



Corso di dottorato di ricerca in:

Studi Linguistici e Letterari

Ciclo 36°

Titolo della tesi

Il Grande Sguardo:

forme e modi del voyeurismo attraverso alcuni testi del Novecento italiano

Dottorando

Davide Belgradi

Supervisora

Sergia Adamo

2024

poi si vede sgorgar vaga fontana,
dove tra molte sue seguaci ignude
stassi Atteone a vagheggiar Diana.
Ed ella con le man leggiadre e crude
gli toglie dopo il cor la forma umana.

– G.B. Marino, *Adone* V 143, 2-6

si sa che Dio è morto. Solo che – ed ecco
il passo seguente – Dio, lui, non lo sa.

– J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*

«A j'è gnün che'm guarda»

– in un ospizio di Carmagnola

Indice

Sintesi	IX
INTRODUZIONE E APPENDICE	1
I.1. Introduzione	1
I.2. Appendice: legenda dei simboli presenti nei grafici	13
ASPETTI TEORICI E RASSEGNA BIBLIOGRAFICA	15
II.1. Per una ridefinizione del concetto di voyeurismo	15
II.2. Le declinazioni del voyeurismo: basi teoriche e possibili definizioni	19
II.2.1. Il voyeurismo come manifestazione della pulsione scopica: intorno e oltre al concetto di perversione	19
II.2.2. Il voyeurismo come declinazione specifica del vedere non visti: la storia della definizione di una condizione psicopatologica attraverso le diverse versioni del DSM	27
II.2.3. Verso una problematizzazione teorica del vedere non visti: Lacan e la schisi tra occhio e sguardo	40
II.2.4. Foucault e lo sguardo panottico come strumento di potere: la non essenzialità dell'occhio	49
II.3. La reversibilità dello sguardo: la visibilità come premessa della visione e le sue implicazioni teoriche	57
II.3.1. La visibilità come premessa e non come negazione del vedere non visti: Sartre e la reversibilità come momento fondativo del soggetto	57
II.3.2. La reversibilità oltre Sartre: il 'chiasma', l'alone di visibilità' e lo sguardo delle cose in Merleau-Ponty	65
II.3.3. La reversibilità oltre Sartre: il 'dato-da-vedere' e il 'mondo <i>onnivoyeur</i> ' in Lacan	73
II.4. Conclusioni teoriche: da una teoria dello sguardo a una proposta di definizione	79
II.5. Rassegna bibliografica ragionata e sintetica negli autori di riferimento	80
II.5.1. Principi generali di inclusione bibliografica	80
II.5.2. Bibliografia ragionata su Tommaso Landolfi (1908-1979)	80
II.5.3. Bibliografia ragionata su Anna Maria Ortese (1914-1998)	89
II.5.4. Bibliografia ragionata su Italo Calvino (1923-1985)	102
TIPOLOGIE DEL VOYEURISMO: PROPOSTE DI ACCORPAMENTO E ANALISI TESTUALI	125
III.1. Sguardo svelato, presentito, ipotizzato e interiorizzato	125
III.1.1. Obiettivi del capitolo e premesse teoriche generali	125
III.1.2. <i>Ombra di forca</i> e <i>La pietra lunare</i> : il presentimento e l'ipotesi dello sguardo	127
III.1.2.2. I frammenti landolfiani attraverso la lente di Sartre	133

III.1.2.3. Il voyeurismo di <i>Ombra di forza</i> come dispositivo di perturbamento e di emersione del pre-razionale landolfiano	136
III.1.2.4. Uno sguardo dall'alto su <i>La pietra lunare</i> : centralità di una pulsione scopica diffusa ed eterogenea come premessa contestuale al caso di voyeurismo probabile	141
III.1.2.5. Nel cuore del pre-razionale: un caso di voyeurismo probabile ne <i>La pietra lunare</i>	152
III.1.3. <i>Un amore del nostro tempo</i> : «Potevamo stimarci invisibili». Costruzione di un voyeurismo interiorizzato	156
III.1.3.1. Descrizione della scena	156
III.1.3.2. «Un illecito scrutamento»: la pulsione scopica (non voyeuristica) di Sigismondo e l'insofferenza di Anna allo sguardo maschile	158
III.1.3.3. Voyeurismo di un atto incestuoso come emersione di uno 'sguardo altrui nascosto'	163
III.1.4. <i>Gli anni luce</i> e <i>La spirale</i> : dalla struttura fondamentale della reversibilità all'alone di visibilità' come premessa all'esistenza di un occhio	172
III.1.4.1. Qfwfq tra visibilità involontaria e premeditata: inquadramento delle scene e prospettive teoriche di riferimento	172
III.1.4.2. Il voyeur e la reversibilità ne <i>Gli anni luce</i> : il sentimento di vergogna come reazione alla condanna del 'per altri'	174
III.1.4.3. Premessa al voyeurismo del mondo: Qfwfq e lo stadio dello specchio	181
III.1.4.4. L'occhio evocato dall'immagine: da un 'alone di visibilità' a un mondo 'omnivoyeur'	189
III.2. L'occhio di Edipo: voyeurismo come espressione del potere del Padre	199
III.2.1. Obiettivi del capitolo e premesse teoriche generali	199
III.2.2. <i>Settimana di sole</i> : voyeurismo "paterno" come replicazione di una struttura di potere pregressa	202
III.2.2.1. Descrizione della scena, individuazione della struttura edipica e prospettive teoriche di riferimento	202
III.2.2.2. Il voyeurismo di <i>Settimana di sole</i> attraverso i registri lacaniani: la struttura simbolica	207
III.2.2.3. Il voyeurismo di <i>Settimana di sole</i> attraverso i registri lacaniani: il passaggio dal piano del simbolico a quello dell'immaginario	216
III.2.3. <i>La morte del Re di Francia</i> : voyeurismo come struttura di potere paterna	220
III.2.3.1. Descrizione della scena e prospettive teoriche di riferimento	220
III.2.3.2. Il potere potenziale de <i>La morte del Re di Francia</i> : il voyeurismo paterno e la sublimazione della <i>jouissance</i>	223
III.2.3.3. Lo sguardo della 'bestia': la vergogna del corpo	228
III.2.4. <i>Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna</i> : voyeurismo come gabbia di godimento sostitutivo e come struttura di 'sopravvivenza' maschile	235
III.2.4.1. Descrizione della scena: il triangolo edipico e il fulcro	235
III.2.4.2. Una premessa all'inquadramento del voyeurismo del protagonista: l'osservazione come tentativo di «presa sul mondo»	237
III.2.4.3. Il voyeurismo del signor Okeda in due atti: primi episodi voyeuristici e graduale problematizzazione dell'Edipo	245
III.2.4.4. Il voyeurismo del signor Okeda in due atti: ultimo episodio voyeuristico e principio di <i>jouissance</i> sul piano dell'immaginario	249
III.2.4.5. Verso una prospettiva di genere: la condanna dello sguardo come 'istanza di sopravvivenza'	256
III.3. Quando la donna è l'Altro: la donna oggetto della pulsione scopica	261
III.3.1. Obiettivi del capitolo e premesse teoriche generali	261
III.3.2. <i>Il silenzio della ragione</i> : voyeurismo come dispositivo di straniamento e di emersione di uno sguardo patriarcale	264

