



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Generi e linguaggi

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVI • 2018

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Generi e linguaggi

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVI – 2018

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico
Carlo Santoli

Direttore responsabile
Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione
Laura Cannavacciuolo

Redazione
Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa
PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

**© Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesia**

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398
del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

**Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o
Dott. Carlo Santoli**

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,
di farne una recensione o una segnalazione. Il
materiale inviato alla redazione non sarà restituito
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e
traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40,00 (Italia)
- € 60,00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

Aprile 2019

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

SAGGI

- NINO ARRIGO, *«La verità è l'invenzione di un bugiardo»:
verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch* 11
- ALBERTO CARLI, *Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte* 27
- MARCO CARMELLO, *Il controtempo assente di Morselli:
note su immagini e rappresentazioni* 39
- ANTONIO D'ELIA, *Le canzoni patriottiche «All'Italia»
e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»:
il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818* 51
- VIRGINIA DI MARTINO, *«Alla sua cara Itaca Ulisse».
Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba* 79
- MARIA DIMAURO, *Per una metrica della memoria:
D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»* 97
- GIOVANNI GENNA, *“Recto” e “verso”: il mito in Carlo Emilio Gadda* 115
- MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA,
*L'evoluzione delle tematiche filelleniche
nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo* 129
- SIMONE GIORGINO, *«Il durevole segno luminoso».
Vittorio Bodini e Rafael Alberti* 145

Laura Giurdanella, <i>Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti</i>	161
Stefano Grazzini, <i>Enumerazioni sbagliate e formule sanzionatorie: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio</i>	175
Fabio Moliterni, <i>Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico</i>	189
Pierluigi Pellini, <i>L'«affaire» Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale</i>	203
Domenica Perrone, <i>Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»</i>	223
Annabella Petronella, <i>L'angoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino</i>	253
Sonia Rivetti, <i>«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema</i>	267
Antonio Saccone, <i>«Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda</i>	275
Carlo Santoli, <i>L'incanto dell'«altrove» nella poesia di Carlo Betocchi</i>	287
Moreno Savoretti, <i>Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»</i>	301
Francesco Sielo, <i>Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli</i>	317
Giovanni Turra, <i>Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi</i>	331
Fabio Vittorini, <i>«La petulanza delle cose vive». Scrittura e autobiografismo ne «La coscienza di Zeno»</i>	357

DISCUSSIONI

AA.VV., <i>La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti</i> (Laura Cannavacciuolo)	375
ANGELO CASTAGNINO, « <i>Fatevi portatori di storie</i> ». <i>Alessandro Perissinotto fra giallo e romanzo sociale</i> (Enrico Mattioda)	378
<i>Abstracts</i>	381
<i>Ringraziamenti</i>	399

Annabella Petronella

L'ANGOSCIA DELLA NUDITÀ
E LE MASCHERE DELLA FUNZIONE AUTORIALE
IN UN RACCONTO DI CALVINO

Involucro di noi stessi e fonte primordiale di conoscenza, il corpo è forma e sostanza identitaria dell'essere umano, nelle sue più svariate sfumature e complessità percettive e psicologiche. La nudità del corpo è a sua volta una dimensione ancestrale, rivelatrice non solo di fragilità, ma di pulsioni velleitarie o narcisistiche inscritte nel nostro essere. Per un noto meccanismo psicologico si tende a rimuoverla o a sublimarla con una abnegazione derivante da fattori culturali e religiosi, o talvolta a rivendicarla con un intento liberatorio volto a recuperare più pienamente il rapporto con se stessi e con gli altri.

È questa l'alternativa che si prospetta, in un tempo stretto e tuttavia urgente di esperienza, alla signora Isotta, protagonista del racconto *L'avventura di una bagnante* di Italo Calvino, inserito nella raccolta *Gli amori difficili*¹. La lettura analitica di questo testo punterà non solo a riconsiderare un elemento eccentrico della vocazione novellistica dell'autore, ma anche a verificare come la percezione inquieta della nudità possa rinviare per via simbolica a un tema cruciale della poetica e della teoria letteraria calviniana, riguardante la figura e la funzione dell'identità autoriale sulla scena del mondo scritto e non scritto.

