto saperne niente di me.

VALDEMARO Questa è la casa dove volevo abitare ... Nel garage c'è la macchina da corsa che ho sempre sognato ... Vieni, Fillide, sali accanto a me ... Ma come mai quando avanzo la mano verso qualcosa questa s'allontana, le immagini diventano sfocate, mi sembra di toccare della nebbia?²⁵⁷

Alla fine del racconto riappare il tema tipico calviniano dello spreco del tempo e delle storie non vissute, delle quali si ha rimpianto e nostalgia:

VALDEMARO ... improvvisamente mi vedo circondato da un mondo tutto diverso, fatto dei miei progetti che non si sono realizzati, delle persone che potevo incontrare e non ho incontrato, delle circostanze che non si sono verificate ... un mondo dove tutto è perfettamente a suo posto e che sembra fatto apposta per me ... Ma che mi appare fatto della sostanza impalpabile dei miraggi, dei sogni, della città Sospesa. Queste visioni durano solo pochi secondi. Poi tutto ritorna come al solito.²⁵⁸

Anche in questo racconto la donna ha funzione di guida, è colei che sa vedere la realtà per com'è e può redimere l'uomo dal vuoto, dal non senso in cui si trova irretito:

LUDMILLA Il mare nasconde molti misteri ... Tra onda e onda ci sono dei passaggi segreti che percorrono le profondità marine, vene d'aria grandi quanto una persona. Il nuotatore che riesce a infilarsi in una vena d'aria potrà respirare anche in fondo all'oceano. Vieni, io ti guido ...²⁵⁹

In linea con il pensiero freudiano, Massimo Fusillo scrive in merito a questa particolare forma del doppio definito doppio virtuale:

Il doppio può dunque concretizzare le virtualità non vissute dall'io: tutti i percorsi non battuti in un'esistenza. La letteratura ha sempre teso a negare la linearità del tempo cronologico, dando espressione alla circolarità e alla ripetitività del tempo soggettivo e della logica inconscia (il riferimento a Proust è sin troppo ovvio); non è un caso quindi che si ritrovi più volte questa tipologia di doppio virtuale a cui accenna Freud: fra il 1904 e il 1906 (negli stessi anni in cui James concepisce il racconto di cui stiamo per parlare) Giovanni Papini scrive *Due immagini in una vasca* (nel *Pilota cieco*, 1907), un racconto in cui il narratore, tornato nel suo paese natale, incontra il suo io del passato con cui scopre però di non avere più nulla in comune, e da cui si libera affogandolo nell'acqua della vasca in cui era solito specchiarsi sette anni prima e in cui l'altro io gli era apparso per la prima volta. [...] Il racconto di Papini ha in qualche modo influenzato Borges che nell'*Altro* (*El otro*, 1975) riprende lo stesso paradosso metafisico dell'identità impossibile, prodotto dalla differenza radicale fra gli io molteplici dispersi nel tempo.²⁶⁰

Il rimpianto per una vita non vissuta pienamente, in cui la storia di ognuno si perde tra mille altre storie, alle quali si intreccia ma dalle quali non si differenzia rimanendo anonima, è magistralmente affrontato anche in questo passo de *Le città invisibili*:

²⁵⁷ Ivi, p. 632.

²⁵⁸ Ivi, pp. 633-634.

²⁵⁹ Ivi, p. 628.

²⁶⁰ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998, pp. 300-301.

Oppure, la nuvola si fermava appena uscita dalle labbra, densa e lenta, e rimandava a un'altra visione: le esalazioni che ristagnano sui tetti delle metropoli, il fumo opaco che non si disperde, la cappa dei miasmi che pesa sulle vie bituminose. Non le labili nebbie della memoria né l'asciutta trasparenza, ma il bruciaticcio delle vite bruciate che forma una crosta sulle città, la spugna gonfia di materia vitale che non scorre più, l'ingorgo di passato presente futuro che blocca le esistenze calcificate nell'illusione del movimento: questo trovavi al termine del viaggio.²⁶¹

Come scrive Francesca Bernardini:

Nella realtà sono illusori sia lo spazio (le città sono tutte, uniformemente, lo stesso inferno) che il tempo (non progresso, divenire, ma staticità e "illusione di movimento"); in questi illusori spazio e tempo, anche i destini, le storie individuali si cristallizzano, coincidono, standardizzati, anonimi, eliminata ogni possibile individuale intimità. [...] I racconti, che via via si formano dai tarocchi, delineano l'immagine di un mondo dominato dall'infelicità, dall'incomprensione, dalla solitudine; i rapporti umani sono regolati da norme ferree e apparentemente logiche, la convivenza si svolge in città perfettamente organizzate, dominate dal progresso tecnico, in una completa soggezione degli uomini, come nella metropoli della "Storia del regno dei vampiri".²⁶²

Nel racconto *Amore lontano da casa* si ripresenta lo stesso tema della difficoltà ad amare per la disattesa che la realtà produce nelle aspettative del protagonista. Anche qui nuovamente la metafora marina ad indicare l'incapacità di afferrare il nuovo e l'inaspettato e la difficoltà di svincolarsi dai condizionamenti ricevuti, dalle idee preconfezionate sui sentimenti e sull'amore. Il protagonista ha cambiato città ed è alla ricerca di una nuova storia d'amore:

Passano i giorni e le settimane e nella stanza comincia a arrivarci una ragazza. Potrei dire che è sempre la stessa ragazza perché dapprincipio una ragazza è lo stesso di un'altra, una persona estranea, con cui si comunica attraverso un formulario obbligatorio. Bisogna passare un po' di tempo e fare molte cose con questa ragazza, per arrivare tutt'insieme a capirne la spiegazione; e allora comincia la stagione delle enormi scoperte, la vera e forse sola stagione entusiasmante dell'amore. Poi passando ancora altro tempo e facendo ancora molte cose con questa ragazza, ci si accorge che anche le altre erano così, che anch'io sono così, che tutti siamo così, e ogni suo gesto annoia come ripetuto da migliaia di specchi.²⁶³

²⁶¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 106.

²⁶² F. Bernardini, *I segni nuovi di I. Calvino*, cit., p. 157.

²⁶³ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 961.

5.

L'oggettivazione della bellezza: la perdita della forma e dell'autenticità

La perdita della capacità di pensare per immagini, di fantasticare, di mettere a fuoco visioni ad occhi aperti nei nostri atti di pensiero, rappresenta per Calvino un dramma per l'uomo contemporaneo. La sparizione di tale facoltà fondamentale comporta: l'oggettivazione dell'io; la perdita di un rapporto e di una intima consonanza con la parte più autentica e profonda del nostro "io"; la difficoltà nel tracciare un percorso coerente e chiaro nei destini delle nostre vite individuali; l'impossibilità di recuperare nella nostra memoria quelle immagini, purtroppo "soffocate", che sole potrebbero indirizzarci nelle scelte. Il pensiero di Calvino converge, a tal riguardo, con quello di Montale. Uno dei temi cardine a cui sia la prosa calviniana che la poesia di Montale approdano, è rappresentato dallo specchio, in cui ci si rimira senza vedere la propria immagine, ma contemplando affascinati la propria assenza, senza ritrovare né l'immagine riflessa del proprio "io" (come avviene invece per Narciso anche se il destino ultimo è sempre quello dell'oggettivazione dell'io), né l'immagine di una figura o presenza femminile a cui si vorrebbe accordare priorità e privilegio nella memoria o nel pensiero cosciente. La nostra memoria è talmente satura di immagini prefabbricate e date "in assenza", "proiettate a distanza", è talmente bombardata dalla valanga di immagini propinate dai media, che risulta ormai estremamente arduo, non solo poter evocare immagini nei nostri atti di pensiero, ma saper riconoscere quelle immagini che sole potrebbero dirci qualcosa di noi, nelle quali identificare la nostra vera e più sincera identità, alle quali associare non solo l'immagine dell' "io" ma anche l'immagine dell'altro.

Silvio Perrella conferma questa lettura:

Leggere i minimi accadimenti del mondo esterno era dunque per Calvino un esercizio per vedere una porzione, sia pure minima, di spazio non colonizzata dalle parole generiche e astratte; all'insensatezza del tutto veniva silenziosamente contrapposta una pratica del poco, vogliosa di fare tabula rasa di ciò che sta fuori di noi, per ricostruire, magari aiutata dalle abilità di un lettore di libri disposto a dimenticare di esserlo, piccole isole di senso non afflitte dalla peste delle parole e delle immagini.²⁶⁴

²⁶⁴ S. Perrella, *Calvino*, Bari, Laterza, 1999, p. 153.

In *Il castello dei destini incrociati* e ne *Le città invisibili* è affrontato lo stesso tema del depauperamento del linguaggio e dei codici della comunicazione che sono alla base della produzione del senso, dell'ordine, del pensiero e della razionalità. F. Bernardini afferma:

Calvino sottolinea la funzionalità di elementi soprasegmentali come la gesticolazione e la mimica dell'espressione in un sistema comunicativo – i tarocchi – che vuole sostanzialmente ripetere, sostituendolo, il codice della lingua convenzionale; [...] Ne *Le città invisibili* Calvino adotta in sostituzione o in sussidio della lingua un vero e proprio codice gestuale accompagnato dalla presentazione di oggetti emblematici, a prova di una sua visione semiologica del mondo instaurata già da *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*: tutto nell'universo è comunicazione, segno. Marco Polo “nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante” per descrivere l'impero ricorre ad un codice misto di gesti e suoni imitativi del mondo naturale. [...] Appresa la lingua del Gran Khan, Polo ne sperimenta ben presto la precarietà e l'insufficienza quando, dalla descrizione dei “monumenti, mercati, costumi, fauna e flora” passa “a dire di come doveva essere la vita in quei luoghi” e ritorna ad usare il codice gestuale, questa volta più astratto e raffinato, tanto da colmare quel “vuoto non riempito di parole” che rendeva efficace la pantomima iniziale; alla fine, come il linguaggio, anche il nuovo codice diventa inefficace, usurato dall'automatismo e dalla convenzione.²⁶⁵

Si riportano i passi in prosa che i due autori hanno dedicato a tale tema. Montale, in *La fonduta psichica*, afferma, con parole illuminanti e in strettissima affinità col pensiero calviniano:

Si dice che la terra sia avvolta da una sfera di psichismo in continuo aumento di spessore. La terra sarebbe dunque una sfera dentro un'altra sfera: la sfera interna sarebbe materiale, l'altra psichica, in attesa di diventare del tutto animica e pronta al decollo per più spirabile aria. Una simile tesi è una variante ottimista del fatto inconfutabile che una cappa sempre più fitta di informazioni e di visibilità proiettate a distanza copre il mondo abitato da noi. Abbiamo un bel restarcene seduti nella nostra camera col televisore e la radio chiusi e con la cornetta del telefono distaccata; ciò non toglierà nulla alla spiacevole sensazione di essere attraversati da forze estranee a noi. La crosta psichica non è che l'emulsione o la “fonduta” di tutto ciò che – tradotto in parole o in immagini – l'universo viene essudando. L'espressione del pensiero non è più individuale, è un orgasmo collettivo, uno spurgo di parole dette da chi non s'illude che siano credute. Di che cosa dunque si compone l'incrostazione psichica? Di carta igienica, di giornali e libri, di *dépliants* e annunci pubblicitari, di sternuti e ruggiti, di visioni accampate su una tela o su un vetro, di suoni messi insieme, per darci un'impressione fisica motrice, dinamica, di notizie e nozioni buttate là da appositi venditori di fumo, e in sostanza di tutto un vociferante abracadabra che dovrebbe dire all'uomo solo: ci siamo anche noi, non sei tanto solo. In verità molte parvenze o immagini o slogan ci tengono compagnia. [...] Detto questo resta da chiedersi se l'ipotetica crema o crosta psichica sia davvero la dimostrazione di una crescita dell'anima umana. Non è necessario essere pessimista per metterlo in dubbio. Certo l'anima dell'uomo singolo è oggi abitata come non mai da ogni sorta di spettri serviti a domicilio; e più che abitata è forse dissolta, travasata fuori di sé, incapace di riconoscersi se non incontri un altro fantasma che dica: eccomi qui, io ti somiglio. Una simile crosta o gelatina di panpsichismo soltanto in rarissimi casi è attraversata dal brivido creatore della scienza o dell'arte o del pensiero

²⁶⁵ F. Bernardini, *I segni nuovi di I. Calvino*, cit., pp. 120-121.

filosofico. Nell'insieme essa sembra piuttosto uno spurgo, un'eruzione, il croscio che manda il pull di un WC universale.²⁶⁶

In *Dietro il retrovisore* e nel saggio sulla poesia di Montale, *Forse un mattino andando*, Calvino espone e spiega con passaggi molto precisi uno dei temi principali della propria opera e del proprio pensiero. Considerando il suo credo nel valore democratico della cultura, Calvino con molta semplicità, ma con estrema ed inconfutabile esattezza, ci introduce al tema della perdita di una delle facoltà più importanti dell'essere, l'immaginazione, la capacità di pensare per immagini. Due sono le grandi rivoluzioni antropologiche del ventesimo secolo: l'inversione della nostra percezione delle categorie di tempo e spazio, che si scambiano le loro proprietà, il tempo, infatti, risulta misurabile in chilometri; il superamento della dimensione percettiva tradizionale, impostata sulla divisione tra visuale anteriore e visuale posteriore, grazie allo specchietto retrovisore dell'automobile. L'uomo ha sempre sognato di avere un occhio sulla nuca, afferma Calvino, e in un certo senso, possiamo dire che con l'invenzione dello specchietto retrovisore tale ambizione abbia trovato la propria concretizzazione: l'uomo si è dotato di un occhio sulla nuca.