III.3.2.1. Descrizione della scena e prospettive teoriche di riferimento	264
III.3.2.2. Due esempi di straniamento e visualità diffusa ne <i>Il silenzio della ragione</i> : sguardo e definizioni identitarie nell'incontro con l'Altro	270
III.3.2.3. Il voyeurismo straniante come disinnesco di una postura patriarcale: quando la donna è l'Altro	274
III.3.2.4. Per un catalogo di sguardi ne <i>Il mare non bagna Napoli</i> : dagli occhi sfocati di Eugenia agli occhi chiusi di Anastasia	279
III.3.3. <i>Il seno nudo e L'avventura di una bagnante</i> : il nudo femminile tra desiderio ed enigma dell'Altro	291
III.3.3.1. Descrizione delle scene e prospettive teoriche di riferimento	291
III.3.3.2. Palomar e un 'equivoco' scopico reiterato: la figura del <i>voyeur</i> ne <i>Il seno nudo</i>	292
III.3.3.3. Il corpo nudo ne <i>L'avventura di una bagnante</i> e la vergogna di fronte allo sguardo interiorizzato	299
III.3.4. Il <i>Capitolo ottavo</i> passando da <i>L'avventura di un fotografo</i> : la Lettrice come riflessione speculare di uno scrittore- <i>voyeur</i>	306
III.3.4.1. Descrizione della scena e prospettive teoriche di riferimento	306
III.3.4.2. Da Silas Flannery ad Antonino Paraggi: il cannocchiale sul soggetto femminile e il godimento dell'occhio	310
III.3.4.3. Idealizzazione e reversibilità attraverso le due fasi del narcisismo: la soggezione allo sguardo dell'Altro	314
III.3.5. <i>Mano rubata</i> : la morte o la vista. Lo sguardo come scommessa mortale	319
III.3.5.1. Descrizione della scena e prospettive teoriche di riferimento	319
III.3.5.2. Una premessa all'espedito voyeuristico di <i>Mano rubata</i> . La partita di poker e la vita in gioco: tra <i>agon</i> , <i>alea</i> e <i>ilinx</i>	322
III.3.5.3. I due tempi della pulsione voyeuristica: da una scelta truccata alla 'mano rubata'	327
RIAPERTURE – «QUALE STORIA LAGGIÙ ATTENDE LA FINE?»	335
BIBLIOGRAFIA	339
I. Bibliografia delle opere degli autori	339
II. Bibliografia della critica citata	339
II.1. Bibliografia su Tommaso Landolfi	339
II.2. Bibliografia su Anna Maria Ortese	342
II.3. Bibliografia su Italo Calvino	346
III. Altra bibliografia	351
IV. Altre fonti manualistiche ed enciclopediche	361
V. Sitografia	362

Sintesi

La tesi si focalizza sul fenomeno voyeuristico con il duplice obiettivo, da una parte, di identificarlo e di (ri)definirlo nelle sue caratteristiche fondamentali e, dall'altra, di analizzarlo nella sua emersione e interazione nei testi letterari, e più nello specifico nei testi di autori o autrici del Novecento italiano.

La prima parte del lavoro risponde all'esigenza di interrogare la definizione di voyeurismo, ripartendo dalla descrizione clinico-patologica che risulta problematizzabile sia dal punto di vista quantitativo che da quello qualitativo. Tutte le definizioni, infatti, sembrano convergere su un concetto di voyeurismo che, *in primis*, poggia su un paradigma duale che distingue rigidamente tra chi vede e chi è visto e, *in secundis*, che qualifica tale operazione alla stregua di una parafilia o, comunque, di un gesto connotato sessualmente che tende a sostituirsi al (o a precedere il) vero e proprio atto sessuale.

Si è partiti da un ragionamento intorno ai due concetti di 'perversione' e di 'pulsione', chiedendosi se fosse corretto equiparare un fenomeno che Jacques Lacan considera all'interno della 'pulsione scopica' a una generica idea di 'perversione'. Registrata la non identità di questi due termini, non si è negata la possibilità che l'atto voyeuristico possa essere anche un atto perverso, ma si è fatta chiarezza intorno all'idea di 'pulsione' da cui il fenomeno può rilanciarsi e, forse, offrire alcune delle più significative considerazioni.

Dopo essere passati attraverso le diverse definizioni storiche di 'voyeurismo', si è pertanto affrontato il già dichiarato paradigma duale con l'intenzione di osservare le prospettive teoriche che sembrano poterlo incrinare. Partendo dall'idea di una 'schisi tra occhio e sguardo' (cfr. Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI*) e, da lì, arrivando fino alle teorizzazioni di Foucault sul principio panottico, risulterà evidente come il fenomeno voyeuristico manifesti sempre uno *sguardo*, ma non necessiti sempre di un *occhio*. La rilevata non necessarietà dell'occhio erode evidentemente la solidità della figura dell'osservatore, ma tale paradigma duale mostra i segni di una fragilità anche grazie al concetto di 'reversibilità' (per cui il riferimento di partenza, ma non unico, è Jean-Paul Sartre de *L'essere e il nulla*). L'osservatore, dunque, non è sempre presente, e chi osserva può anche vedere rovesciati i precedenti rapporti scopici e scoprirsi osservato. Per parlare di voyeurismo, allora, non sembra possibile operare una netta separazione tra chi vede e chi è visto: un'analisi e una suddivisione dei testi letterari in base alle funzioni dei vari soggetti all'interno dell'architettura scopica rischierebbe di non essere solida. Sul piano qualitativo,

inoltre, come mostra anche il già citato esempio del *Panopticon*, dietro allo sguardo voyeuristico può esserci anche qualcosa di diverso oltre a un principio di godimento, e il *voyeur* potrebbe non puntare direttamente né esplicitamente alla *jouissance*. C'è certamente un'architettura di potere (anche in questo caso nelle sue varie declinazioni), ma anche laddove i testi mostrino di muoversi intorno a dinamiche apertamente erotiche, può affiorare un più sfaccettato discorso legato al desiderio in senso lacaniano.