Le dieci avventure degli *Amori difficili* mostrano una precisa unità stilistica e tematica e si presentano come un insieme omogeneo in cui ogni storia è strutturata secondo un ordine geometrico. Nella nota introduttiva si descrive la raccolta come un gioco di combinazioni, una struttura di simmetrie e

¹ *L'avventura di una bagnante* fu pubblicato per la prima volta nel 1951 sulla rivista «Paragone Letteratura» e fu incluso nell'antologia dei *Racconti* di Calvino nella sezione intitolata *Gli amori difficili*. Nel 1964 la serie fu tradotta in francese con il titolo *Aventures* che riprende l'ironica formula con cui vengono intitolati i singoli testi. Dopo numerosi ritocchi e risistemazioni dell'intero *corpus* dei racconti di Calvino, nel 1970 *Gli amori difficili* furono pubblicati come sesto titolo della collana Einaudi *Gli struzzi*.

opposizioni, per cui ogni storia è incasellata nel suo spazio ma secondo un criterio di interscambiabilità².

Il complesso scenografico degli episodi assume un ruolo determinante, i personaggi infatti si muovono in ambientazioni descritte con esattezza, nella cui atmosfera si proiettano, per analogia o per contrasto, gli stati d'animo dei soggetti coinvolti.

Le dieci storie mettono in scena il sottile e complicato sistema di equilibri che si stabilisce nei rapporti, in modo particolare in quelli di coppia, sullo sfondo dell'Italia del *boom* economico e della rivoluzione dei costumi. Le difficoltà che si incontrano negli *Amori* consistono soprattutto nella presa di coscienza di uno spazio vuoto, che spesso si avverte anche nei legami consolidati. L'assenza è un elemento chiave di questi racconti, una dimensione che investe la sfera fisica, sentimentale e linguistica. Come spesso accade nella narrativa calviniana, anche negli *Amori difficili* il procedimento discorsivo non segue percorsi unidirezionali. Al senso di vuoto e di smarrimento che attanaglia alcuni personaggi, si contrappone il tentativo di rendere la forza e la pienezza dell'eros come carica vitale, che si muove nello spazio misterioso dell'ebbrezza e del turbamento.

La componente erotica rappresenta un'essenziale trama interna ad ogni storia raccontata, ma si tratta di un erotismo sottocutaneo, reso da Calvino attraverso il segreto linguaggio del non detto³. Contrariamente alla tendenza delle rappresentazioni icastiche dell'erotismo nella narrativa italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, Calvino preferisce puntare sulla laconicità del linguaggio come modalità più appropriata per la rappresentazione della sfera sessuale. Lo confermano non solo gli scritti successivi a *Gli amori*, ma anche le notazioni critiche dedicate all'argomento. Nell'articolo noto come *Il sesso e il riso*, per esempio, egli analizza sul piano linguistico le forme dell'eros in letteratura, notando che: «Perfino agli 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»⁴.

² I. CALVINO, *Nota introduttiva a Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, a c. di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Mondadori, Milano 1992, p. 1290.

³ Come fa notare Elio Baldi, la presunta reticenza di Calvino nei confronti dell'erotismo esplicito si spiega con il rifiuto dell'autore di banalizzare l'eros attraverso un linguaggio ormai convenzionale nella letteratura di massa. Cfr. E. BALDI, *La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino*, in «Incontri», II, 27, 2012, pp. 60-68.

⁴ CALVINO, *Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)*, in *Saggi 1954-1985*, vol. I, a c. di BARENGHI e FALCETTO, Mondadori, Milano 1995, p. 261.

Per Calvino quindi la sfida consiste nella ricerca di un linguaggio capace di rendere la forza della dimensione sessuale puntando proprio sull'ineffabilità dell'eros in quanto «mare del non dicibile».

Il connubio tra il mare, l'eros e il «non detto», è particolarmente evidente negli *Amori difficili*, dove i momenti di maggiore tensione sessuale si verificano quasi sempre in scenari marini, con il corpo femminile nudo che si carica di un forte valore simbolico, suscitando stupore e paralisi in chi guarda. Questo effetto viene talvolta stemperato da un tono ilare e da una lieve sfumatura comica prodotta dall'inversione dei ruoli tra uomo e donna.