Lo specchio, in linea generale, serve a confermare la presenza e sovranità dell'io mentre il mondo viene relegato ad una posizione di complemento, di sfondo. Il rischio è la perdita dell'io e del mondo come dimostrato dal mito di Narciso. Lo specchietto retrovisore, invece, abolisce l'immagine dell'io in quanto è posto in posizione non ortogonale rispetto all'osservatore. Questo è il punto più importante del saggio: l'abolizione dell'immagine dell'io per l'appunto. L'io diventa un immenso occhio immateriale puntato sulla vastità del tutto, "un solo occhio sospeso sulla totalità del mondo":

Ma queste controindicazioni all'uso dello specchio come strumento di conoscenza vengono a cadere quando lo specchio è situato rispetto a lui in posizione oggettiva (cioè non ortogonale all'asse del suo sguardo) e marginale (cioè tale da non precludere la visione diretta), come nel caso del retrovisore delle auto. Ecco finalmente presentarsi davanti ai suoi occhi un campo visuale unico che comprende tanto il mondo davanti ai suoi occhi quanto quello al quale gli occhi non hanno diretto accesso, e tutto questo *senza l'io di mezzo*. Gli occhi del signor Palomar fissano immobili e impassibili una strada che s'accorcia davanti a lui e s'allunga dietro di lui; un solo sguardo continuato comprende due campi visivi contrapposti senza l'ingombro dell'immagine pleonastica di se stesso; abolita l'immagine, l'io diventa un occhio immateriale

²⁶⁶ E. Montale, *La fonduta psichica*, in E. Montale, *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 329-330.

come un punto sospeso sul mondo, la cui totalità si ricompone finalmente e non può essere più messa in dubbio.²⁶⁷

Tale investigazione è ripresa in *L'universo come specchio*, in *Palomar*, in cui la totalità a cui aspira l'io comporta la separazione, l'individualismo ed il senso di solitudine che deriva da rapporti umani difficili:

“[...] A chi è amico dell'universo, l'universo è amico. Potessi mai, - sospira Palomar, - essere anch'io così”. Decide di provare a imitarli [gli altri, il prossimo]. Tutti i suoi sforzi, d'ora in poi, saranno tesi a raggiungere un'armonia tanto col genere umano a lui prossimo quanto con la spirale più lontana del sistema delle galassie. Per cominciare, dato che col suo prossimo ha troppi problemi, Palomar cercherà di migliorare i suoi rapporti con l'universo. [...] Poi cerca di fare in modo che i suoi pensieri tengano presenti contemporaneamente le cose più vicine e le più lontane: quando accende la pipa l'attenzione per la fiamma dello zolfanello che alla prossima tirata dovrebbe lasciarsi aspirare fino in fondo al fornello dando inizio alla lenta trasformazione in brace dei fili di tabacco, non deve fargli dimenticare nemmeno per un attimo l'esplosione d'una supernova che si producendo nella Grande Nube di Magellano in questo stesso istante, cioè qualche milione d'anni fa.²⁶⁸

Dopo aver tentato una pacificazione con l'universo e dopo essere tornato in società sperimentando la difficoltà nei rapporti col prossimo Palomar riflette:

Cos'è che non funziona? Questo: contemplando gli altri lui s'è abituato a considerarsi un punto anonimo e incorporato, quasi a dimenticarsi d'esistere; per trattare adesso con gli esseri umani non può fare a meno di mettere in gioco se stesso, e il suo se stesso lui non sa più dove si trova.²⁶⁹

Dopo aver capito che “l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi” Palomar decide di rivolgere lo sguardo al suo io interiore, ma lo scacco che scaturisce dall'impossibilità di vederne l'immagine si ripresenta (si osservi l'iterazione dei verbi inerenti l'atto visivo):

Finalmente egli potrà spaziare con lo sguardo dentro di sé. Cosa vedrà? Gli apparirà il suo mondo interiore come un calmo immenso ruotare d'una spirale luminosa? Vedrà navigare in silenzio stelle e pianeti sulle parabole e le ellissi che determinano il carattere e il destino? Contemplerà una sfera di circonferenza infinita che ha l'io per centro e il centro in ogni punto?²⁷⁰

Nelle *Lezioni americane* Calvino parla dell'importanza dell'immaginazione visiva non solo quale elemento imprescindibile nella gestazione dell'opera letteraria, ma anche come categoria ontologica di fondamentale importanza per l'uomo:

Mi resta da chiarire la parte che in questo golfo fantastico ha l'immaginario indiretto, ossia le immagini che ci vengono fornite dalla cultura, sia essa cultura di massa o altra forma di

²⁶⁷ I. Calvino, *Dietro il retrovisore*, in *Romanzi e racconti*, III, cit., pp. 1161-1162.

²⁶⁸ I. Calvino, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 971-972.

²⁶⁹ Ivi, p. 973.

²⁷⁰ Ivi, p. 974.

tradizione. Questa domanda ne porta con sé un'altra: quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la "la civiltà dell'immagine"? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi. Oggi siamo bombardati da una tale quantità di immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo. Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini.²⁷¹

E numerosi sono i racconti dell'opera calviniana che trattano tale tema. Già in *Marcivaldo* l'immaginazione visiva è descritta come necessaria in un mondo dominato dal vuoto. In *La fermata sbagliata* Marcivaldo si consola con le immagini ricevute durante la visione di un film, immagini che lo proteggono, lo assicurano dalla realtà esterna in cui dominano buio, nebbia, vuoto:

In quel momento, s'accorse d'essere felice: la nebbia, cancellando il mondo intorno, gli permetteva di conservare nei suoi occhi le visioni dello schermo panoramico. Anche il freddo era attutito, quasi che la città si fosse ricalzata addosso una nuvola come una coperta. Marcivaldo, imbacuccato nel suo pastrano, si sentiva protetto da ogni sensazione esterna, librato nel vuoto, e poteva colorare questo vuoto con le immagini dell'India, della giungla, di Calcutta.²⁷²

Il fantasticare, il riproporsi immagini mentali rappresentano la difesa da opporre ad una realtà indifferenziata, alla città industriale anonima e disumana che fa da sfondo al romanzo:

Venne il tram, evanescente come un fantasma, scampanellando lentamente; le cose esistevano quel tanto che basta; per Marcivaldo quella sera lo stare in fondo al tram, voltando la schiena agli altri passeggeri, fissando fuori dai vetri la notte vuota, attraversata solo da indistinte presenze luminose e da qualche ombra più nera del buio, era la situazione perfetta per sognare a occhi aperti, per proiettare davanti a sé dovunque andasse un film ininterrotto su uno schermo sconfinato.²⁷³

La perdita della facoltà dell'immaginazione visuale determina il vuoto, la mancanza di punti di riferimento, in quanto nella memoria non si sedimentano quelle immagini che potrebbero tracciare un percorso esistenziale coerente e autentico. Marcivaldo ha

²⁷¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 102-103.

²⁷² I. Calvino, *Marcivaldo*, cit., p. 67.

²⁷³ *Ibidem*

preso la fermata sbagliata perché, metaforicamente, non sa più indirizzare la propria vita secondo un percorso logico e consequenziale:

Il vuoto era veramente un baratro. Dal basso trasparivano piccole luci, come ad una gran distanza, e se laggiù erano i lampioni, il suolo doveva essere molto più basso ancora. Marcovaldo si trovava sospeso in uno spazio impossibile da immaginare: a tratti in alto apparivano luci verdi e rosse, disposte in figure irregolari come costellazioni. Scrutando quelle luci a naso in su, non tardò a succedergli d'allungare un passo nel vuoto e di precipitare.²⁷⁴

Nella meravigliosa poesia *Vasca* di Montale ritroviamo gli stessi temi: l'immagine dell'io e della donna nascono fortuitamente e solo occasionalmente dall'inconscio anziché essere riflesse dall'acqua e la vita perde di consistenza, di autenticità. Sembra di trovarsi di fronte ad un tentativo disperato di recupero di una salvezza, della quale solo la donna è portatrice. Le immagini non appaiono immediatamente nella superficie ma affiorano dal basso, dal fondo. Contrariamente a Narciso, il poeta non vede la propria immagine e non ha un nome, nessuna parola si forma di fronte ad un'ammirazione estatica del bello:

Vasca

Passò sul tremulo vetro
un riso di belladonna fiorita,
di tra le rame urgevano le nuvole,
dal fondo ne riassommava
la vista fioccosa e sbiadita.
Alcuno di noi tirò un ciottolo
che ruppe la tesa lucente:
le molli parvenze s'infransero.

Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:
di erompere non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;
se lo guardi si stacca, torna in giù:
è nato e morto, e non ha avuto un nome.²⁷⁵

Come D'Arco Silvio Avalle ha scritto, lo specchio o l'equivalente superficie riflettente dell'acqua rappresentano il luogo precario e incerto per l'apparizione dell'immagine dell'amata e allo stesso tempo la fugacità del tempo, la caduta nel vuoto:

Dunque immagini che affiorano e poi spariscono riassorbite dal fondo. Nelle *Occasioni* invece è il passato a sprofondare proprio là dove aveva avuto modo di specchiarsi.²⁷⁶

²⁷⁴ Ivi, p. 71.

²⁷⁵ E. Montale, *Vasca*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 74.