Sono stati dunque individuati due autori e un'autrice i cui testi sembrano essere in grado di contenere e mettere in luce tutta questa complessità teorica, e che quindi hanno costituito il *corpus* su cui fondare le successive analisi: mi riferisco a Tommaso Landolfi, Anna Maria Ortese e Italo Calvino. Di questi autori e di questa autrice è stata fatta una rassegna bibliografica ragionata e parziale, da considerarsi come uno strumento di servizio alle successive analisi, che mostra sia come la visibilità sia cifra stilistica riconosciuta o riconoscibile, sia come in generale non sia mai stato proposto uno studio specifico sul voyeurismo.

Fatti questi inquadramenti teorici e le necessarie premesse metodologiche e di individuazione del *corpus*, la tesi propone un'analisi, articolata in tre macro-capitoli, di alcuni testi emblematici di Landolfi, Ortese e Calvino, con una divisione che poggia su un principio di pluralità metodologica e su una trattazione non autoriale dell'argomentazione. Le tre sfumature di voyeurismo che vengono poste al centro delle rispettive analisi sono: lo sguardo voyeuristico presentato o come premessa alla visibilità; lo sguardo voyeuristico all'interno di strutture edipiche; lo sguardo voyeuristico che si imprime sul corpo specificamente femminile. Nel primo caso, l'analisi permette anche di mettere in evidenza quella insufficienza di un paradigma duale che si è descritta in precedenza, soprattutto nel momento in cui giunge, con l'emblematico racconto calviniano de *La spirale*, a mostrare la possibilità di porre lo sguardo voyeuristico come premessa all'esistenza stessa della visione (in tal senso il testo di Calvino mostra la sua complessità se fatto dialogare con le parole che Merleau-Ponty spende ne *Il visibile e l'invisibile*). Il secondo capitolo di analisi, invece, accorpa frammenti voyeuristici che avvengono all'interno di dinamiche edipiche, sottolineando la predominanza, rispetto all'idea di godimento, di un'istanza di sopravvivenza' (per citare Elias Canetti). Il terzo capitolo di analisi vede, infine, il grande tema dello sguardo specificamente maschile da una prospettiva di genere, e sono quindi studiati alcuni testi in cui la figura femminile è al centro della pulsione scopica di tipo voyeuristico. Gli esempi non permettono soltanto di vedere l'emersione di una struttura patriarcale pervasiva, ma anche a proporre, spesso, strategie per contrastare o disinnescare l'automatismo di tale scoperta architettura.

Ciò di cui si vedrà una presenza pervasiva è, soprattutto, una dimensione voyeuristica collocata sul piano del Simbolico in cui lo sguardo si configurerà come quello di un lacaniano ‘grande Altro’: un ‘Grande Sguardo’ che si ritroverà nelle analisi testuali, che supererà le dicotomie tra oggetto e soggetto e che i testi riusciranno a far affiorare e a fissare sulla pagina.

I.

Introduzione e appendice**I.1. INTRODUZIONE**

Definire le proprietà di uno sguardo voyeuristico e chiedersi se, ed eventualmente in quali modi, questo sguardo si può manifestare in un testo letterario, implica alcune delimitazioni territoriali e altrettante precisazioni puntuali. Le grandi questioni da risolvere, nonché le prime da cui partire, sono essenzialmente tre; è necessario: stabilire un *corpus*, stabilire un metodo e una strumentazione teorica con cui interrogarlo e, infine, stabilire con estrema precisione l'oggetto d'indagine, e perciò definire che cosa si intende per 'voyeurismo'.

Per ognuna di queste questioni, ovviamente, sono possibili diverse risposte e differenti approcci, ed è altrettanto ovvio che ogni scelta porterà a tracciare un percorso che è uno e uno soltanto, certo, ma non l'unico. Sembra opportuno, pertanto, far precedere qualunque successiva elaborazione da una premessa fondamentale: non si vuole né si crede plausibile esplorare il fenomeno voyeuristico secondo ogni possibile direttrice, ci si vorrebbe limitare a lasciar traccia di un attraversamento, consci che ci saranno certamente dei limiti. Tali limiti sono, in parte, inevitabilmente strutturali e, in altra parte, per citare una felice formula con cui Paul Celan pensa il soggetto poetico, conseguenti a «un io che parla dal particolare angolo d'incidenza della propria vita e che ricerca una delimitazione, un orientamento».¹ Fatta questa premessa, si tenterà di esporre, contestualizzare e giustificare le scelte adottate, rendendo conto dei ragionamenti che hanno orientato le decisioni.

Si parta con l'ultima delle tre grandi questioni già precedentemente accennate, che chiaramente risulta strutturale rispetto alle prime due. Infatti, una prima necessità è stata quella di definire senza ambiguità l'oggetto d'indagine e di legittimare, allo stesso tempo, il vocabolario usato per descriverlo. È stato necessario, in altre parole, definire cosa si intende quando si parla di 'voyeurismo', prendendo atto del fatto che la questione non è per nulla pacifica. Infatti, se da una parte il termine è entrato nell'uso comune con un gradiente di sfumature piuttosto ampio, dall'altra parte, però, si tratta di una parola che ha le sue radici nel linguaggio medico-clinico, e

¹ P. CELAN, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2016, p. 38.

che vede anche una notevole evoluzione storica delle sue specificità. Si è partiti, quindi, proprio dalla definizione che fa, del voyeurismo, una delle possibili declinazioni dei fenomeni parafilici, e dunque un gesto relativo alla ‘pulsione scopica’ (cfr. Lacan) e che, in qualche misura, è connotato da elementi di ‘perversione’. Già qui il problema tendeva a deflagrare, perché era a questo punto necessario compiere un ulteriore passo indietro e interrogarsi intorno alle specifiche differenze tra ‘pulsione’ e ‘perversione’ (cfr. §II.2.1), per poi, solo in un secondo momento, vedere come il fenomeno voyeuristico fosse interpretato (nei suoi sviluppi storici) nelle varie edizioni del DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*; §II.2.2).