Nella narrativa calviniana la carica erotica, l'arte della seduzione e lo spirito d'iniziativa sono prerogative dell'universo femminile, il cui slancio attivo collima con il profondo senso di inadeguatezza dei personaggi maschili, ritratti quasi sempre in una situazione di iniziale imbarazzo e goffaggine. Negli *Amori* la paralisi fisica e mentale che il corpo femminile suscita nell'uomo viene ritratta con sensibilità ed umorismo, un registro a cui l'autore ricorre spesso, soprattutto nella messa in scena dei funamboleschi corteggiamenti che ricorrono in quasi tutte le sue opere. Nella pagina saggistica precedentemente citata, Calvino spiega che il legame tra il sesso e l'umorismo è di natura antropologica, e funziona come «anticipo impaziente della felicità sperata, ma pure come riconoscimento del limite che si sta per varcare»⁵.

Le donne degli *Amori difficili* percepiscono il corpo come un inequivocabile linguaggio universale, il loro denudarsi quindi è un atto comunicativo, un'estrema dichiarazione di desiderio che vorrebbe colmare le falle della parola. Lo *humour* si produce, come si è detto, soprattutto nel contrasto tra la sicurezza e la spavalderia con cui le donne si denudano, e l'atteggiamento attonito dell'uomo⁶.

Il corpo femminile è l'indiscusso protagonista di *L'avventura di una bagnante*, che merita un'attenzione particolare non solo perché sintetizza i motivi tematici e formali degli *Amori difficili*, ma anche perché si può assumere come esempio rappresentativo dello stile calviniano nelle scritture dell'eros. A differenza degli altri, questo racconto ha una struttura più elaborata poiché

⁵ Ivi, p. 263.

⁶ Un esempio particolare di questa energia destabilizzante del nudo femminile è rappresentato nell'episodio *L'avventura di un poeta*, dove il protagonista, alla vista di Delia che danza nuda nelle acque della grotta marina, è preso da un sentimento di inquieto smarrimento, che lo conduce ad un silenzio assoluto come «il cuore più abbagliante del sole». Il *leitmotiv* dello sbigottimento e della perdita di reattività si propone anche nell'*Avventura di un lettore* e nell'*Avventura di un fotografo*. Cfr. CALVINO, *Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, cit.

presenta un'ambientazione cangiante in cui si muovono diversi personaggi, ed evidenzia una più estesa complessità tematica.

La vicenda della protagonista, la signora Isotta Barberino, si svolge in un'ingolfata atmosfera vacanziera, nell'arco di tempo che va dal mezzogiorno fino alle prime ore del tramonto, nella cornice di un anonimo paesaggio balneare. In realtà si tratta di una triplice ambientazione: la più interna è quella del mare dove la signora Isotta fa il bagno, poi c'è la spiaggia brulicante di famiglie e comitive in vacanza, e infine, una volta chiusi gli ombrelloni e le sdraio, compare sullo sfondo un modesto paesaggio di pescatori, ampiamente descritto nel finale del racconto.

L'incipit svela immediatamente la disavventura della protagonista che nuotando al largo ha perso il costume da bagno. Mentre il popolo dei vacanzieri prende d'assalto ombrelloni e pattini, la signora è in mare, angosciata dalla vista di quella spiaggia gremita.

Il racconto si sviluppa interamente sullo stato d'animo della protagonista, di cui si seguono i movimenti e il confronto con lo scandalo della sua nudità, che avviene in una continua altalena di percezioni conflittuali. Isotta, in preda all'ansia di trovarsi nuda in mare, cerca di convincersi che la sua è una condizione del tutto naturale, cosicché potrà risolvere il problema chiedendo aiuto ad un bagnino, ma presto subentra in lei la lotta tra la consapevole accettazione della naturalità del suo corpo nudo e il difficile confronto col *tabù* culturale e sociale cui esso rinvia.

Il mare che la ospita in quella condizione di vulnerabilità appare inizialmente come una sorta di culla, un involucro del corpo che rimanda ad uno stato prenatale: dentro quel mare immobile, racconta la voce narrante, rimane immobile lei pure, tranne per un lieve abbassamento del capo, che lei compie non per «frugarne il segreto», dato per inviolabile, ma per «asciugare nel mare le sue lacrime»⁷. In questa figurazione ossimorica si esprime pienamente il senso di una nudità che avvicina l'essere umano alla sua natura primordiale e recondita, che però genera una profonda angoscia.

A questo punto i pensieri di Isotta si riversano sulla causa della sua disavventura, ovvero il costume a due pezzi che quella mattina ha indossato per la prima volta con un po' di disagio e che, ironia della sorte, mentre nuotava le aveva dato proprio la sensazione di essere nuda⁸. Lei ammette a se stessa che indossando il bikini temeva di trasmettere alle altre villeggianti un'im-

⁷ CALVINO, *L'avventura di una bagnante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1076.