Divengono illuminanti le parole di Calvino che filosoficamente ci fornisce la spiegazione di questa poesia e ci permette di capire meglio cosa Calvino intendeva per perdita della forma e perdita della soggettività:

Ciò che lo specchio conferma è la presenza del soggetto osservante, di cui il mondo è uno sfondo accessorio. È un'operazione d'oggettivazione dell'io quella che lo specchio provoca, col pericolo incombente, che il mito di Narciso sempre ci ricorda, dell'annegamento nell'io e conseguente perdita dell'io e del mondo. Invece, il grande avvenimento del nostro secolo è l'uso continuato d'uno specchio situato in modo da escludere l'io dalla visione. L'uomo automobilista può essere considerato una specie biologicamente nuova per via dello specchietto più ancora che per via dell'automobile stessa, perché i suoi occhi fissano una strada che s'accorcchia davanti a lui e s'allunga dietro di lui, cioè può comprendere in un solo sguardo due campi visivi contrapposti senza l'ingombro dell'immagine di se stesso, come se egli fosse solo un occhio sospeso sulla totalità del mondo. [...] Del resto, negli specchi di Montale – come Silvio D'Arco Avalle ha dimostrato per *Gli orecchini* (e per *Vasca* e altri specchi d'acqua) – le immagini non si riflettono ma affiorano “di giù”, vengono incontro all'osservatore. In realtà, l'immagine che vediamo non è qualcosa che l'occhi registra né qualcosa che ha sede nell'occhio: è qualcosa che avviene interamente nel cervello, su stimoli trasmessi dai nervi ottici, ma che solo in una zona del cervello acquista una forma e un senso.²⁷⁷

Anche la poesia *Gli orecchini* serve per chiarire meglio il tema e anche in questo testo il poeta fatica e si dispera nell'arduo tentativo di trovare rifugio e protezione in un'immagine femminile che lo sottragga dal cosmico indifferenziato e dal buio:

Gli orecchini

Non serba ombra di voli il nerofumo
della spera. (E del tuo non è più traccia).
È passata la spugna che i barlumi
indifesi dal cerchio d'oro scaccia.
Le tue pietre, i coralli, il forte imperio
che ti rapisce vi cercavo; fuggo
l'iddia che non s'incarna, i desideri
porto fin che al tuo lampo non si struggono.
Ronzano elitre fuori, ronza il folle
mortorio e sa che due vite non contano.
Nella cornice tornano le molli
meduse della sera. La tua impronta
verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide
mani, travolte, fermano i coralli.²⁷⁸

²⁷⁶ D. S. Avalle, *Gli orecchini di Montale*, Milano, Il saggiatore, 1985 p. 40.

²⁷⁷ I. Calvino, *E. Montale Forse un mattino andando*, in *Romanzi e racconti*, I, cit., pp. 1186-1187.

²⁷⁸ E. Montale, *Gli orecchini*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 202.

Vorrei riportare ciò che Avalle scrive in merito a questa poesia perché risulta chiara l'affinità tematica e di sensibilità tra i due scrittori:

Se nello specchio (nell'io riflettente? Altra ipotesi da non scartare; e si veda, sia pur riferita all'amica ammalata, la denominazione, "lo specchio di me") non sono rimasti segni di vita (voli di colombe di piccioni?), manca ogni traccia dell'altra persona [...]. La situazione è quella tipica del poeta, "e direi quasi - aggiunge Montale - d'ogni poeta lirico che viva assediato dall'assenza-presenza di una donna lontana". [...] Poi la constatata capacità della donna di trascendere il contingente, capacità di cui il poeta si fa garante e tutore, come ad esempio negli *Ossi*. [...] Come sempre il "metodo" sta nell'accumulare il maggior numero di "oggetti" con la speranza di cogliere in qualche modo nel segno. Constatata l'impossibilità di estrarre dalla realtà un'immagine sintetica del passato, non resta che affidarsi al caso. [...] Ancora una volta, la salvezza viene, inaspettata, dal segno vivo di una presenza umana, nella fattispecie da quel forte gesto di dominio, "il forte imperio che ti rapisce", che ne suggella il significato in modo così rapido e deciso. Nella durezza e nel freddo splendore dei gioielli si riconoscono gli attributi, il destino stesso dell'assente. Ad essi o talismani di una vita che fu negata al poeta, è affidata, se così si può dire, la sorte stessa del suo volo prodigioso.²⁷⁹

Sul procedimento poetico utilizzato da Montale Avalle rintraccia delle costanti:

Il tema comporta normalmente: (1) il *mezzo* dove avvengono le operazioni - la superficie riflettente - via via identificata con quella dell'acqua, oppure di uno specchio, con possibilità di scambi e confusioni [...] (2) l'*oggetto*, per lo più fisicamente ben determinato ma anche, a volte, sentimenti o gesti, comunque esterni al poeta. [...] (3) le *operazioni* che si compiono in mezzo. Tali operazioni riguardano l'oggetto della contemplazione (non disinteressata) del poeta e sono di due generi: α) sprofondare β) riaffiorare. [...] (4) la qualità dell'immagine: che varia da un massimo di nitidezza (α) ad un minimo di indistinzione, la *mollezza* dei contorni (β).²⁸⁰

In Calvino la perdita dell'immagine dell'io e della donna si lega anche ai temi dell'oggettività, della perdita della forma e dell'incapacità di fare scelte autentiche, del rischio di restare irretiti da un canone oggettivo e omologato di bellezza che non rispecchia la natura profonda e autentica dell'io. Viene alla mente la sceneggiatura del film *Tikò e il pescecane* ambientato in un'isola contaminata dal progresso, nella quale il protagonista, Tikò, si innamora di una turista, Diana. È solo nella laguna non deturpata dall'uomo che Diana riesce ad essere se stessa, mentre nell'isola contaminata risulta affettata e innaturale. Riporto, per collegarmi al tema in esame, il passo in cui l'immagine del pettine, simbolo di bellezza, sprofonda nel mare, dove oggetti di consumo e detriti umani sono accatastati. Anche la bellezza è merce di scambio, oggetto tra gli altri:

Tikò nuota sott'acqua, immergendosi verso il fondo. Ma non è un'affascinante visione di fondale marino quella che gli si apre davanti. Il fondo vicino al villaggio è seminato di scatole di sardine, bottiglie, casse e botti sfasciate, rottami. Il pettine di Diana è finito laggiù, in un barattolo sfondato. Tikò lo vede, ma si ferma a mezz'acqua, come colto da un senso di disagio.

²⁷⁹ D. S. Avalle, *Gli orecchini di Montale*, cit., pp. 51-52, 56-57.

²⁸⁰ Ivi, pp. 97-98-99.

[nella laguna invece] In questo mondo così diverso, è Tikò che ha il sopravvento. Diana ha perso la sua aria di sufficienza e non osa quasi aprir bocca. Mentre nell'isola ogni cosa che volevano vedere si dileguava prima che potessero scorgerla, qui sono soverchiati da visioni da far restare a bocca aperta. Non parlano. Emettono solo esclamazioni di meraviglia soffocate.²⁸¹

Ecco che l'insegnamento di Calvino a guardare le cose cercando di scoprire delle differenze nel reale indifferenziato o a cercare nel profondo, oltre la superficie delle cose, permette di difenderci dall'oggettività e genericità imperanti e diffuse del pensiero e di poter scorgere ancora quei pochi momenti di bellezza che il nostro mondo disumano e brutto ancora può offrire. Si leggano queste parole tratte da *Il castello dei destini incrociati* dove la denuncia nei confronti di un canone oggettivo di bellezza stereotipato e freddo è urlato a piena voce:

Se l'ombra di un autore posso evocare ad accompagnare i miei passi diffidenti nei territori del destino individuale, dell'io, del (come ora dicono) "vissuto", dovrebbe essere quella dell'Egotista di Grenoble, del provinciale alla conquista del mondo, che una volta leggevo come se aspettassi da lui la storia che dovevo scrivere (o vivere: c'era una confusione tra i due verbi, in lui, o nel me di allora). Quale di queste carte mi indicherebbe, se rispondesse ancora al mio appello? Le carte del romanzo che non ho scritto, con *L'Amore* e tutta l'energia che mette in moto e le trepidazioni e gli imbrogli, *Il Carro* trionfante dell'ambizione, *Il Mondo* che ti viene incontro, la bellezza promessa di felicità? Ma qui io vedo solo stampi di scene che si ripetono uguali, il tran-tran della carretta di tutti i giorni, la bellezza come la fotografano i rotocalchi. Era questa la ricetta che aspettavo da lui?²⁸²

²⁸¹ I. Calvino, *Tikò e il pescecane*, in *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 594, 601.

²⁸² I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., pp. 103-104.

6.

ALCUNE CONSIDERAZIONI SULL'EROS NELL'OPERA DI CALVINO

Uno dei topoi più significativi nell'opera calviniana è quello dell'eros. Tommasina Gabriele rileva come tale tema sia stato poco preso in considerazione dalla critica ma è centrale nelle opere dello scrittore:

Eros, defined in Calvino's fictions as heterosexual love with roots, for the most part, in the tradition of pursuit of the desired object (usually – but not always – a pursuit of the female by the male), appears as far back as *Il sentiero* and the soldiers' associations with Pin's sister. Eros impels each story of *I nostri antenati* forward and plays an important part in the "realistic" trilogy. It is the central theme of *Gli amori difficili* and occurs in *Il castello* and even tangentially in *Le città*. Eros is fundamental to *Le cosmicomiche*, to *Se una notte*, and to *Sotto il sole giaguaro*, a posthumously published text which has only begun to receive attention and includes the eponymous story mentioned above.²⁸³

Sono tre le ragioni per le quali il tema non è stato debitamente considerato: l'eros come presenza tematica è evidente nell'opera; l'eros è sempre caratterizzato dall'assenza, dal vuoto, dall'incomunicabilità tra i personaggi; il linguaggio non arriva mai a definire con precisione l'eros, che rimane sempre alluso, "sfiorato" dalle parole, perché inattuabile nella sua pienezza (la polemica di Calvino sulla degradazione del linguaggio in epoca contemporanea si allaccia anche al tema dell'eros):

Why, then, are not more scholars talking about it? Why is it handled almost as an "aside" that is not relevant to the topics at hand? There may be at least two reasons why this is so. First, the theme of love in Calvino seems to be considered self-evident, and characterized for the most part by pursuit, absence and lack of communication between characters. [...] The second reason for the inattentiveness to eros in Calvino's works may have its roots in the language that he chooses to represent the erotic. His choices are grounded, as we will see, in his theories on eroticism in literature.²⁸⁴

De Lauretis ha messo evidenza come l'essenza del desiderio in Calvino sia data dall'assenza:

This core of silence at the bottom of human communication is an area of passivity, a non-disposable residue of negativity that, for Calvino, is the essence of the sexual relationship. Desire is founded in absence, in the tension-toward rather than the attainment of the object of love, in the delays, the displacements, the deferrals.²⁸⁵

²⁸³ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., pp. 38, 39.

²⁸⁴ *Ibidem*

²⁸⁵ T. De Lauretis, *Calvino and the Amazons Reading the (Post) Modern text*, in *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 71.

Anche S. M. Adler si sofferma su questo punto:

Many of Calvino's stories deal with love relationships. Yet, more often than not, the author is concerned with a particular kind of love: love which regards couples who are somehow separated from each other, the relationship that becomes a struggle and a test because of "absence". Once again, therefore, it may be said that Calvino's stories about love hold a striking resemblance to Italian fables...The love one finds in fables, explains Calvino, is always "precarious love", the love "that meets its test in absence".²⁸⁶

Tale campo semantico viene trattato, sempre in modo allusivo, nelle più svariate sfaccettature: il regno edenico dell'infanzia; la svirilizzazione del maschio; la perdita di un contatto con la fisicità delle cose e degli oggetti; la regressione nella società consumista; la forza del femminile e l'archetipo dell'elemento equoreo; l'onnipresenza della paura del sesso nell'arco della vita; la terribilità del sesso e la comicità in letteratura; la desessualizzazione della società contemporanea e il ripiegamento nostalgico verso un eros mitico e inattuabile; il sesso in relazione ai temi dell'assenza, del silenzio, della solitudine, della distanza nelle relazioni con il prossimo; l'asessualità: la lotta per l'esistenza e la funzione compensatrice dei mass-media e del linguaggio. Possiamo comprendere come il sesso non sia per Calvino una dimensione chiaramente circoscrivibile e definibile aprioristicamente, ma, al contrario, rappresenti il perno dell'indicibile e dell'inesprimibile attorno al quale, proprio come in una spirale in movimento, ruotano in senso centrifugo altri stati psicologici e altri motivi dominanti, da esso condizionati o da esso derivanti. L'immagine della spirale è esplicitamente confermata dalle parole dell'autore:

Perfino gli scrittori la cui immaginazione erotica vuole oltrepassare ogni barriera, accade d'usare un linguaggio che, partendo dalla massima chiarezza, passa a una misteriosa oscurità proprio nei momenti di maggiore tensione, come se il suo punto d'arrivo non potesse essere altro che l'indicibile. Questo movimento a *spirale* per aggirare e sfiorare l'indicibile accomuna gli scrittori dell'erotismo più estremo, da Sade a Bataille, agli scrittori dalle cui pagine il sesso sembra rigorosamente bandito, come Henry James.²⁸⁷

In *Palomar* il protagonista medita sul suo difficile rapporto con gli altri e sulla conoscenza di sé e delle sue pulsioni:

Non solo conoscenza ci vuole, ma comprensione, accordo con i propri mezzi e fini e pulsioni, il che vuol dire possibilità d'esercitare una padronanza sulle proprie inclinazioni e azioni, che le controlli e diriga ma non le coarti e non le soffochi. [...] Ed ecco che anche questa nuova fase del suo itinerario alla ricerca della saggezza si compie. Finalmente egli potrà spaziare con lo

²⁸⁶ S. M. Adler, *Calvino: The writer as Fablemaker*, Potomac, José Porrúa Turanzas, 1979, pp. 126-127.