Tale inquadramento ha fatto emergere alcune costanti in quella che è la definizione di ‘voyeurismo’ secondo il DSM che, semplificando, si sostiene su due colonne portanti: 1) il voyeurismo sembra sempre dover comprendere almeno due attori posti in una rigida posizione binaria, ovvero il *voyeur* e la persona guardata (e dunque soggetto e oggetto); 2) l’atto voyeuristico sembra sempre dover essere, in qualche misura, legato alla *jouissance*, e dunque costituire una pratica di godimento (sia che tale godimento sia totale e sostitutivo, sia che invece faccia parte di una sola fase preliminare all’atto sessuale). L’ipotesi da cui ci si è mossi, però, è che questo quadro classificatorio fosse particolarmente problematico, e che ognuno di questi punti fermi potesse in realtà essere problematizzato.

L’approfondimento teorico che si è esteso da Lacan e dal concetto di ‘schisi’ tra occhio e sguardo, fino ad arrivare a Foucault e all’architettura panottica (cfr. §II.2.3-II.2.4), ha intaccato la solidità del primo dei due presupposti su cui poggia la definizione mutuata dal discorso clinico-patologico. Infatti, ciò verso cui convergono in tal senso le posizioni di Lacan e di Foucault è nel fatto che lo sguardo possa sussistere e manifestarsi anche in assenza (o, secondo Foucault, in presenza solo ‘probabile’) di un occhio: è indubbio, insomma, che ci sia sempre almeno un osservato, ma la figura dell’osservatore è molto più complessa di quanto sembri e non è, soprattutto, necessaria: può esistere uno sguardo voyeuristico slegato dall’occhio fisico di un osservatore. Le due figure che emergono da questa apertura teorica sono quella del ‘grande Altro’ e quella del sorvegliante, ed è evidente che così entra in crisi anche il secondo presupposto. Infatti, rispetto al motore pulsante del godimento, si profila anche quello dello sguardo legato al concetto di desiderio, da una parte, e dello sguardo legato a un esercizio di potere, dall’altra. Godimento, desiderio e potere non vanno ovviamente separati rigidamente e, senza entrare nel dettaglio delle molte possibili ibridazioni (di cui le analisi testuali forniranno diversi esempi), ciò che preme sottolineare è che non sempre (o non soltanto) lo sguardo voyeuristico può essere ridotto a un metodo di godimento sostitutivo dell’osservatore.

Procedendo in tal senso un altro fondamentale tassello teorico è il concetto di ‘reversibilità’. Anche in questo caso è fondamentale il pensiero di Lacan, ma si è ripartiti dagli studi di Sartre e di Merleau-Ponty (cfr. §II.3.1-II.3.2). È proprio con Sartre, poi riletto e in parte superato sia da Merleau-Ponty che da Lacan (cfr. §II.3.3), infatti, che si comprende lo stretto legame tra sguardo voyeuristico e possibile reversibilità, e tale possibilità di rovesciamento del rapporto scopico, con il *voyeur* che improvvisamente viene scoperto e visto a propria volta, problematizza ulteriormente i principi di quella definizione di partenza, fa scricchiolare irrimediabilmente il paradigma duale. Non sembra più possibile, in altre parole, ragionare intorno al voyeurismo dividendo (anche nell’analisi testuale, in questo caso), su base tipologica a partire dalle funzioni dei soggetti. Infatti, se il soggetto può divenire improvvisamente oggetto, o se può scoprirsi visto da sempre, è chiaro che decade il paradigma duale e, con esso, la possibilità di conservarlo come parametro orientativo nell’interrogare i testi. Infine, è proprio il già tentato superamento teorico operato in tal senso da Lacan e da Merleau-Ponty a fornire l’ultimo tassello. Pur partendo da basi teoriche differenti, entrambi infatti sembrano indicare una stessa direzionalità (per lo meno in due lavori tra loro dialoganti e contemporanei, ovvero i seminari lacaniani del 1964, che ora compongono l’undicesimo volume, e il postumo lavoro di Merleau-Ponty su *Il visibile e l’invisibile*). In estrema semplificazione, ciò che emerge dal dialogo tra questi due lavori teorici è la necessità di contemplare una condizione di visibilità archetipica, precedente all’esistenza di qualcuno che possa effettivamente guardare: si evocano, così, le idee di uno sguardo che è *nel* mondo e *del* mondo da sempre, prima ancora del soggetto vedente.

Tutti questi passaggi teorici partecipano, così, a una proposta di ridefinizione del concetto di ‘voyeurismo’ che si pone l’obiettivo non tanto di giungere a una nuova rigida classificazione, quanto di riaprire quella esistente, mostrando alcune sfumature e potenzialità dello sguardo voyeuristico che sembrano estremamente rilevanti. Si giunge alla quadratura di ciò che è stato presentato come la terza questione problematica da definire, il ‘cosa si intende per voyeurismo’, insomma; sono disposti finalmente tutti gli elementi necessari per proporre un’idea di fenomeno voyeuristico da cui ripartire, e intorno a cui in ogni caso si soffermerà il presente lavoro di ricerca (cfr., per l’esplicazione sintetica, §II.4).

Bisogna ora entrare nel merito delle altre due questioni aperte: il *corpus* su cui si è deciso di lavorare e gli approcci metodologici da prediligere. Per quanto concerne il primo di questi due aspetti, è bene preannunciare che la tesi si poneva l’obiettivo di sondare il fenomeno voyeuristico nella sola letteratura italiana e, specificamente, novecentesca. L’attenzione al visivo e alle modalità del voyeurismo, che chiaramente non è prerogativa della sola letteratura italiana, è infatti

particolarmente evidente lungo tutto il Novecento (probabilmente il caso più emblematico è, tra gli autori italiani, Moravia) e sarebbe certamente possibile spingersi fino a tempi molto recenti (penso almeno a Siti e Pincio). L'obiettivo è sempre stato quello di osservare le declinazioni più problematiche – e meno prototipiche – del voyeurismo, e dall'altra parte è stata costante l'intenzione di analizzare approfonditamente tale fenomeno all'interno dell'economia di un testo, senza cioè ridurre il lavoro a una catalogazione di esempi che, se pure avesse potuto restituire la portata del fenomeno da un punto di vista, per così dire, epocale, certamente non l'avrebbe potuto approfondire né valutarne l'interazione nell'economia generale del testo da cui è tratto. È evidente che per poter adempiere a questo proposito non è possibile scorporare totalmente l'analisi teorica sul voyeurismo dagli elementi che circoscrivono la poetica generale di un autore o di un'autrice: è insomma necessario conoscere a fondo le diverse traiettorie autoriali e, di conseguenza, padroneggiare per ognuno e ognuna anche la relativa bibliografia secondaria. Questo ha portato alla decisione di ridurre l'analisi a un manipolo eloquente di testi scritti da un numero gestibile di autori o autrici, in modo da poter far dialogare in modo approfondito il discorso teorico con la diversa poetica autoriale.