⁸ In Italia il bikini cominciò a diffondersi proprio negli anni Cinquanta, segnando un'irreversibile svolta nella moda e nei costumi delle vacanze di massa. Seguì poi la pratica del

magine di sé come di donna sportiva e alla moda, mentre lei si autodefinisce piuttosto «una signora davvero alla buona e casalinga». Questa oscillazione tra lo slancio giovanile nella scelta del costume e il sentirsi ancorata ad una consolidata immagine di semplicità e compostezza fa da preludio a un ulteriore movimento contraddittorio.

A questo punto della narrazione Calvino procede con quello che è stato definito un vero e proprio studio di nudo piccolo borghese:

E con ansia vedeva nell'acqua i raggi del sole occhieggiare in limpidi luminelli sottomarini, e mettere in luce alghe natanti e velocissimi sciami di pesciolini striati, e giù in fondo la sabbia ondulata, e quassù il suo corpo. Invano lei, avvitando a gambe serrate, tentava di nascondere allo stesso suo sguardo: la pelle del nitido ventre biancheggiava rivelatrice, tra il bruno del petto e delle cosce, e né il muovere d'un'onda né il navigare a mezz'acqua d'alghe semisommerse confondevano lo scuro e il chiaro del suo grembo⁹.

Il corpo nudo viene rappresentato come se facesse parte della flora e della fauna marina, esso si confonde tra le alghe e i pesci, rendendo una sensazione di simbiosi amniotica tra la donna e il mare. I movimenti di Isotta sono impacciati e diretti dall'imbarazzo, ma sono descritti come se si trattasse di una danza con avvitamenti e movenze a mezz'acqua. L'allusione prevale sul realismo, il nudo femminile infatti è reso sottilmente attraverso le sfumature dei colori, nel gioco di luci ed ombre, dove il contrasto chiaroscurale del «biancheggiare del ventre» e del «bruno del petto e delle cosce» sostituisce ogni dettaglio realistico.

La descrizione prosegue facendo risaltare i movimenti del nuoto della donna, ritratta in una buffa danza acquatica in cui deve controllare l'affioramento della sua nudità dal mare:

La signora riprese a nuotare in quella sua ibrida maniera, tenendo il corpo più basso che poteva, ma, pur senza fermarsi, si voltava a guardare con la coda dell'occhio dietro le spalle: e a ogni bracciata tutta la bianca ampiezza della sua persona ecco appariva al giorno nei contorni più riconoscibili e segreti. E lei ad affannarsi, a cambiare modo e senso del nuoto, e si girava nell'acqua,

topless cui già si accenna negli *Amori difficili*, e a cui Calvino avrebbe dedicato uno dei pezzi della serie di *Palomar*.

⁹ CALVINO, *L'avventura di una bagnante*, cit., p. 1077.

s'osservava in ogni inclinazione e in ogni luce, si contorceva su se stessa; e sempre quest'offensivo nudo corpo le veniva dietro¹⁰.

In questo passaggio la sottolineatura ricade tutta sulle azioni: Isotta si dimena nel tentativo di nascondersi, ma nello stesso tempo si guarda con la coda dell'occhio, si osserva da ogni angolazione, tradendo così una lieve inclinazione narcisistica che fino alla fine del racconto viene continuamente sottoposta ad una sorta di negazione. In questo frangente infatti, Isotta si sente in fuga dal suo stesso corpo, che in passato è stato per lei motivo di gloria e che adesso avverte come qualcosa di offensivo.

La situazione di Isotta potrebbe essere letta come una esatta riproduzione del sogno di nudità descritto da Freud nell'*Interpretazione dei sogni*. Secondo quanto riportato nel trattato, il sogno di trovarsi nudi o poco vestiti in presenza di terzi è analiticamente rilevante solo quando accompagnato dalla sensazione di vergogna, «[...] quando si vuol fuggire o nascondersi, e proprio allora si soggiace alla caratteristica inibizione di non potersi muovere, sentendosi incapaci di mutare la penosa situazione»¹¹. Un'importante caratteristica di questo sogno tipico, spiega Freud, è il contrasto tra la componente primaria dell'attività onirica, cioè l'adempimento del desiderio, e le forze sconosciute che fanno prevalere il senso di vergogna¹². Analizzando tutte le componenti di tale sogno tipico, Freud definisce i sogni di nudità come sogni di esibizione che rimandano allo stato edenico della prima infanzia in cui la nudità, non ancora censurata, non ha nulla a che fare con la vergogna.