²⁸⁷ I. Calvino, *Il sesso e il riso*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 211.

sguardo dentro di sé. Cosa vedrà? Gli apparirà il suo mondo interiore come un calmo immenso ruotare di una spirale luminosa?²⁸⁸

In *La forma dello spazio*:

A un certo punto Ursula prendeva a venir giù dondolandosi, a ginocchia unite, spostando il peso del corpo in qua o in là, come ondeggiando in uno zigzag sempre più ampio: tutto per ingannare la noia di quell'interminabile caduta. [...] Il mio punto di riferimento era sempre Ursula e difatti un certo suo andare come volteggiando poteva rendere più familiare l'idea che la nostra caduta fosse un avvitarsi e disavvitarsi in una specie di spirale che un po' si stringeva e un po' s'allargava.²⁸⁹

Tommasina Gabriele scrive in merito alla spirale:

Interestingly enough, this same image occurs in the essay on sex and laughter, and is used by Calvino to describe the inevitable way in which writers must approach and express the "indicable". It becomes the symbol for a circumlocutory approach to the erotic in the arts. [...] The image of the spiral thus functions in three different ways in these texts: in "La spirale", it is a literal shell which is the product of an expression of desire; in "Priscilla", it represents the reproductive lowest common denominator; in the article, it symbolizes the circular, circumlocutory linguistic technique for portraying the erotic.²⁹⁰

Per Calvino il sesso nella nostra epoca è ancora dramma profondo, pulsione scatenante e deflagante, a cui dover contrapporre un sentimento o sensazione positivi, quali il gioco, la comicità, il riso, la funzione riparatrice e consolatoria dell'arte e della letteratura. Solo il riso permette di non cadere nello stereotipo o nel tabù repressivo quando è il sesso ad essere il tema dell'opera. Prendendo a prestito le parole del saggio di Calvino "Otto domande sull'erotismo in letteratura" Tommasina Gabriele afferma:

This certainly summarizes a strain, still strong in contemporary literature, to view sex negatively. This often testifies more to an aesthetic problem, i.e., the inability to write about it positively, to proclaim it a positive force without falling into cliché, than to moral inhibitions. [...] He seems to be affirming his positive view of human sexuality and at the same time underlining his own reluctance, or inability, to express such a view. [...] Calvino here seems to be denouncing the portrayal of sex as an "unhealthy" or "distorted" aspect of human life, and at the same time stating his own positive associations with sex. However, he also points to the irony that this positive view is sadly absent in literature. These last statements seem to amount to a sort of poetics of eroticism, which Calvino upheld and to some extent put into practice during at least the earlier years, the fifties, although parts of this theory, overstated in the article, reappear – as we will see in the following section – in later works. Calvino seems to be saying that sex, eros, romantic love, love relationships thwart and defy literature's representational abilities. They cannot be positively represented at least partly because of modern society's continuing confusion about sex and the constant swing between a vision of sex as "inferno" and a vision of it as "paradise". Unexpectedly, surprisingly – paradoxically! – our author, who

²⁸⁸ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 133

²⁸⁹ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, cit., pp. 122-124

²⁹⁰ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., p. 67.

advocates linguistic precision in all other instances, recommends silence in the realm of the sexual, and discourages detail.²⁹¹

D'altronde Calvino esplicitamente ha denunciato l'ancora presente senso di colpa associato alla sessualità, avvertita ancora come dimensione peccaminosa:

Sono rari i casi- pagine soprattutto d'autori antichi e più che pagine brevi passi, veloci accordi di parole e di silenzi – in cui l'immagine del rapporto fisico sia in qualche modo non indegna di quel che esso è nella vita.²⁹²

La sessualità dovrebbe essere invece fonte di conoscenza di sé e dell'altro, di benessere, di liberazione dalle oppressioni imposte:

Se in una società dominata da tabù e pregiudizi e rigorismi, il sesso era stato per la letteratura un grande simbolo di conoscenza, di contatto con la realtà, di verifica esistenziale, nel nostro secolo forse un solo autore: Hemingway, è riuscito ad affermare, in termini moderni, questo ordine di valori.²⁹³

Si pensi ai pensieri di fuga, frammisti di piacere e paura, di Medardo quando sente di essersi innamorato di Pamela:

Ma i pensieri che egli aveva freddamente formulato non devono trarci in inganno. Alla vista di Pamela, Medardo aveva sentito un indistinto movimento del sangue, qualcosa che da tempo più non provava, ed era corso a quei ragionamenti con una specie di fretta impaurita.²⁹⁴

Si pensi, con riferimento a *Il cavaliere inesistente*, alla scena ludica e contemporaneamente descritta con un linguaggio aulico, di Bradamante che urina e di Rambaldo che se ne innamora. È un passo di grande comicità e che mira, con ironia, a sdrammatizzarne l'aspetto erotico. T. Gabriele scrive in merito a questo passo:

We are torn between laughing disbelief and fascination, as semiotic codes clash. The fiction between urination on the one hand, and beauty and love, serious and oftentimes "sacred" literary themes, on the other, as well as the linguistic tension between the lofty, poetic language that describe her beauty and, euphemistically, her urination, esplode quite a few traditional codes – demystifies them, so to speak. First, we have a parody of youthful love-at-first-sight; secondly, an undercutting of the chivalric codes; thirdly, the language traditionally accepted for the description of female beauty is parodied. Finally, Calvino seems to be poking fun at our most romantic preconceptions. (Is this what he means by an eros restored to its rightful place as simply part of our nature?).²⁹⁵

La desessualizzazione o repressione nelle moderne metropoli rappresenta una situazione di notevole gravità e pericolosità sociale, sfocianti in ultima analisi nella regressione che porta alla solitudine. Il tema del sesso riempie i romanzi di Moravia (si

²⁹¹ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., pp. 44-45.

²⁹² I. Calvino, *Otto domande sull'eroticismo in letteratura*, «Nuovi argomenti», LI-LII, 1961, p. 23.

²⁹³ Ivi, p. 21.

²⁹⁴ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, p. 53.

²⁹⁵ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., p. 50.

ricordi la rappresentazione dell'ombra nella descrizione dei personaggi e degli ambienti). Mentre Moravia affronta il tema in modo disincantato, avulso dall'emotività, Calvino loedulcora con il suo piglio ironico, al fine di intravedere e prospettare una possibile terapia, in linea con il suo temperamento combattivo e con la finalità istruttiva dell'arte da lui auspicata. T. Gabriele afferma sempre in merito al saggio sopra menzionato:

Calvino goes on to say that although the sexual repression affected by religious morality is on the decline, it is being replaced by a conception of sex in "mythical" and "abstract" terms that merely constitutes another form of "alienation". Calvino is probably alluding here to humanity's alienation from nature, from one's own nature of which sex is an integral part, almost in the Boccaccian sense. Calvino says he feels "siamo più lontani che mai a una felicità natural". It seems in fact that Calvino feels that sex has not taken its rightful place in the scale of social values and mores, as a natural force that should neither be repressed nor exalted.²⁹⁶

Nel saggio *Il sesso e il riso* Calvino individua nella ancora persistente ambivalenza del modo in cui la sessualità è percepita e propagandata dai mass-media (come dimensione da mitizzare o deprecare, come apologetica o vituperio, ma mai come dimensione naturale e normale) un limite ancora non superato in tanta recente letteratura. È un concetto molto interessante perché questa ambivalenza cela, e allo stesso tempo rivela, una profonda paura e una inconscia percezione della sessualità come dimensione perturbante; un concetto che è anche chiave di lettura di molte parti dell'opera dello scrittore:

Ciò che occorre a questo punto stabilire è se in questo quadro può trovare posto l'intento smitizzante d'una rappresentazione diretta, oggettiva, spassionata, dei rapporti sessuali come fatti di vita in mezzo agli altri fatti della vita. Se questo atteggiamento fosse possibile esso occuperebbe non solo un luogo centrale, in opposizione tanto alle censure interne della repressione e dell'ipocrisia quanto alle speculazioni sacrali o demoniche sull'eros, ma sarebbe senz'altro la vincitrice, sgombererebbe il campo di tutte le altre. L'esperienza letteraria degli ultimi cinquant'anni ci persuade però che questa posizione resta una pretesa intellettuale e illuministica.²⁹⁷

Per Calvino compito della letteratura è quello di esplorare quei contenuti inconsci rimasti non elaborati al fine di conseguire una maggiore consapevolezza individuale e collettiva. In *Cibernetica e fantasmi* Calvino afferma:

L'inconscio è il mare del non dicibile, dell'espulso fuori dai confini del linguaggio, del rimosso in seguito ad antiche proibizioni; l'inconscio parla – nei sogni, nei lapsus, nelle associazioni istantanee – attraverso parole prestate, simboli rubati, contrabbandi linguistici, finché la letteratura non riscatta questi territori e li annette al linguaggio della veglia. La linea di forza della letteratura moderna è nella sua coscienza di dare la parola a tutto ciò che nell'inconscio

²⁹⁶ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., p. 42.

²⁹⁷ I. Calvino, *Il sesso e il riso*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 256-257.

sociale o individuale è rimasto non detto: questa è la sfida che continuamente essa rilancia. Più le nostre case sono illuminate e prospere più le loro mura grondano fantasmi; i sogni del progresso e della razionalità sono visitati da incubi. Shakespeare ci avverte che il trionfo del Rinascimento non ha placato i fantasmi dell'universo medievale che s'affacciano sugli spalti di Dunsinane e di Elsinore; al culmine dell'illuminismo, sorgono Sade e il romanzo nero; Edgar Allan Poe inaugura insieme la letteratura dell'estetismo e la letteratura di massa, dando un nome e un passo agli spettri che l'America puritana si porta dietro; Lautréamont fa esplodere la sintassi dell'immaginazione, dilata il mondo visionario del romanzo nero fino alle dimensioni di un giudizio universale; i surrealisti scoprono nelle associazioni automatiche di parole e d'immagini una ragione obiettiva contrapposta a quella della nostra logica intellettuale.²⁹⁸

Il gioco di parole, il riso, il divertimento, l'*ars combinatoria* divengono strumenti liberatori perché ci affrancano da paure inconse (si pensi alla scena di Bradamante e Rambaldo, ai racconti *Avventura di un soldato*, *Avventura di un lettore*, *Avventura di un impiegato*):

Calvino's *ars combinatoria* is ultimately liberating rather than mechanistic, because it brings to light, to consciousness, hidden truths. The pleasure principle which, according to Calvino and Gombrich, unites the child's word games with that of the poet, implies that laughter can be liberating in so far as it is a method of handling/controlling upsetting thoughts that expose subconscious desires and associations that disturb us. It is within this context that we can understand Calvino's legitimization of laughter as a way of facing the erotic.²⁹⁹

È il desiderio che dà la forma a ciò che l'uomo costruisce, ma nascosta nel desiderio è ancora la paura, perché il piacere non è affrancato da tabù, forme di repressione e timori inconsci:

Di là, dopo sei giorni e sette notti, l'uomo arriva a Zobeide, città bianca, ben esposta alla luna, con vie che girano su se stesse come in gomito. Questo si racconta della sua fondazione: uomini di nazioni diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro, coi capelli lunghi, ed era nuda. Sognarono d'inseguirla. Gira gira ognuno la perdettero. Dopo il sogno andarono cercando quella città; non la trovarono ma si trovarono tra loro; decisero di costruire una città come nel sogno. Nella disposizione delle strade ognuno rifece il percorso del suo inseguimento; nel punto in cui aveva perso le tracce della fuggitiva ordinò diversamente che nel sogno gli spazi e le mura in modo che non gli potesse più scappare. [...] Nessuno di loro, né nel sonno né da sveglio, vide mai più la donna. Le vie della città erano quelle in cui essi andavano al lavoro tutti i giorni, senza più nessun rapporto con l'inseguimento sognato.³⁰⁰

Calvino termina il saggio *Il sesso e il riso* con le seguenti parole:

Come volevo dimostrare, solo il riso – irrisione sistematica, falsetto auto derisorio, smorfia convulsa – garantisce che il discorso è all'altezza della terribilità del vivere e segna una mutazione rivoluzionaria.³⁰¹

²⁹⁸ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 212-213.