Parallelamente, è sempre stato orientativo l'intento di non rendere lo studio come una descrizione del fenomeno voyeuristico *in* un determinato autore o una determinata autrice. Insomma: si è cercato di evitare sia la deriva rappresentata da una menzione cursoria e decontestualizzata di esempi, sia quella a cui si sarebbe giunti se gli autori non fossero stati inseriti in un dialogo più ampio e i capitoli si fossero configurati come degli sviluppi in qualche modo monografici. Certo sarebbe stato possibile essere esaustivi circa questo specifico fenomeno in uno specifico autore, ma a discapito sia delle sfumature legate al voyeurismo (ciò che si ritrova in ognuno degli autori e delle autrici non è necessariamente presente negli altri e nelle altre), sia della comprensione complessiva di ciò che il voyeurismo può manifestare, al di là delle singole declinazioni autoriali. Si è optato, in altre parole, per selezionare il minimo numero di autori dai cui testi sarebbe stato possibile far emergere un discorso problematico sul voyeurismo, partendo da tutti quei presupposti teorici esposti precedentemente e dalla volontà di ridefinire ciò che si può intendere con 'voyeurismo'.

Si è deciso di lavorare sui testi di Tommaso Landolfi, Anna Maria Ortese e Italo Calvino.² La scelta è motivata dal fatto che si tratta di due autori e un'autrice in cui l'attenzione ai temi

² Si segnalano sin da ora le edizioni di riferimento da cui verranno citate le opere degli autori presi in esame. Per le opere di Calvino: I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, 3 voll., a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1992; ID., *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995. Per le opere di Landolfi: T. LANDOLFI, *Opere*, 2 voll., a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991. Per le opere di Ortese si è lavorato, in definitiva, sulla sola raccolta di racconti de *Il mare non bagna Napoli*: A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2008; il riferimento essenziale per i romanzi è, invece, il seguente: EAD., *Romanzi*, 2 voll., a cura di M.

della visualità o è ampiamente riconosciuta dalla critica in quanto tratto stilistico (vale certamente per Ortese e per Calvino), o non è mai stata tematizzata con precisione ma è ampiamente riconoscibile (vale invece per Landolfi).³ Per ognuno di questi tre autori è stato possibile, a partire da una lettura intensiva che indagasse nel particolare le emersioni della pulsione scopica, riscontrare degli interessanti esempi di tipo voyeuristico, che sono stati pertanto isolati in un primo momento, e poi divisi e accorpati su base tipologica in un secondo momento. È bene anche precisare che, benché la visualità possa essere tema riconosciuto o riconoscibile, in nessuno dei tre è mai stato specificamente indagato il preciso fenomeno voyeuristico: anche per questo si è deciso di fare una rassegna bibliografica, da considerarsi come un apparato di servizio, che facendo il punto sugli studi rendesse anche conto del bagaglio bibliografico maneggiato come punto di partenza, indipendentemente dalle cursorie menzioni di ogni singola analisi (cfr. §II.5).⁴

È utile indugiare su questa operazione critica appena accennata, su cui si è riflettuto durante il periodo di ricerca: in ogni fase di lavoro, infatti, è apparso tanto naturale da sembrare automatico questo doppio movimento, verrebbe da dire, di incisione e di sutura, con cui i vari frammenti dei testi studiati venivano prima circoscritti e scorporati, poi di volta in volta reintegrati nell'unità testuale da cui erano stati isolati o, ancora, accorpati insieme ad altri con cui avevano evidenti affinità per quanto concerne la tipologia di voyeurismo mostrato. Non a caso, tutti i capitoli di analisi sono stati riuniti sotto il titolo: *Tipologie del voyeurismo: proposte di accorpamento e analisi testuali* (cfr. §III). Questa operazione, che in un primo momento è sembrata ingenuamente pacifica, in realtà non lo era affatto e celava già un gesto critico. Infatti, se l'accorpamento, sin

Farnetti, Milano, Adelphi, 2002; della stessa autrice si citano anche due volumi con testi saggistici e giornalistici: EAD., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997; EAD., *La lente scura. Scritti di viaggio*, a cura di L. Clerici, Milano, Adelphi, 2004.

³ Si rimanda, prima di specifiche riprese, ad alcuni degli studi più significativi da cui ripartire. Per l'attenzione alla visualità in Calvino cfr. almeno: A. ASOR ROSA, *Il «punto di vista» di Calvino*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale: Firenze, Palazzo Medici-Riccardi (26-28 febbraio 1987)*, a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, pp. 261-276; M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006; ID., *Guardare*, Milano, Mondadori, 2023; R. PIERRANTONI, *Calvino e l'ottica*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, cit., pp. 277-283. Per l'attenzione alla visualità in Ortese è cfr. almeno i paragrafi dedicati in: L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002; M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998; EAD., *Introduzione*, in A.M. Ortese, *I romanzi*, cit., pp. IX-LXVI; E. MORRA, *La vita delle immagini. Sguardo e percezione in Anna Maria Ortese*, in *La grande ignara. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del Convegno Internazionale di Roma (4-6 giugno 2018), a cura di A. Bubba, Roma, Aracne, 2020., pp. 93-102. Per quanto riguarda Landolfi, come si è detto, non vi sono studi specifici, ma è opportuno citare alcuni fondamentali atti da cui è possibile ripartire: S. ROMAGNOLI (a cura di), *Una giornata per Landolfi*, Atti del Convegno di Firenze (26 marzo 1979), a cura di S. Romagnoli, Firenze, Vallecchi, 1981; I. LANDOLFI (a cura di), *Le lunazioni del cuore*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; EAD., *«La liquida vertigine»*, Atti della Giornata di studi su Tommaso Landolfi di Prato (5-6 febbraio 1999), Firenze, Olschki, 2002; S. CIRILLO (a cura di), *Cento anni di Landolfi*, Atti del Convegno di Roma (7-8 maggio 2008), Roma, Bulzoni, 2010.