La presenza di «spettatori» quasi sempre sconosciuti, o di persone dai tratti indistinti, è determinante, poiché essi rimangono indifferenti davanti al corpo nudo, assumendo un atteggiamento solenne e rigido. Il processo di censura, spiega poi Freud, ha eliminato l'ambizione del sognatore di essere desiderato dagli astanti, ma si tratta pur sempre di un sogno di esibizione.

L'elemento esibizionistico sembra ripreso nell'*Avventura di una bagnante*, dove la presenza di terzi incide inevitabilmente nell'elaborazione della nudità, proprio come nel sogno freudiano. Un particolare del racconto che ci riporta direttamente al sogno di esibizione è che nessuno in quel mare sembra rispondere all'appello implicito di Isotta: intorno a lei solo indifferenza e distacco, un «[...] ergersi di siepi di malizia e sottinteso, un rovetto di pupille pungenti,

¹⁰ Ivi, pp. 1077-1078.

¹¹ S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. III, a c. di C.L. MUSATTI, Boringhieri, Torino 1967, p. 226.

¹² *Ibidem*.

d'incisivi scoperti in risi ambigui, di repentine soste interrogative [...]»¹³. Nel racconto si allude chiaramente alla componente rimossa nel sogno di nudità, ovvero il segreto desiderio di suscitare attrazione negli sconosciuti intorno a lei, un sentimento che però è mascherato e contrastato dal senso del pudore.

Ecco che questa rete d'allusioni obbligatorie era già tesa intorno a lei, come l'aspettasse al varco, come se ognuno di questi uomini da anni fantasticasse d'una donna cui doveva capitare quel ch'era capitato a lei, e passasse le estati al mare sperando d'esser lì al momento buono¹⁴.

Altro sentore di questa oscillazione tra onta e orgoglio esibizionistico è la scelta di Isotta di escludere le donne dalla rosa dei possibili salvatori, negandosi con ciò quella che sarebbe stata la soluzione più semplice e meno imbarazzante. Questa esclusione è riconducibile, come in altri episodi, ad una mancanza di complicità e di solidarietà femminile, una modalità di relazione così diversa da quella «facilità pericolosa» che si registra negli incontri con gli uomini.

Mentre in altri racconti degli *Amori difficili* si evidenzia l'incompatibilità dei linguaggi maschile e femminile, nel caso della signora Isotta invece la difficoltà consiste nella comunicazione tra donne. Si noti anche come l'esperienza dell'eros sia riferita non solo al piano della fisicità, come dimostra l'accenno al «segreto carnevale tra sposi» con suo marito, ma più in generale alla complicità e alla facilità di interazione con l'altro sesso.

La donna che prende il sole nuda in pattino accresce in Isotta la consapevolezza dell'incomunicabilità con le sue simili, poiché quella orgogliosa esposizione del corpo nudo è per lei un affronto derisorio al suo senso di vergogna, anche se si affaccia nella sua mente il pensiero che l'«allegria del proprio corpo nel costume a due pezzi» e il suo coraggio iniziale possano aver rappresentato per lei le tappe di una ricerca, una «folle corsa a quello stato di nudità»¹⁵.

Nonostante i ripensamenti, il disagio non la abbandona, la induce anzi ad un certo punto a un grande senso di colpa:

[...] si sentiva messa al bando dal mondo intero, e non capiva perché questa nudità che tutti portano con sé da sempre, bandisse ora lei sola, come fosse la sola a essere nuda, l'unica creatura che potesse restare nuda sotto il cielo¹⁶.

¹³ CALVINO, *L'avventura di una bagnante*, cit., p. 1079.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 1082.

¹⁶ *Ibidem*.

Una prospettiva di salvezza comincia ad affacciarsi quando, un attimo prima di avvistare in lontananza su di una barca un ragazzotto che sventola una sottoveste come una bandiera, Isotta giunge a un'ultima significazione del suo corpo nudo: non una colpa, ma una natura cresciuta addosso e da sempre accettata come «carne e radice del suo essere al mondo»¹⁷.