²⁹⁹ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., p. 62.

³⁰⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 45

³⁰¹ I. Calvino, *Il sesso e il riso*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 258.

Vediamo qualche riferimento all'interno delle opere di quanto è stato esposto. Nel regno edenico dell'infanzia (*Un pomeriggio, Adamo*³⁰²) il sesso occupa il territorio del magico, in cui il riso e lo spavento hanno la funzione di esorcizzare lo sconvolgimento sensoriale ed emotivo dell'esperienza sessuale, che in questa età è solo vagamente presentato ma già in nuce nella sua doppia valenza di terribilità ed estasi, paura e desiderio. Si noti il gioco del chiaroscuro:

Innaffiava le piante di nasturzio, piano piano, come versasse caffelatte: in terra, al piede delle piantine, si dilatava una macchia scura; quando la macchia era grande e molle lui rialzava l'innaffiatoio e passava a un'altra pianta.³⁰³

Anche la differenza di genere può venire subito esorcizzata nel reale e nel concreto (si osservi il pensiero di Maria-nunziata sulla femminilità del ragazzo e la repentina verbalizzazione al maschile):

Era un ragazzo già grande, eppure portava ancora i calzoncini corti. E quei capelli lunghi che sembrava una ragazza. Smise di risciacquare i piatti e batté sui vetri. – Ragazzo, - disse.³⁰⁴

Il dramma subito si cicatrizza, sfuma, trova la propria guarigione. Più avanti nel racconto:

-Perché così. Anche tu li hai lunghi.

-Io sono una femmina. Se li porti lunghi sei come una femmina.

-Io non sono come una femmina. Non è dai capelli che si vede se uno è maschio o femmina.

-Come non è dai capelli?

-Non è dai capelli.

-Perché non è dai capelli?

-Vuoi che ti regali una bella cosa?³⁰⁵

Il rapporto uomo-donna è ricreato in una simmetria classica dei piani, non c'è sfasamento ma intendimento perfetto tra i due protagonisti. Anche la tecnica narrativa è funzionale a tal proposito.

Adesso veniva su per il viale con l'innaffiatoio pieno, sporgendo l'altro braccio per bilanciare il carico.³⁰⁶ [ed è tra l'altro il punto di vista di Maria-nunziata, è lei che lo vede così].

Si osservi la specularità ricreata dal punto di vista: un personaggio descrive l'altro e viceversa:

Il nuovo giardiniere era un ragazzo coi capelli lunghi, e una crocetta di stoffa in testa per tenerli fermi. [...] Maria-nunziata lo stava guardando dalla finestra della cucina. Era un ragazzo già

³⁰² I. Calvino, *I racconti*, I, a cura di Luca Baranelli, con una presentazione dell'autore, Milano, Mondadori, 1993, p. 15

³⁰³ *Ibidem*

³⁰⁴ *Ibidem*

³⁰⁵ *Ivi*, p. 20

³⁰⁶ *Ivi*, p. 15

grande, eppure portava ancora i calzoncini corti. E quei capelli lunghi che sembrava una ragazza. [...] Il ragazzo-giardiniere alzò la testa, vide Maria-nunziata e sorrise.³⁰⁷

Che sia il punto di vista di Maria-nunziata è indubbio anche perché il nome del “ragazzo-giardiniere” sarà rivelato più tardi nel racconto. Ed è significativo che lo veda con tratti femminili: è l’opposizione tra natura (femminile) e cultura (maschile). Maria-nunziata, viceversa, è resa attraverso il punto di vista del ragazzo-giardiniere (l’indicazione del punto di vista è dato dalla rilevazione della differente altezza della ragazza), in uno scambio delle parti:

Quando uscì dalla porticina di servizio, il ragazzo-giardiniere era sempre lì che bagnava i nasturzi. – Ciao, – disse Maria-nunziata. Maria-nunziata sembrava più alta perché aveva le scarpe belle coi sugheri, che era un peccato tenerle anche per i servizi, come piaceva a lei. Ma aveva una faccia bambina, piccola in mezzo al riccio dei capelli neri, e anche le gambe ancora magre e bambine, mentre il corpo, negli sbuffi del grembiule, era già pieno e adulto. E rideva sempre: a ogni cosa detta dagli altri o da lei, rideva.³⁰⁸

Sul riso di Maria-nunziata divengono illuminanti le parole di Calvino dal saggio *Il sesso e il riso*:

Perché il riso è pura difesa della trepidazione umana di fronte alla rivelazione del sesso, è esorcismo mimetico – attraverso lo sconvolgimento minore dell’ilarità – per padroneggiare lo sconvolgimento assoluto che il rapporto sessuale può scatenare. L’atteggiamento ilare che accompagna il parlare del sesso può essere dunque inteso non solo come anticipo impaziente della felicità sperata, ma pure come riconoscimento del limite che si sta per varcare, dell’entrata in uno spazio diverso, paradossale, “sacro”.³⁰⁹

I piani del maschile e del femminile che daranno origine al doloroso dramma nell’età adulta trovano qui la loro perfetta, primigenia e verginale armonia. La fantasia si lega alla fisicità e alla matericità del reale, non c’è slancio nel sogno o nell’immaginazione, come avviene invece nelle età successive. Si noti nelle due descrizioni la simmetria: si oscilla dal piccolo al grande, dal giovane all’adulto, dal magro al pieno, in un bilanciamento che mai esula dalla concretezza. Il desiderio è subito esorcizzato nelle cose, non è dal presente proiettato nel passato o nel futuro, ma è contingente.

Maria-nunziata è attratta dal ragazzo che la chiama, il desiderio si fa reale e si esorcizza alla vista delle dalie (si noti la direzionalità data dai gesti):

Allora il ragazzo-giardiniere le fece “vieni-qui” con la mano e Maria-nunziata continuava a ridere per quel suo modo buffo di fare i gesti, e si mise anche lei a fare gesti per spiegargli che aveva da rigovernare i piatti. Ma il ragazzo-giardiniere le faceva “vieni-qui” con una mano e

³⁰⁷ *Ibidem*

³⁰⁸ *Ivi*, p. 16

³⁰⁹ I. Calvino, *Il sesso e il riso*, cit., p. 256.

con l'altra indicava i vasi delle dalie. Perché indicava i vasi delle dalie? Maria-nunziata schiuse i vetri e mise la testa fuori.³¹⁰

Le emozioni e i pensieri, il riso e lo spavento si originano sempre dalla vista, l'organo che per primo attiva il piacere e l'emozione. La paura non diventa dramma ma è subito "assorbita" dalla metafora naturale, si fissa e subito si esorcizza:

Sott'acqua si vide la rana che veniva su con scatti e abbandoni delle braccia verdi. A galla, saltò su una foglia di ninfea e ci si sedette in mezzo. [...] Cacciò sotto una mano e la tirò fuori chiusa a pugno. – Due in una volta, - disse. Guarda. Sono due una sopra l'altra. – Perché? – disse Maria-nunziata. – Maschio e femmina appiccicati, - disse Liberese, - guarda come fanno. E voleva mettere le rane in mano a Maria-nunziata. Maria-nunziata non sapeva se aveva paura perché erano rane o perché erano maschio e femmina, anche delle bisce.³¹¹

Tutto l'amore di Liberese si svela alla fine del racconto quando Maria-nunziata trova in cucina tutti gli animali che prima le avevano instillato un'emozione frammista di paura e stupore:

Su ogni piatto messo ad asciugare c'era un ranocchietto che saltava, una biscia era arrotolata dentro una casseruola, c'era una zuppiera piena di ramarri, e lumache bavose lasciavano scie iridescenti sulla cristalleria. Nel catino pieno d'acqua nuotava il vecchio e solitario pesce rosso. Maria-nunziata fece un passo indietro ma si vide tra i piedi un rospo, un grosso rospo. Anzi, doveva essere una femmina perché dietro le veniva tutta la nidata, cinque rospettini in fila, che avanzavano a piccoli balzi sulle piastrelle bianche e nere.³¹²

Qui è il rito della procreazione ad essere esorcizzato. È la natura ad offrirci il simbolo della rigenerazione ciclica. La natura è l'archetipo della grande madre, grande utero generatore, nella sua duplice valenza che la caratterizza come latrice di vita, simbolo della fecondità e della crescita, ma anche come pericolo, morte e caduta necessari alla rigenerazione. Si noti che le piastrelle sono bianche e nere proprio come il caffè latte all'inizio del racconto. Gli stessi animali incontrati lungo il percorso sono ricapitolati. La circolarità della narrazione è funzionale all'astoricità e all'atemporalità del mito in opposizione al tempo della storia (in consonanza con Pavese).

Al di fuori del tempo edenico, in epoca contemporanea la lotta per l'esistenza sempre più spietata tra gli uomini porta alla dimenticanza di ciò che più contraddistingue l'umano, ossia l'amore. Si pensi al racconto *I dinosauri* in *Le cosmicomiche*, dove l'aggressività non è più da condannare ma diviene modo di essere da emulare, pena l'esclusione dal gruppo. Si ricordi il sogno della protagonista e la fine del racconto incentrata sul rapporto problematico tra padre e figlio.

³¹⁰ Ivi, p. 15

³¹¹ Ivi, p. 23

³¹² Ivi, pp. 25-26

In *L'avventura di un soldato*³¹³ il climax del racconto è dato proprio dall'unione di una grandissima comicità narrativa e di un penetrante dramma psicologico. Il desiderio non scaturisce dalla vista e non si esorcizza nella concretezza delle cose come in *Un pomeriggio Adamo*, ma è continuamente controbilanciato dalla paura. Si notino le ripetizioni a breve distanza e a inizio racconto dei pensieri del fante in merito al fatto che la matrona si sia proprio seduta al suo fianco (ripetizioni non pleonastiche):

Altri posti erano liberi, notò il fante Tomagra, nello scompartimento; e pensava che la vedova avrebbe certo scelto uno di quelli; invece, nonostante la ruvida vicinanza di lui soldato, ella venne a sedersi proprio lì [...]. Tomagra, giovane soldato di fanteria alla prima licenza (era Pasqua), si rimpicciolì sul sedile per timore che la signora, così formosa e grande, non ci entrasse; [...] La signora s'era seduta con compostezza, rivelando, lì accanto a lui, proporzioni meno maestose di quanto gli eran sembrate vedendola in piedi. [...] Il sedile ferroviario era dunque abbastanza comodo per due [...] Ma, ragionò Tomagra, di certo lei, seppur signora, non aveva dimostrato d'aver ripugnanza per lui, per l'ispido della sua divisa, se no si sarebbe seduta più lontano.³¹⁴

Si noti il continuo riferimento alla forma circolare, forse per indicare una felicità primigenia perduta e dimenticata: lo sbracciarsi della vedova, la circolarità del cappello e degli anelli, la dirompente e centrifuga fantasia di Tomagra che, mentre pensa alla matrona, sembra irradiarsi all'infinito nelle allucinate e ambigue volute dei suoi pensieri (distorce l'età, le fattezze fisiche della vedova e la ingigantisce). Qualche esempio:

[...] e il velo le passava intorno al viso piovendole dal giro d'un pesante antiquato cappello. [...] se le alte curve non ne fossero state addolcite [...]. Teneva le mani, grasse e con stretti anelli [...] Tomagra, al gesto, s'era scansato come per far posto per far posto a un ampio sbracciarsi [...]³¹⁵

E nei passi che seguono si noti la commistione di desiderio e paura che incatenano il protagonista, avvinto da un fortissimo senso di colpa e terrorizzato persino dal proprio corpo, che sembra agire indipendentemente dalla coscienza:

Era pur sempre un contatto lievissimo, che ogni battito del treno bastava a ricreare e a perdere. [...] Ecco: e se ora i polpastrelli del soldato [è il punto di vista del narratore e non del protagonista], come dotati d'una improvvisa chiaroveggenza, indovino d'attraverso quelle diverse stoffe gli orli d'indumenti sotterranei e perfino minutissime asperità della pelle, pori e nei, se, dico, i polpastrelli di lui arrivavano a questo, forse la carne di lei, marmorea e pigra, avvertiva appena che proprio di polpastrelli si trattava e non, mettiamo, di dorsi d'unghia o nocche. [...] ecco che la sua mano posava inerte su quel ginocchio di donna e il treno la cullava in una carezza ondosu. [...] Soprattutto per salvare la signora da quel sospetto Tomagra ritirò la mano, anzi la nascose, come fosse la sola colpevole. [...] E questa piccola mano aveva

³¹³ I. Calvino, *I racconti*, II, cit., p. 350

³¹⁴ *Ivi*, pp. 349-350

³¹⁵ *Ibidem*

movimenti continui e generali e minuscoli, per tenere la completezza del contatto viva e accesa.