⁴ Segnalo che, per non appesantire eccessivamente la lettura, ho deciso di adottare, nel solo capitolo dedicato alla rassegna bibliografica (§II.5), il metodo bibliografico americano.

dalla sua definizione d'uso comune, è la pratica di «unificare due cose separate o distinte»,⁵ e dunque di costituire un corpo a partire dall'assemblaggio di diverse membra, è corretto puntualizzare che l'esito porterà ad avvicinare, dello stesso autore o di autori differenti, alcuni frammenti di alcuni testi che non era previsto fossero posti in dialogo, né che costituissero un'unità discorsiva. Questo dialogo, su cui è stato possibile gettare uno sguardo dall'alto in fase conclusiva e su cui ci si è interrogati, in alcuni casi è stato anche felicemente fruttuoso. Si pensi, ad esempio, all'analisi dei casi landolfiani studiati in §III.1.2.1, grazie alla quale si è potuta riscontrare, in due opere che lo stesso autore ha scritto a un ventennio di distanza, una costruzione della situazione voyeuristica in modo pressoché identico, segno non soltanto di una memoria autoriale riconoscibile, ma anche di un probabile medesimo effetto ricercato dal testo (in questo caso quello del Perturbante).

Certamente tale operazione di accorpare e ragionare secondo progressive delimitazioni territoriali, che nasceva da un problema oggettivo e inaggirabile, ha anche creato dei difetti, o quantomeno ha lasciato il segno, nell'operazione di sutura, di alcune cicatrici. L'esigenza pratica che creava il succitato problema era, in sostanza, quella di riuscire a maneggiare un numero molto ingente di frammenti testuali, spesso differenti per tipologia o per specificità, che per poter essere intessuti in un discorso coerente dovevano prima essere – uno per uno – razionalizzati. È sembrato pertanto opportuno provare a interrogare sin da subito questi frammenti e avvicinare quelli che, limitatamente alla tipologia di sguardo voyeuristico, si prestavano ad essere avvicinati. In seguito, vista l'impossibilità di proporre comunque uno studio che coprisse la totalità delle sfumature di voyeurismo desumibili da questi soli tre autori, si è deciso di prediligere alcuni raggruppamenti a discapito di altri, andando a ragionare in modo più diffuso dove sembrava di avere più materiale o materiale più valido su cui lavorare (quindi sia secondo un criterio quantitativo, sia secondo un criterio qualitativo). Le due conseguenze strutturali più significative e che si vuole denunciare – ma anche giustificare, cercando di spiegare a fondo le scelte operate – sono, da una parte, l'assenza di alcuni testi di Calvino, Landolfi o Ortese che ci si sarebbe aspettati di trovare e, dall'altra, il parziale disequilibrio che si è venuto a costituire tra i due autori e l'autrice.

Partendo dal primo punto, è innegabile che ci siano alcune opere che sarebbe stato interessante e quasi scontato studiare: penso almeno a *Racconto d'autunno* e *Le due zittelle* di Landolfi, o *Il Barone rampante* ma anche le scene di forte pulsione scopica ne *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino; per Ortese, poi, il quadro è più frammentato perché, oltre a *Il mare non bagna Napoli*, vi

⁵ GDLI – *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, Supplemento del 2004 (Acclimatatore-Account Director), Torino, UTET, 2004, s.v. *accorpamento*, p. 7.

sono diversi racconti sparsi (per lo più tratti da *L'infanta sepolta*) ma anche alcune scene rilevanti in *L'iguana*. Per quanto concerne almeno Calvino e Landolfi, si deve dire che questi sono anche alcuni dei testi più studiati, anche con prospettive vicine a quelle che si sarebbero adottate (pur senza il *focus* sul voyeurismo), su cui quindi sarebbe stato più difficile aggiungere qualcosa di rilevante (in §II.5, però, sono stati ampiamente menzionati e discussi gli studi ad essi dedicati); inoltre, e questo vale anche per Ortese, sono testi che aprivano a questioni teoriche molto specifiche a cui andava dato ampio spazio: penso almeno alla questione dello sguardo in relazione a un simulacro in *Racconto d'autunno* e *L'infanta sepolta* (parlo del racconto – di folgorante intensità per quanto concerne la pulsione scopica – da cui prende il nome la raccolta), ma anche all'animale come feticcio (in *Le due zittelle*) o, più in generale, dello sguardo animale in molti dei testi più interessanti di Ortese.

Forse sarebbe stato possibile garantire un'unità diversa da quella che è venuta profilandosi, e dunque sarebbe comunque stato possibile includere alcuni testi poi dolorosamente esclusi, ma si è deciso di provare a tracciare un percorso in grado di sollevare alcune delle questioni più cogenti e questo è sembrato il modo migliore per farlo. Tutto ciò porta inevitabilmente al secondo punto da affrontare: c'è evidentemente un disequilibrio tra lo spazio – più o meno equamente suddiviso – che è stato dedicato allo studio di Landolfi e Calvino, rispetto a quello occupato da Ortese, esclusivamente ridotta agli studi di §III.3.2. Tale disequilibrio è dovuto alle motivazioni già citate, e cioè al fatto che, pur non essendo esente di episodi rilevanti anche da un punto di vista voyeuristico, la quasi totalità dei testi ortesiani implicasse problemi teorici diversi da quelli su cui ci si è concentrati, problemi che non sarebbe stato giusto evitare o banalizzare. Sarebbe sicuramente stato ammissibile togliere Ortese, a questo punto, dal *corpus*, e avere una struttura più coerente e non bisognosa di giustificazioni, ma si è invece fortemente voluto includerla, anche a rischio di un'oziosa premessa. Escluderla, infatti, sarebbe stato quasi come scotomizzare – per amor di coerenza – una parte di realtà che, per quanto minima, pare preziosa. Ciò che l'unico testo studiato di Ortese permette di discutere, nel modo e con la peculiarità che presenta, né Calvino né Landolfi l'avrebbero permesso. Se, dunque, l'inclusione non sufficientemente esaustiva, è da imputare unicamente ai limiti di chi scrive, la speranza è che quella specifica analisi possa rendere almeno comprensibile la volontà di non fare a meno dell'incursione in *Il mare non bagna Napoli*.