Finalmente in salvo, la donna immagina che i suoi benefattori, guardandola vestita, possano cercare di ricordarsela come l'hanno vista sott'acqua con le maschere: questa volta però il pensiero di essere guardata e desiderata non è più motivo di turbamento. Si potrebbe affermare che, una volta scampato il pericolo, la signora Isotta si liberi per un istante del *tabù* che agisce nel freudiano sogno di esibizione.

Tutto il racconto di Calvino ci porta quindi nel cuore di questo processo, da cui emerge una esperienza della nudità come condizione naturale ed essenziale dell'essere umano, sottoposta però ad una forzata inappartenenza e negazione. In questo quadro prospettico il nudo crea una fraternità segreta che accomuna tutti gli uomini, e l'eros consiste quindi nella ricerca, tormentata ma necessaria, di un rapporto con se stessi e con gli altri, che superi le barriere culturali e difensive stratificate nella nostra vita psichica e sociale.

L'avventura di una bagnante si conclude con la descrizione del paesaggio di pescatori che compare solo quando in spiaggia si smantellano gli orpelli del turismo e sullo sfondo si staglia la vita di paese, con i suoi abitanti e le attività quotidiane ritratte nei dettagli in un lungo capoverso senza pause di punteggiatura. Lo scenario descritto rende il senso del ripristino di un equilibrio, quello interiore della signora non più nuda, ma anche quello del paesaggio che, spogliato dell'inessenziale, può anch'esso recuperare la sua originaria identità.

Nell'analizzare questa breve novella degli anni d'esordio di Calvino, mi sono soffermata in modo particolare sulla dinamica della negazione della nudità in cui è sottesa invece una volontà esibizionistica. Questo moto conflittuale e ondulatorio è presente in tutto il racconto e, come abbiamo visto, rimanda esplicitamente alle basi teoriche della psicologia freudiana. Al di là di questo piano primario dell'interpretazione, ciò che ritengo interessante rilevare è che nella produzione calviniana degli anni successivi tale processo sembra destinato a reiterarsi e a complicarsi facendo emergere, in forma traslata, il problematico rapporto dell'autore non tanto e non solo col vissuto autobiografico, quanto con la delineazione della propria identità di scrittore.

¹⁷ Ivi, p. 1083.

Nella saggistica e nella narrativa calviniana degli anni più maturi si intensifica la riflessione sullo spazio che il romanzo apre alla rappresentazione dell'inconscio, che per Calvino è un territorio in cui chi scrive rischia di ridursi, come si legge in *Cibernetica e fantasmi*, ad espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime¹⁸. Tale problematica, centrale nell'opera calviniana, confluirà nella ricerca di forme sperimentali della narrazione: si pensi ad esempio alla struttura combinatoria del *Castello dei destini incrociati* (1972) e alla dimensione ipertestuale in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

Il ricorso alla combinatoria nel *Castello* contribuisce ad una sorta di spersonalizzazione della voce narrante che, una volta chiamata a inserire la propria storia nel cruciverba di racconti, risulta inesorabilmente condizionata dalle sole carte rimaste nel mazzo. Altri aspetti strutturali, ad esempio la caratterizzazione standardizzata dei personaggi e il richiamo ai miti letterari, possono persuaderci ad intravedere nel romanzo una declinazione del concetto barthesiano di «morte dell'autore»¹⁹.

Ancor prima della comparsa del noto saggio di Barthes nel 1968, Calvino si accostava all'opera dello scrittore francese Raymond Queneau, fondatore dell'Opificio di letteratura potenziale, ovvero il gruppo parigino dell'Oulipo²⁰. Ragione fondante del movimento era la convinzione che il processo inventivo potesse fare a meno dell'ispirazione e della soggettività dell'autore, infatti l'uso delle cosiddette *contrainte* da loro elaborate serviva ad esplicitare al massimo grado le loro potenzialità creative, e al contempo ostacolava e bloccava una scrittura come «libero fluire dell'inconscio», fortemente contrastata da Queneau in piena polemica antisurrealista²¹.

¹⁸ CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, in *Saggi*, cit., p. 216.

¹⁹ Il saggio di Barthes si conclude con il noto rovesciamento del mito dell'autore in favore della «nascita del lettore» che, in quanto destinatario della scrittura, riunisce in sé la molteplicità e la totalità dell'opera. (Cfr. R. BARTHES, *La morte dell'autore* [1968], in *Il brusio della lingua*, tr. it. di B. BELLOTTO, Einaudi, Torino 1988, p. 56.) La virtualità dei racconti che compongono *Il castello dei destini incrociati* viene spesso attribuita alla valorizzazione di una partecipazione attiva del lettore messo nelle condizioni di ricostruire mentalmente la sovrapposizione delle storie. Tale interpretazione appare già nell'autorevole analisi di Maria Corti *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci*, Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978.