316

E ancora:

Allora, non per altro che per un prudente sincerarsi, Tomagra strisciò la mano di dorso sul sedile e attese che fossero le scosse del treno, insensibilmente, a far scivolare sopra le sue dita la signora. Dire che attese è improprio: infatti con la punta delle dita spingeva a cuneo tra il sedile e lei, con un movimento impercettibile, che sarebbe anche potuto essere effetto del correre del treno.³¹⁷

E ancora:

Bisogna dire che Tomagra s'era messo a capo riverso contro il sostegno, così che si sarebbe anche potuto dire che dormisse: era questo, più che un alibi per sé, un offrire alla signora, nel caso che le sue insistenze non la indisponessero, il modo di non sentirsene in disagio, sapendoli gesti separati dalla coscienza, affioranti appena da uno stagno di sonno. E di lì, da questa vigile parvenza di sonno, la mano di Tomagra stretta al ginocchio staccò un dito, il mignolo, e lo mandò a esplorare in giro.³¹⁸

Si noti l'automatismo e l'attribuzione di autonomia di movimento alle parti del corpo, come se il protagonista tentasse di sfuggire da esso. Sembra che gli automatismi della metropoli tecnologica incrementino il senso di solitudine del soggetto, le cui paure, per quanto egli viva in un mondo artificiale e apparentemente libero, restano le stesse. Sono le stesse paure del protagonista di *Avventura di lettore*. Entrambi sono spaventati dal loro stesso desiderio ed è proprio in questo terrore che più agisce o "cura" l'ironia calviniana. La paura ossessiva porta il protagonista a vivere in modo alternato illusione e disincanto, al punto che la realtà viene distorta o vissuta solo nella sua fantasia:

Era la fine, pensò il fante Tomagra, di questa baldoria segreta [si noti l'autocompiacimento solipsistico e delirante]: e adesso, a ripensarci, essa appariva una ben misera cosa ai suoi ricordi, sebbene egli l'avesse avaramente ingigantita nel viverla: una goffa carezza su una veste di seta, qualcosa che non poteva in alcun modo venirgli negata, proprio per quella sua pietosa condizione di soldato, e che discretamente la signora s'era degnata, senza farne mostra, di concedergli. Però nell'intenzione di ritrarre, desolato, la mano, fu interrotto dall'accorgersi di come lei teneva la giacchetta sulle ginocchia: non più piegata (eppure tale prima gli era parsa), bensì gettata con trascuratezza in modo che un lembo le piovesse sul davanti delle gambe. Era in una chiusa tana, così: un'ultima prova, forse, di fiducia che la signora gli concedeva, sicura che la sproporzione tra lei e il soldato era tanta ch'egli non ne avrebbe certo profittato. E il soldato rievocava, con fatica, quello che fino allora era passato tra la vedova e lui, cercando di scoprire qualcosa nel ricordo del contegno di lei che accennasse a un condiscendere più oltre, e

³¹⁶ Ivi, pp. 350, 352-353, 356

³¹⁷ Ivi, p. 353

³¹⁸ Ivi, p. 352

ripensava i propri gesti ora come d'una levità irrilevante, sfioramenti e strofinamenti casuali, ora come d'un'intimità decisiva, che lo impegnavano a non più tirarsi indietro.³¹⁹

Alla fine del racconto si noti il fischio del treno e la paura di Tomagra di aver agito indipendentemente dalla coscienza e dalla sua volontà, quasi la paura lo avesse alienato da se stesso e dalla realtà:

Quando Tomagra s'alzò e sotto di lui la vedova restava con lo sguardo chiaro e severo (aveva gli occhi azzurri [ora le vede gli occhi]), col cappello guarnito di veli sempre calcato in capo, e il treno non smetteva quel suo altissimo fischio per le campagne, e fuori continuavano quei filari di vigne interminabili, e la pioggia che per tutto il viaggio aveva rigato instancabile i vetri riprendeva con nuova violenza, egli ebbe ancora un moto di paura d'averlo, lui fante Tomagra, osato tanto.³²⁰

Sulla presenza del tema del tabù in questo racconto, Tommasina Gabriele conferma la mia lettura:

As for the importance of this sexual episode in Calvino's theory of sexuality, we see that he is investing the most minute movement of Tomagra's hand with the suspense and sensitivity of an erotic seduction, while omitting (from this initial edition) some of the more explicit references to parts of clothing or parts of the body. The hand becomes totally invested with the intensity of the eros, responsible for the execution and reception of erotic sensation. The hand explores. One might say that Tomagra invests his movements with a sense of the wonder of what he is doing. Also, it is interesting that part of Tomagra's conquest is the elimination of a taboo. She is the inaccessible mystery, the sacred territory of sexuality.³²¹

Il pericolo nel non riuscire a liberarsi dai condizionamenti e dalle paure legate al sesso può determinare la fissazione o regressione, in termini freudiani, a stadi infantili:

Vi dirò che un incontro delle nostre parallele io l'avevo tanto sognato, in tutti i suoi particolari, che esso faceva ormai parte della mia esperienza come se l'avessi già vissuto. [...] Succede ai sogni più belli di trasformarsi a un tratto in incubi e così a me veniva adesso in mente che il punto d'incontro delle due nostre parallele poteva essere quello in cui s'incontrano tutte le parallele esistenti nello spazio, e allora non di me e di Ursula H'x soli avrebbe segnato l'incontro ma pure – prospettiva esecrabile! – del Tenente Fenimore.³²²

O l'odio verso se stessi come per Tomagra:

Tomagra, trattenendo il fiato, voltò la mano nella tasca: la mise cioè con la palma dalla parte della signora, aperta su di lei, pur dentro a quella tasca. Era una posizione impossibile, con un polso contorto.³²³

Il solitario voyeurismo di Palomar che si sente in colpa guardando un seno nella spiaggia:

³¹⁹ *Ibidem*

³²⁰ *Ivi*, p. 359

³²¹ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., p. 98.

³²² I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., pp. 119-120.

³²³ I. Calvino, *I racconti*, II, cit., p. 351

Perciò egli, appena vide profilarsi da lontano la nuvola bronzo-rosea d'un torso nudo femminile, s'affretta ad atteggiare il capo in modo che la traiettoria dello sguardo resti sospesa nel vuoto e garantisca del suo civile rispetto per la frontiera invisibile che circonda le persone.³²⁴

La dipendenza dal desiderio di Qfwfq, un desiderio che si autoalimenta incessantemente e che mai raggiunge l'oggetto, in *La forma dello spazio*:

Certo, a voler essere ottimista, restava sempre la possibilità che, continuando le nostre due parallele all'infinito [ovvio il riferimento alla regressione], venisse il momento in cui si sarebbero toccate. Quest'eventualità bastava a darmi qualche speranza, anzi: a tenermi in una continua eccitazione.³²⁵

La sola erotomania in *Le città invisibili*:

Una vibrazione lussuriosa muove continuamente Cloe, la più casta delle città. Se uomini e donne cominciassero a vivere i loro effimeri sogni, ogni fantasma diventerebbe una persona con cui cominciare una storia d'inseguimenti, di finzioni, di malintesi, d'urti, di oppressioni, e la giostra delle fantasie si fermerebbe.³²⁶

L'asessualità del mollusco in *La spirale*:

Era una condizione ricca e libera e soddisfatta, la mia d'allora, tutto il contrario di quel che voi potete credere. Ero scapolo (il sistema di riproduzione d'allora non richiedeva accoppiamenti neppure temporanei), sano, senza troppe pretese.³²⁷ [ironico]

Il desiderio incessante e divorante a cui la società consumista ci ha abituati è ben descritto nella città di Despina³²⁸ in *Le città invisibili*. Se nella giovinezza il desiderio ci rende inclini ad una percezione orientata al generale e all'alto, all'immaginazione ("Il cammelliere che vede spuntare all'orizzonte dell'altipiano i pinnacoli dei grattacieli [...]), e nell'età adulta ci orienta al particolare e a ciò che sta in basso, alla nostalgia ("Nella foschia della costa il marinaio distingue la forma d'una gobba di cammello, d'una sella ricamata [...] dal cui basto pendono otri e bisacce di frutta candita) ci collochiamo sempre nel confine tra due deserti. E i due deserti sono la giovinezza e la vecchiaia che si identificano sotto il segno del sogno: la repressione dell'istinto segna indifferentemente entrambe le età della vita.

³²⁴ I. Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, p. 13

³²⁵ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, cit., p. 119

³²⁶ I. Calvino, *Le città invisibili*, a cura di Luca Baranelli, con una presentazione dell'autore, Milano, Mondadori, 1993, p. 52

³²⁷ Ivi, p. 146

³²⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 17

A Isidora:

La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi.³²⁹

In *Sotto il sole giaguaro* il tema è espresso in modo gnomico:

Sotto la pergola di paglia d'un ristorante in riva a un fiume, dove Olivia m'aveva atteso, i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l'uno nell'altro con un'intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti d'essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione e digestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso [...]³³⁰

O ancora ad Anastasia:

Tale potere, che ora dicono maligno ora benigno, ha Anastasia, città ingannatrice: se per otto ore al giorno tu lavori come tagliatore d'agate onici e crisopazi, la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo.³³¹

L'onnipresenza divorante del desiderio implica l'incapacità di operare scelte autentiche nella vita e manifesta un mai appagato bisogno di amore e affetto, come in una spirale sempre equidistante dal proprio centro. Quando tutto diventa desiderabile non ci si districa più nella infinità del possibile e si precipita nel dolore dell'indifferenziazione del tutto, in cui non si riescono a percepire quelle differenze che potrebbero orientarci nelle scelte (la città diventa il luogo depositario di tale condizione; si rammenti "La città del Tutto"³³² in *Il castello dei destini incrociati*). Ad Isidora ne *Le città invisibili*:

Finalmente giunge a Isidora, città dove i palazzi hanno scale a chiocciola incrostate di chioccioline marine, dove si fabbricano a regola d'arte cannocchiali e violini, dove quando il forestiero è incerto tra due donne ne incontra sempre una terza [...]³³³

A Dorotea:

Quella mattina a Dorotea sentii che non c'era bene della vita che non potessi aspettarmi. Nel seguito degli anni i miei occhi sono tornati a contemplare le distese del deserto e le piste delle

³²⁹ Ivi, p. 8

³³⁰ I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, a cura di Luca Baranelli, con una presentazione dell'autore, Milano, Mondadori, 1995, pp. 47-48.

³³¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 12

³³² I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, a cura di Luca Baranelli, con una presentazione dell'autore, Milano, Mondadori, 1995, p. 28.