La terza e ultima questione che è rimasta in sospeso è quella di tipo metodologico. Innanzitutto è bene premettere che, sin da subito, si è voluto adottare un certo eclettismo metodologico: si è cercato, insomma, di far sì che il testo analizzato si potesse aprire con il grimaldello più

opportuno; d'altra parte, l'obiettivo di §II.2. è anche stato quello di circoscrivere parzialmente la costellazione teorica che si intendeva utilizzare, creando un quadro che non fosse univoco ma che ha cercato di essere quantomeno coerente.

Anche in questo caso, di nuovo, il tema del voyeurismo calato in questi precisi autori ha messo di fronte ad alcuni bivi. Sicuramente il primo è stato quello che portava nella direzione dei *visual studies*. Si sarebbe potuto, in altre parole, soprattutto per alcuni testi e alcuni autori (qui Calvino è certamente emblematico),⁶ vedere l'interazione tra il fenomeno voyeuristico a partire da quella 'svolta visuale' riconosciuta – con diverse specificità – dai teorici dei *visual studies*, e pertanto facendo dialogare i testi degli autori (questi, o autori diversi) con tutti i diversi prodotti della società dell'immagine (intensissimo, ad esempio, è il rapporto tra alcuni testi calviniani e la pittura o la fotografia);⁷ ancora, si sarebbe potuto invece indagare la relazione tra i frammenti voyeuristici e gli archetipi forniti dai miti letterari: è da qui che parte, ad esempio, il recentissimo saggio di Federico Fastelli, che traccia una traiettoria del voyeurismo dal mito di Atteone a Hitchcock.⁸ Rimanendo ancorati al testo, poi, un'altra possibile strada sarebbe stata quella dello studio sistematico dell'interazione tra episodi voyeuristici e strategie narrative, magari vedendo se – e come – un determinato episodio influiva sui fenomeni di focalizzazione. Tale strada, nuovamente estremamente stimolante, avrebbe forse potuto dire di più sulla focalizzazione che sul voyeurismo, e anche in questo caso avrebbe probabilmente necessitato di un diverso *corpus*.

Quando il testo lo richiedeva, sono stati fatti dei cenni, cursori e sempre da ricondurre a un altro tipo di approccio, ma il più possibile precisi, a tutta questa costellazione di studi e di possibilità d'analisi. Così, ad esempio, §III.1.3 sviluppa anche approfondimenti di tipo narratologico

⁶ In tal senso il centenario calviniano ha portato a un'esplosione degli studi dedicati, anche a partire da queste prospettive teoriche; segnalo ad esempio il numero monografico, pubblicato appena nell'ottobre del 2023, dalla rivista «Arabeschi» (cfr. O. CASAGRANDE-G. RIZZARELLI (a cura di), *Seeing Calvino / Vedere 'Le città invisibili'*, in «Arabeschi», XXII, 2023).

⁷ Per tutta la ricostruzione storica di questa svolta visuale, trovo che sia dettagliato il lavoro di Doris Bachmann-Medick, a cui rimando integralmente; in particolare è di interesse, però, il capitolo dedicato a *Iconic Turn/Pictorial Turn*: cfr. D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 245-278. Per quanto concerne la costellazione di studi che orbitano intorno ai *visual studies* la bibliografia sarebbe ampissima. Ovviamente non si possono non citare gli storici contributi di Thomas Mitchell: cfr. J.W.T. MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986; ID., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; ID., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005; ID., *Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2015. Sempre di Mitchell, ma di cui si segnala la traduzione italiana a cura di Cometa, è ID., *Pictorial Turn*, trad. a cura di M. Cometa-V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017. Storico è anche lo scritto di J. ELKINS, *Visual Studies: a Skeptical Introduction*, New York-London, Routledge, 2003. In ambito italiano, non si possono non menzionare i lavori di Michele Cometa, soprattutto il recente M. COMETA, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020; dello stesso autore, però, cfr. almeno ID., *Dizionario degli studi culturali*, Milano, Booklet Milano, 2004; ID., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012. Infine, vorrei citare anche due studi di Andrea Pinotti (due in collaborazione con Antonio Somaini): A. PINOTTI-A. SOMAINI, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2008; ID., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016; A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021.

⁸ Mi riferisco a F. FASTELLI, *ImageText*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2023, pp. 84-100.

(con particolare riferimento a Bachtin); gli studi sul nudo di §III.3.3, invece, menzionano un illuminante e storico lavoro di John Berger (*Ways of seeing*), ma anche i ragionamenti sviluppati dall'altrettanto storico articolo di Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*).⁹

Si può dire, tuttavia, che tutte le analisi adottano un approccio teorico di tipo prevalentemente psicoanalitico, con specifica attenzione per gli studi di Lacan (e, in particolare, il suo undicesimo seminario).¹⁰ Sono certamente orientativi gli studi avviati da Francesco Orlando, a cui non si può che rimandare;¹¹ soprattutto si è cercato di seguire, quando possibile, alcune delle norme indicate dallo studioso per costruire un 'paradigma testuale', che è «ciò che si estrae (o si astrae) da un testo letterario». ¹² Particolarmente centrale, soprattutto se si pensa ai casi qui studiati, è l'invito a distinguere tra vissuto biografico e opere.¹³ Il *corpus* che si è venuto a delineare, insomma, mette insieme due autori e un'autrice che, a differenza di altri (si pensi all'esempio di Moravia), intendono stare a distanza dalle letture psicoanalitiche: se ci sono frammenti

⁹ Cfr. J. BERGER, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* [1972], Milano, Il Saggiatore; L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», XVI, 3, 1975, pp. 6-18.