²⁰ Nel 1967 Calvino tradusse il romanzo *Les fleurs bleues* di Queneau accostandosi, se pur in modo indiretto, alla materia oulipiana. Durante gli anni vissuti a Parigi, tra il 1967 e il 1980, frequentò le riunioni dell'Oulipo in qualità di membro straniero del gruppo.

²¹ Il nesso tra la nascita dell'Oulipo e il rapporto di Queneau con la scrittura autobiografica viene ampiamente analizzato in A. FERRARO, *Raymond Queneau. L'autobiografia impossibile*, Forum, Udine 2001.

Alla fine degli anni Sessanta la questione della figura e della funzione autoriale si imponeva sempre più nella sua sostanza teorica, spingendosi oltre il rifiuto di un'interpretazione orientata sulla biografia dell'autore, e delineando, come vedremo inseguito, una nuova configurazione complessiva del sistema letterario.

Nel *Castello* Calvino presenta ai lettori una turbinosa *impasse* sull'inferenza dell'inconscio nella scrittura, si tratta di pagine in cui la voce narrante si confonde con quella autoriale esasperando la doppia tensione tra negazione e affermazione di sé (simile a quella della bagnante degli *Amori difficili*). Nel capitolo «Anch'io cerco di dire la mia» ad esempio, si legge:

[...] La materia prima dello scrivere non è tutto un risalire alla superficie di grinfie pelose, azzannamenti cagneschi, cornate caprine, violenze impedito che annaspano nel buio? Ma la cosa può anche essere vista in due modi: che questo brulicare demoniaco all'interno delle persone singole e plurali, [...] sia un modo di fare e di dire che non sta bene, e convenga ricacciare tutto giù, oppure sia invece ciò che più conta e visto che c'è sia consigliabile farlo venir fuori; due modi di vedere la cosa poi a loro volta variamente mescolati, perché potrebb'essere che il negativo per esempio sia negativo ma necessario perché senza di quello il positivo non è positivo, oppure che non sia negativo affatto mentre il solo negativo caso mai è quello che si crede positivo²².

Secondo Raffaele Donnarumma, questa oscillazione tra psicologismo e messa in mora dell'Io assume le sembianze di una forma in un certo senso patologica della rimozione, in quanto essa si ripiega nell'ossessiva inclinazione all'ordine e al rigore combinatorio²³. Lo studioso interpreta l'antipsicologismo calviniano come una sorta di «resistenza esibita», e conferma come anche in altri scritti di Calvino la prospettiva di una completa cancellazione dell'identità suscita un'aperta protesta narcisistica²⁴.

Il doppio gioco di angoscia e rivendicazione della «nudità» dell'autore si ripropone nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui le maschere autoriali si dissolvono e nel contempo si moltiplicano attraverso una raffinata ambivalenza di artifici narrativi e diegetici. La dissoluzione della figura dell'autore, prodotta dal protagonismo dei personaggi lettori e dal dominio dell'apocrifo, si combina con una decisa affermazione dell'istanza

²² CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., pp. 592-593.

²³ R. DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008, p. 112.

²⁴ *Ibidem*.

autoriale rappresentata dallo scrittore Silas Flannery (ma anche dal traduttore Ermes Marana)²⁵.

Nel capitolo dedicato alle pagine del diario di Flannery si contrae nuovamente il paradigma calviniano della scrittura al di fuori dell'io, subito contraddetta dal bisogno di autoaffermazione. Dopo la famosa dichiarazione di eco barthesiana, «come scriverei bene se solo non ci fossi!», Flannery si esprime in questi termini:

[...] tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive ... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta²⁶.

Carla Benedetti, nel suo saggio *Pasolini contro Calvino*, ha analizzato argutamente questa attitudine calviniana definendola una «viziosa dialettica» riconducibile alla generale condizione del sistema letterario nell'età tardo-moderna. Come nota Benedetti, nel diario di Flannery, portavoce di Calvino, lo scrittore si arena su una precisa questione: «lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale» configurano una certa identità dell'autore che viene assunta dai lettori e dai critici come termine di paragone per l'interpretazione della sua opera passata e futura. La viziosità del circuito consiste proprio nel fatto che lo scrittore rischia di farsi condizionare dall'immaginario costruito dai lettori intorno alla sua stessa persona²⁷.