³³³ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 8

carovane; ma ora so che questa è solo una delle tante vie che mi si aprivano quella mattina a Dorotea.³³⁴

Nella città di Dorotea la donna può far paura e l'immagine dei denti potrebbe collegarsi alla paura della castrazione, come teorizzato da Freud nel suo studio su Medusa:

Vi arrivai nella prima giovinezza, una mattina, molta gente andava svelta per le vie verso il mercato, le donne avevano bei denti e guardavano dritto negli occhi, tre soldati sopra un palco suonavano il clarino [...]³³⁵

Se in *L'avventura di un soldato* il tabù sessuale del maschio non comporta maturazione psicologica ma si arresta a livello dell'incubo, in *L'avventura di una bagnante*³³⁶ il tabù sessuale nella donna si risolve nella rigenerazione, nella liberazione e nella presa di coscienza nell'elemento equoreo (archetipo della grande madre), simbolo archetipico di immersione nell'inconscio ma anche risalita, dopo la riappropriazione di un edenico stato perduto, alla completa integrità dell'essere. Se Tomagra vive il suo dramma all'interno della carrozza di un treno, la signora Isotta affronta il suo viaggio di purificazione ed elaborazione del tabù ritrovandosi nuda in mezzo al mare e vincendo la paura che qualcuno la possa avvistare dal basso:

Ecco, in quei brividi che la scuotevano, Isotta si riconobbe viva, e in pericolo di morte, e innocente. Perché quella nudità che le era a un tratto come cresciuta addosso, lei l'aveva sempre accettata non come una sua colpa ma come la sua innocenza ansiosa, come la fraternità segreta con gli altri, come carne e radice del suo essere al mondo; e loro invece, gli scaltri dei sandolini e le impavide degli ombrelloni, che non l'accettavano, che l'insinuavano come un reato, come un capo d'accusa, solo loro erano i colpevoli. Non voleva pagare per loro [...] Alla signora Isotta venne in mente che forse i due guardandola vestita cercavano di ricordarsela come l'avevan vista sott'acqua; ma non se ne sentì a disagio. In fondo, dovendo pur qualcuno vederla, era contenta che fossero stati proprio quei due lì; ed anche che ne avessero provato curiosità e piacere. [...] Alla signora Isotta, seduta in motobarca con quei due, in quell'esagerato vestito verde e arancione, sarebbe piaciuto che il viaggio continuasse ancora.³³⁷

Tommasina Gabriele scrive in merito alle paure e ai tabù della protagonista:

Isotta, by wearing so little in public, seems to feel that she is doing something taboo, something in some way daring and even wicked. She thinks that she may, in her bikini, appear "sportiva, o molto alla moda, mentre lei in realtà era una signora davvero alla buona e casalinga" [...]. She associates the bikini with a certain sinfulness, one might say, a certain modernity, it is a sort of symbol of "modern values" which perhaps she disapproves. She seems to feel she is violating certain social codes, and in this sense may feel she is breaking some newly breakable taboo. [...] However, her public nudity violates social taboos, and therefore precipitates her into a – to

³³⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 9

³³⁵ *Ibidem*

³³⁶ I. Calvino, *I racconti*, II, cit., p. 360

³³⁷ *Ivi*, pp. 368-369

the reader – illuminating crisis. [...] This last observation implies that her expectations of sex were very different from her actual experience, suggesting perhaps one of the dangers of the “mythicized” perception of sex. Isotta is, by her nudity, physically alienated from other swimmers and sexually alienated from herself. Having stepped out of the bounds of “housewifely” codes of behavior, she finds herself totally isolated and unable to cope.³³⁸

Sicuramente Isotta è diversa dall’Isotta che all’inizio del racconto pensava com’era “sconvolta” e quale “divario c’era in lei tra ragione e sentimento”. Se in *L’avventura di un soldato* la comicità è corrosiva nei confronti del protagonista, qui l’ironia si piega alla raffinatezza, alla stupenda eleganza del racconto e converge nella piena simpatia del narratore nei confronti della coraggiosa signora. La nudità fisica diventa anche nudità interiore, svincolo da paure ancestrali e da tabù millenari, di cui il maschio è vittima. Se la donna è sempre stata relegata nella solitudine e spaventata nel corso dei secoli dalla supremazia maschile, ora è lei ad incarnare la forza (i chiodi in bocca nel brano di seguito), la capacità di guida nella vita, l’autonomia fortificante, la capacità di vivere nel cosciente e nel presente, in contrapposizione alla stanchezza dell’uomo, ai suoi valori di aggressività e dominio. Si osservi nel brano la differente postura delle donne (in piedi con le ceste puntate all’anca, in un’eleganza classica e mitica, sentita anche in senso corporeo; le ceste indicano l’equilibrio di cosciente e inconscio) rispetto alla postura degli uomini (seduti a cucire le reti o intenti a portare via sedie a sdraio, a scavare nel buio inconscio):

Alla banchina s’affacciavano le grigie case dei pescatori, con rosse reti tese addosso a corti pali, e dalle barche attraccate qualche giovanotto alzava pesci color piombo e li passava a ragazze ferme con ceste quadrate dal basso orlo puntate all’anca, e uomini con minuscoli orecchini d’oro [perdita della virilità] seduti in terra a gambe distese cucivano reti interminabili, [...] e donne con la bocca piena di chiodi aiutavano i mariti sdraiati sotto la chiglia a riparare falle [...]. Ma la barca puntava già la prua verso la riva, e i bagnini portavano via le sedie a sdraio, e l’uomo s’era chinato sul motore voltandole le spalle: le spalle rosso mattone, traversate dalle nocche della spina dorsale, su cui la pelle dura e salata scorreva come mossa da un respiro.³³⁹

Anche qui si contrappongono la laboriosità e la fatica dell’uomo all’ozio e alla dolce pigrizia della donna come in *L’avventura di un soldato* e molti altri testi: l’uomo si contorce nel suo spasimo, nel logorio interiore, nel respiro affannoso che gli fa pulsare la schiena mentre le donne sono ferme, ritte, impassibili, indolenti.

Anche in *Avventura di una moglie* la protagonista, grazie ad una nuova esperienza, acquisisce un nuovo stato di consapevolezza che la libera dai tabù e dai

³³⁸ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., pp. 99, 100.

³³⁹ Ivi, pp. 369-370

condizionamenti sociali. Sperimenta, in opposizione ai divieti e al codice sociale, alcuni momenti di libertà uscendo sola una sera con gli amici fino a tarda notte approfittando dell'assenza del marito. Come scrive Tommasina Gabriele:

Stefania's story is among the least ambiguous in the collection. [...] Her sense of plenitude, her growth, derives from the fact that, by breaking a sort of social code, by doing something taboo, she is testing her capacities beyond the role of wife protected by her husband. In fact, one might say that her sense of empowerment lies in her ability to reject the advances of the men around her, thereby preserving those "doveri coniugali" that she feared she was no longer honoring, while still enjoying these men's company.³⁴⁰

Si ricordi che in *La forma dello spazio*, nella caduta verso la miticità dell'amore e del sesso, Ursula mostra il suo sedere agli altri due protagonisti, irridendoli e canzonandoli.³⁴¹

In merito alla funzione compensatrice dei media che ci bombardano con immagini di nudità per sopperire all'asessualità si legga il passo di seguito:

Mentre noi eravamo chini a smaltire il grosso del lavoro, cioè a far sì che ci fosse qualcosa da vedere, loro zitti zitti si prendevano la parte più comoda: adattare i loro pigri, embrionali organi ricettivi a quel che c'era da ricevere, cioè le nostre immagini. [...] Come fai, se non ci hai degli oggetti visibili da vedere, anzi vistosi, anzi tali da imporsi alla vista? Insomma, si fecero gli occhi a nostre spese.³⁴²

Ma è una città in cui regna la follia. Marcovaldo ascolta le parole di un uomo di un sanatorio, in cima ad una collina:

L'uomo grosso muoveva la punta del bastone verso le file di luci che s'accendevano là in fondo. – La sera, - disse – con questo bastone, mi faccio la mia passeggiata in città. Scelgo una via, una fila di lampioni, e la seguo, così ... Mi fermo alle vetrine, incontro la gente, la saluto...Quando camminerete in città, pensateci qualche volta: il mio bastone vi segue...³⁴³

³⁴⁰ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., p. 103.

³⁴¹ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, cit., p. 124

³⁴² Ivi, pp. 158-159

³⁴³ I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Milano, Mondadori, 1994, p. 48

BIBLIOGRAFIA

- AHERN, J., 1982. Out of Montale's Cavern: A Reading of Calvino's *Gli amori difficili*. *Modern language studies*, **12**(1), pp. 3.
- ANDERS, G., 2003. *L'uomo è antiquato*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ASOR ROSA, A., 2001. *Stile Calvino*. Torino: Einaudi.
- ASOR ROSA, A., 2000. *Letteratura italiana del Novecento*. Torino: G. Einaudi.
- AUDEN, WYSTAN H. 1907-1973 SCRITTORE E POETA and SACERDOTI, G., 1995. *Gli irati flutti, o L'iconografia romantica del mare*. Roma: Fazi.
- BALDACCI, L., 1988. *Italo Calvino*. Milano: Garzanti.
- BARBARO, P. and PIERANGELI, F., 1995. *Italo Calvino*. Cavallermaggiore: Gribaudò.
- BARENGHI, M., 2009. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Società editrice il Mulino, Spa.
- BARENGHI, M., 1997. Calvino et le spectacle. *Europe*, **75**(815), pp. 140.
- BAZZOCCHI, M.A., 1996. *L'immaginazione mitologica*. Bologna: Pendragon.
- BELPOLITI, M., 1996. *L'occhio di Calvino*. Torino: G. Einaudi.
- BELPOLITI, M. and DAMIANI, S.1., 2006. *I volti di Medusa*. Milano: B. Mondadori.
- BERNARDINI NAPOLETANO, F., 1977. *I segni nuovi di Italo Calvino*. Roma: Bulzoni.
- BERTONE, G., 1994. *Italo Calvino*. Torino: G. Einaudi.
- BERTONE, G., 1988. *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città*. Genova: Marietti.
- BIASIN, G., 1993. Italo Calvino in Mexico: Food and Lovers, Tourists and Cannibals. *PMLA*, **108**(1), pp. pp. 72-88.
- BONURA, G.1., 1974. *Invito alla lettura di Italo Calvino*. Milano: Mursia.
- BOSSCHE, B.:V.D., *Il mito nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: Cesati.
- BOTTA, A., 1997. Calvino and the Oulipo: An Italian Ghost in the Combinatory Machine? *MLN*, **112**(1, Italian Issue), pp. 81-89.
- BROGINI, P., MUZZI, A. and FILIPPONE, A., 2005. *Raccontare il Novecento*. Roma: Edilingua.
- BULTEAU, M., 1993. *Le figlie delle acque*. Genova: ECIG.
- CALLIGARIS, C. and BERNASCONI, G.P., 1985. *Italo Calvino*. Milano: Mursia.
- CALVINO, I., 1993. *Fiabe italiane*. Milano: A. Mondadori.

- CALVINO, I., 1991. *Perché leggere i classici*. Milano: A. Mondadori.
- CALVINO, I., 1990. *Collezione di sabbia*. Milano: A. Mondadori.
- CALVINO, I., 1982. *La giornata di uno scrutatore*. Torino: Einaudi.
- CALVINO, I., 1980. *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi.
- CALVINO, I., MILANINI, C. and BARANELLI, L., 2000. *Lettere 1940-1985*. Milano: A. Mondadori.
- CALVINO, I., MILANINI, C., BARENGHI, M. and FALCETTO, B., 2005. *Romanzi e racconti 1*. Milano: A. Mondadori.
- CALVINO, I., MILANINI, C., BARENGHI, M. and FALCETTO, B., 2005. *Romanzi e racconti 2*. Milano: A. Mondadori.
- CALVINO, I., MILANINI, C., BARENGHI, M. and FALCETTO, B., 2005. *Romanzi e racconti 3*. Milano: A. Mondadori.
- CALVINO, I. and MINOIA, C., 1988. *Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso*. Torino: Einaudi.
- CANNON, J., 1985. Calvino's Latest Challenge to the Labyrinth: A Reading of "Palomar". *Italica*, **62**(3), pp. 189.
- CANNON, J., 1981. *Italo Calvino: writer and critic*. Ravenna: Longo.
- CAPPELLO, S., 2007. *Les années parisiennes d'Italo Calvino*. Paris: Pups.
- CARRERA, A., 2010. *La consistenza della luce*. Milano: Feltrinelli.
- Caspani A, Pietrangeli F, Capasa V, Gioanola E. 2008. Italo Calvino "cercare chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno". Firenze: I colloqui fiorentini.
- CAVALLARO, D., *The Mind of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings*. Jefferson, NC: McFarland.
- CENTOFANTI, F., 1993. *Italo Calvino, una trascendenza mancata*. Milano: Istituto Propaganda Libreria.
- CHESSA WRIGHT, S., 1998. *La poetica neobarocca in Calvino*. Ravenna: Longo.
- CLAIR, J., RICCI, G. and LA VIA, V., 1992. *Medusa*. Milano: Leonardo.
- CONTINI, G., 2002. *Una lunga fedeltà*. Torino: G. Einaudi.
- COSSO, L., 1994. *Un re in ascolto: Berio, Calvino e altri*. *Nuova rivista musicale italiana*, **28**(4), pp. 557.
- CRISTINA, B., 1985. Il viaggio di Calvino: fiaba, racconto e mito. *La Ricerca folklorica*, (12), pp. 27-32.
- CRUSO, S., 2007. *Guida alla lettura di Italo Calvino, Fiabe italiane*. Roma: Carocci.
- D'ARCO AVALLE, S., 1965. *Gli orecchini di Montale*. Milano: Il Saggiatore.

- DE LAURETIS, T., 1976. Calvino e la dialettica dei massimi sistemi. *Italica*, **53**(1), pp. 57-74.
- DE LAURETIS, T., 1975. Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis? *PMLA*, **90**(3), pp. 414-425.
- DEIDIER, R., 1995. *Le forme del tempo*. Milano: Guerini studio.
- DI_CARLO, F., 1978. *Come leggere I nostri antenati*. Milano: Mursia.
- DOLFI, A., 2001. *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*. Roma: Bulzoni.
- DUBOIS, P., 2005. Oedipus as Detective: Sophocles, Simenon, Robbe-Grillet. *Yale French Studies*, (108, Crime Frictions), pp. 102-115.
- FAETI, A., CLERICI, L.1. and FALCETTO, B., 1994. *Calvino e il comico*. Milano: Marcos y Marcos.
- FLIEGER, J.A., 1997. Postmodern Perspective: The Paranoid Eye. *New Literary History*, **28**(1, Cultural Studies: China and the West), pp. 87-109.
- FUSILLO, M., 1998. *L'altro e lo stesso*. Scandicci: La nuova Italia.
- GABRIELE, T., 1994. *Italo Calvino: eros and language*. Rutheford: Fairleigh Dickinson university press.
- GALIMBERTI, U., 2003. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- GALIMBERTI, U., 1999. *Psiche e techne*. Milano: Feltrinelli.
- GALLIPPI, F., 2010. Calvino: Reader of Leopardi and Galileo. *Dissertation abstracts international*, **70**(10), pp. 3849.
- GAMBAZZI, P., 1999. *L'occhio e il suo inconscio*. Milano: R. Cortina.
- GARBOLI, C., 1969. *La stanza separata*. Milano: A. Mondadori.
- GARGIULO, A., 1940. *Letteratura italiana del Novecento*. Firenze: Le Monnier.
- GIOANOLA, E., 1991. *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*. Milano: Mursia.
- GREEN, A. and TRAVERSA, C., 1992. *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*. Roma: Borla.
- GREGORY, L.L. and ITALO, C., 1985. An Interview with Italo Calvino. *Contemporary literature*, **26**(3), pp. 245-253.
- GRETCHEN, B., 2012. Rewriting the Fiaba: Collective Signification in Italo Calvino's *Il castello dei destini incrociati*. *Modern language review*, **107**(3), pp. 796-814.
- GUIDI, O., 2003. *Sul fantastico e dintorni*. Perugia: Guerra.
- HUME, K., 1992. Sensuality and the Senses in Calvino's Fiction. *MLN*, **107**(1, Italian Issue), pp. pp. 160-177.
- ILLIANO, A., 1972. Per una definizione della vena cosmogonica di Calvino: Appunti su *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*. *Italica*, **49**(3), pp. pp. 291-301.

- JACOBSEN, M.M., 1992. Palomar e il viaggio di Calvino dall'"esattezza" alla "leggerezza". *Italica*, **69**(4), pp. pp. 489-504.
- JAMES, C.P., 1982. Seriality and Narrativity in Calvino's *Le città invisibili*. *MLN*, **97**(1, Italian Issue), pp. 144-161.
- LACIRIGNOLA, C., 2010. *Italo Calvino e i cavalieri fantastici*. Bari: Stilo Editrice.
- LAVAGETTO, M., 2001. *Dovuto a Calvino*. Torino: Bollati Boringhieri.
- LOMBARDI, O., 1981. *Narratori italiani del secondo Novecento*. Ravenna: Longo.
- LUCENTE, G.L. and CALVINO, I., 1985. An Interview with Italo Calvino. *Contemporary Literature*, **26**(3), pp. 245-253.
- LUCIA, R., 1998. Calvino and the Value of Literature. *MLN*, **113**(1), pp. 121-137.
- LUPERINI, R., 2007. *L'incontro e il caso*. Roma etc.: Laterza.
- LUPERINI, R., 1992. *Storia di Montale*. Roma Bari: Laterza.
- MALAGAMBA ANDREA, 2011. *"Quell'ombra io sono" Io, Tu, Noi nella poesia di Eugenio Montale*. Roma: Giulio Perrone Editore.
- MARA, M., 1992. Palomar e il viaggio di Calvino dall'"esattezza" alla "leggerezza". *Italica*, **69**(4), pp. 489-504.
- MARC, B., 1987. Italo Calvino and the Nature of Italian Folktales. *Italica*, **64**(2), pp. 244-262.
- MARCUSE, H. and JERVIS, G., 1977. *Eros e civiltà*. Torino: Einaudi.
- MARKEY, C., 1999. *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*. .
- MARKEY, C., 1983. Calvino and the Existential Dilemma: The Paradox of Choice. *Italica*, **60**(1, '900), pp. pp. 55-70.
- MENGALDO, P.V., 1975. *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*. Milano: Feltrinelli.
- MIELE, G., 2011. Italo Calvino's Spiderlike Web: Caught between Folklore and Literature. *Italica*, **88**(2), pp. 232-244.
- MIGIEL, M., 1986. The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy. *Modern Language Studies*, **16**(3), pp. 57-68.
- MILANINI, C., 1990. *L'utopia discontinua*. \Milano!: Garzanti.
- MODENA, L., Italo Calvino e la saggistica del magma: Verso un'altra genealogia della leggerezza. *MLN*, **123**(1), pp. 40-55.
- MONTALE, E., FORTI, M. and PREVITERA, L., 1995. *Prose e racconti*. Milano: A. Mondadori.
- MONTALE, E. and RABONI, G., 2004. *Poesie*. Milano: Corriere della sera.

- MONTALE, E. and ZAMPA, G., 1996. *Il secondo mestiere*. Milano: A. Mondadori.
- MUSARRA-SCHRØDER, U., 2010. *Italo Calvino tra i cinque sensi*. Firenze: Cesati.
- MUSARRA-SCHRØDER, U., 1996. *Il labirinto e la rete*. Roma: Bulzoni.
- MYK, M., 2009. The Immemorial Waters of Venice: Woman as Anodyne in Italo Calvino's INVISIBLE CITIES. *The Explicator*, **67**(3), pp. 221-224.
- NOCENTINI, C., 2000. SENSE OF SELF AND FAMILIARITY WITH PLACES IN ITALO CALVINO'S 'LA NUVOLE DI SMOG'. *Journal of mediterranean studies*, **10**(1/2), pp. 173-181.
- ORVIETO, P. and MANCINI, M.A., 1991. *Tra Jung e Freud, Psicanalisi, letteratura e fantasia*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- OTT, C., 2006. *Montale e la parola riflessa*. Milano: F. Angeli.
- OVIDIUS NASO, P., PADUANO, G. and PERUTELLI, A., 2007. *Le metamorfosi*. Milano: A. Mondadori.
- PACKARD, V., 1980. *I persuasori occulti*. Torino: G. Einaudi.
- PAGANI, A., 1992. *La rimozione alfabetica del caos*. Ferrara: Spazio libri.
- PAGLIA, C. and MORANTE, D., 1993. *Sexual personae*. Torino: Einaudi.
- PERRELLA, S., 1999. *Calvino*. Roma \etc.!: GLF editori Laterza.
- PICARIELLO, A., 1998. *Letteratura italiana del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- PILZ, K., 2003. Reconceptualising thought and Space: Labyrinths and Cities in Calvino's Fictions. *Italica*, **80**(2), pp. 229-242.
- RAVEGGI, A., 2012. *Calvino americano*. Firenze: Le lettere.
- RENGA, D., 2003. Looking Out: Calvino's Vision of the "Economic Miracle". *Italica*, **80**(3), pp. 371-388.
- RICCI, F., 2001. *Painting with words, writing with pictures*. Toronto \etc.!: University of Toronto Press.
- RICCI, F., 1986. Introversion and Effacement in "I racconti" of Italo Calvino. *Italica*, **63**(4), pp. 331.
- RICCI, R., 2003. Morphologies and Functions of Self-Criticism in Modern Times: Has the Author Come Back? *MLN*, **118**(1, Italian Issue), pp. 116-146.
- RIMA, B., 1991. *Lo specchio e il suo enigma*. Padova: Antenore.
- RODA, V., 2008. *Il tema del doppio nella letteratura moderna*. Bologna: Bononia University Press.
- ROSLER, I., 1998. The Body, Eros, and the Limits of Objectivity in Calvino's Palomar. *Italian quarterly*, **35**(137-138), pp. 23-33.

- RUSHING, R., 2006. What We Desire, We Shall Never Have: Calvino, Zizek, and Ovid. *Comparative Literature (Univ. of Oregon, Eugene)*, **58**(1), pp. 44.
- SCHNEIDER, M., 1989. Indistinct Boundaries: Calvino's Taste for Otherness. *Italian quarterly*, **30**(115/116), pp. 101.
- SCRIVANO, F., 2008. *Calvino e i corpi*. Perugia: Morlacchi.
- SEVERINO, E., 2006. *Cosa arcana e stupenda*. Milano: Biblioteca universale Rizzoli.
- SHARON WOOD, 1994. The Reflections of Mr Palomar and Mr Cogito: Italo Calvino and Zbigniew Herbert. *MLN*, **109**(1, Italian Issue), pp. 128-141.
- SIEGEL, K., 1991. Italo Calvino's Cosmicomics: Qfwfg's Postmodern Autobiography. *Italica*, **68**(1, Perspectives on the Novecento), pp. 43-59.
- SPINAZZOLA, V., 1987. L'io diviso di Italo Calvino. *Belfagor*, **42**(5), pp. 507.
- STANBURY, S., 1994. The Body and the City in Pearl. *Representations*, (48), pp. 30-47.
- STAROBINSKI, J. and GUGLIELMI, G., 1987. *L'occhio vivente*. Torino: Einaudi.
- STEPHENS, M., 1986. Italo Calvino: A Woman, a Moon, the City. *The Review of contemporary fiction*, **6**(2), pp. 62.
- TASINATO, M., 1997. *L'occhio del silenzio*. Padova: Esedra.
- VERNANT, J.P., 1987. *La morte negli occhi*. Bologna: Il mulino.
- WEBB, J., 2011. Fantastic Desire: Poe, Calvino, and the Dying Woman. *The Comparatist*, **35**, pp. 211-220.
- WOOD, S., 1991. Mr Palomar Goes Shopping: Eros and Morphology in Italo Calvino. *Spunti e ricerche*, **7-8**, pp. 23-33.
- WOODHOUSE, J.R., 1968. *Italo Calvino*. Hull: University of Hull.