Secondo Benedetti le varianti stilistiche nettamente distinguibili nei dieci micro-romanzi del *Viaggiatore* non rappresentano tanto una rinuncia alla dimensione interiore di chi scrive, quanto un tentativo di scongiurare una

²⁵ Nella sua analisi del *Viaggiatore* Cesare Segre propone una minuziosa ricostruzione degli espedienti e delle istanze narrative del romanzo per dimostrare come il rilievo dato al lettore, e la possibilità della «morte dell'autore», siano aspetti accennati ma non particolarmente caratterizzanti. Al contrario, l'atto della scrittura, secondo Segre, è trattato come qualcosa di sacrale, quasi «divino», infatti egli sostiene perentoriamente che: «Questo non è il romanzo del Lettore, come affrettatamente si è detto, bensì il romanzo dello Scrittore» C. SEGRE, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in «Strumenti Critici», 39-40, 1979, p. 193.

²⁶ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 779.

²⁷ C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 81.

tipologia di ricezione fondata sul sistema di riconoscimento dello stile autoriale precedentemente descritto. Il moltiplicarsi delle istanze narrative, e lo stravagante sogno di una letteratura fatta tutta d'apocrifi, intendono inoltre affermare l'immagine dello scrittore che, colto nell'atto creativo, mette in scena un Io intermedio, predispone una personalità fittizia²⁸.

In Calvino il dissidio interiore tra svelamento e mistificazione si presenta come un dato insito non solo nel «mettersi a nudo» come scrittore, ma anche nel complesso rapporto che, alle soglie del secolo, si stabilisce tra la scrittura e il mondo. Venuti meno i capisaldi della modernità, spiega Benedetti, la letteratura, «spogliata» dal realismo, dalla forma, e dal valore straniante del nuovo, necessita di rilegittimarsi e ripensare la propria ragion d'essere²⁹. La via intrapresa da Calvino sembrerebbe quella di sfidare la laconicità del linguaggio per poter rappresentare, attraverso l'imperativo dell'esattezza, la complessità sfuggente e ambigua del reale, «lo scrivibile che attendere d'essere scritto» di cui parla Flannery nel testo sopracitato.

Il filo conduttore che lega il racconto esordiale degli *Amori difficili* e le sperimentazioni narrative degli anni Settanta risiede nel ventaglio allegorico che si apre intorno all'immagine della nudità come esperienza caratterizzata dal dissidio tra orgoglioso svelamento e tormentosa dissimulazione, una dinamica che sembrerebbe riguardare una ricerca sul piano sia strettamente personale che teorico e letterario.

Nell'*Avventura di una bagnante*, così come in altri episodi degli *Amori*, la nudità è uno stato che crea disordine e scompiglio. La signora Isotta si trova nella condizione di dover ripensare la propria identità fino a quel momento elaborata secondo un sistema di valori di lì a poco destinato a vacillare. In questo suo altalenante percorso di conoscenza essa riscopre una nuova appartenenza alla propria corporeità inesorabilmente rivelata all'altro.

Nella produzione calviniana successiva non sono più i personaggi a «mettersi a nudo» ma lo scrittore stesso, in un contesto di aperto dibattito sulla letteratura come *maison de verre*, secondo il programma dei surrealisti, ma anche sulla totale espulsione dell'autore promossa invece dall'avanguardia post-strutturalista.

Sulla base di queste considerazioni è possibile intendere gli *understatement* calviniani, in particolare nel *Castello* e nel *Viaggiatore*, come espressione di una doppia tensione esistenziale e di ricerca teorica.

²⁸ Ivi, p. 87.

²⁹ Ivi, p. 131.

Il tenace sforzo dell'autore di escludere dalla scrittura il proprio vissuto può essere letto come un meccanismo assimilabile al sogno di nudità. Lungi da ogni tentazione di voler psicanalizzare la poetica calviniana, il rimando a *L'interpretazione dei sogni* di Freud permette di tracciare un ponte di collegamento tra gli smottamenti d'animo che si agitano nella mente della protagonista di *L'avventura di una bagnante*, divisa tra il narcisismo e il tabù della nudità, e la dialettica calviniana tra eclissi dell'Io e rivendicazione, pur sempre protratta e apparentemente residuale, dello statuto autoriale.