¹⁰ Si segnalano qui, sin da subito, le edizioni da cui verranno citati i principali teorici di riferimento (non solo quelli psicoanalitici). Per le opere di Lacan il riferimento è soprattutto ad alcuni specifici seminari (di cui non esiste un'edizione collettiva): J. LACAN, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* [1954-1955], Torino, Einaudi, 2006; ID., *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio* [1957-1958], Torino, Einaudi, 2004; ID., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* [1959-1960], Torino, Einaudi, 2008; ID., *Il seminario. Libro X. L'angoscia* [1962-1963], Torino, Einaudi, 2007; ID., *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* [1964], Torino, Einaudi, 2003; per quanto riguarda gli *Scritti*, invece, si cita da: ID., *Scritti* [1966], 2 voll., a cura di G.B. Contri, Milano, Fabbri, 2007. Per le opere di Merleau-Ponty: M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione* [1945], a cura di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965; ID., *Il visibile e l'invisibile* [1964], a cura di M. Carbone, Milano, Fabbri, 1993. Per le opere di Sartre: J.-P. SARTRE, *L'essere e il nulla* [1943], a cura di G. Del Bo, Milano, Il Saggiatore, 1965. Per le opere di Foucault: M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire* [1975], Torino, Einaudi, 2014. Per le opere di Freud: S. FREUD, *Opere*, 12 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980. A margine, vorrei citare qui anche tre volumi di Paolo Gambazzi e Raoul Kirchmayr che hanno spesso puntellato le fondamenta dell'analisi teorica; mi riferisco a R. KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, Milano, Marinotti Edizioni, 2008; ID., *Passioni del visibile. Saggi sull'estetica francese contemporanea*, Verona, Ombre Corte, 2018; P. GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

¹¹ Cfr. almeno F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura* [1973], Torino, Einaudi, 1987; cito dalla nuova edizione ampliata. Più in generale, i rapporti tra la critica letteraria italiana e la psicoanalisi sono stati descritti recentemente da Valentino Baldi in G. ALFANO-S.CARRAI (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 51-78. Come ricorda lo stesso Baldi (ivi, p. 59), per la «prima e più esaustiva mappa della cultura psicoanalitica in Italia» bisogna guardare a un autore di origine francese, Michel David (cfr. M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana* [1966], Torino, Bollati Boringhieri, 1990). La bibliografia in tal senso è chiaramente ampissima, e si rimanda allo studio di Baldi per la ricostruzione completa, nonché a un articolo con una proposta di storicizzazione a opera di Roberto Talamo, orientativo anche per la dettagliatissima bibliografia (cfr. R. TALAMO, *Storicizzare le teorie psicocritiche*, in «Enthymema», XII, 2015, pp. 174-204). In via cursoria si vuole almeno menzionare il nome di Mario Lavagetto, ai cui studi si guarda con ammirazione per le applicazioni di metodo (cfr. almeno, per via del carattere generale e dunque spendibile anche qui, M. LAVAGETTO, *Freud la letteratura e altro* [1985], Torino, Einaudi, 2001).

¹² F. ORLANDO, *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, in «L'asino d'oro», I, 1, 1990, pp. 122-135: 124.

¹³ Cfr. ivi, p. 128: «costanti provenienti dal vissuto biografico interessano certamente la dimensione psicologica e psicanalitica legittima negli studi biografici veri e propri, ma [...] possono essere entrate nel testo oppure no. E se nel testo non sono entrate [...] interesseranno il biografo, non potranno che frastornare lo studioso di letteratura». Anche Mario Lavagetto, studiando il metodo di analisi letteraria di Freud, ammonisce circa il rischio di psicanalizzare i testi come se fossero dei reali pazienti (cfr. LAVAGETTO, *Freud la letteratura e altro*, cit.; V. BALDI, *La critica letteraria italiana e la psicoanalisi*, in G. Alfano-S. Carrai, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, cit., p. 71).

voyeuristici, pertanto, non bisognerà pensare che siano costruiti appositamente, diremmo ‘a tavolino’, a partire da letture psicoanalitiche. Landolfi e Calvino sono, in tal senso, emblematici. Per Landolfi è spiegato magistralmente da Cristina Terrile, che mostra come l’autore condivida con la psicoanalisi un interesse da collocarsi nelle premesse, e dunque nella capacità di riconoscere l’esistenza di qualcosa d’altro rispetto al razionale, senza poi condividere gli intenti razionalizzanti.¹⁴ Per Calvino, invece, è nota una certa distanza dalla psicoanalisi lacaniana,¹⁵ nonostante l’autore frequenti – soprattutto negli anni parigini – un ambiente culturale in cui determinati concetti filtrano e informano anche la sua competenza: si pensi soltanto, per fare un esempio quantomai opportuno, che Calvino reputa François Wahl uno dei più brillanti lettori dei suoi testi, per la capacità che ha avuto di comprendere a fondo gli intenti celati dietro alla dimensione visiva;¹⁶ ecco, non è ovviamente un interlocutore neutro, perché è lo stesso Wahl che nel 1964 partecipa ai seminari di Lacan, proprio quelli dedicati alla pulsione scopica, e ne discute con lui alcune questioni aperte.¹⁷

Allora, anche se questa lontananza ideale può sembrare un controsenso, l’impressione che si è rafforzata è invece che, per questo specifico oggetto di studio, la combinazione fosse del tutto opportuna. La proposta che è stata sviluppata, e intorno alla quale si struttura tutta la tesi, è quella di considerare la lettura prevalentemente psicoanalitica (e qualunque lettura teorica qui presente) alla stregua di un grimaldello teorico: l’intento non è quello di imputare ad autori, volutamente distanti dalla costellazione delle teorie psicoanalitiche, un’indebita adesione ad esse. Ciò che si vuole proporre, invece, è di far incontrare il testo letterario e il fondamento teorico psicoanalitico su un terreno, per così dire, neutrale. Questo terreno neutrale è, nel nostro caso, quello del voyeurismo.

Lì dove la psicoanalisi e testi letterari guardano allo stesso oggetto, e ne descrivono o ne rappresentano – ognuno con i propri mezzi – le proprietà e gli effetti, ecco che allora si è potuta riscontrare una capacità di toccarne i punti più complessi e, dall’altra parte, è sembrato evidente il profitto risultante dall’interazione tra teoria e testi. A posteriori, dunque, non stupisce che

¹⁴ Riconoscere l’inconscio, insomma, ma non spiegarlo; cfr. C. TERRILE, “*The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade*” / “*La perfida bestia, si capisce, è la coscienza, colla sua brigata*”. Tommaso Landolfi nelle regioni dell’indicibile, in «Between», XI, 21, 2021, pp. 258-279.

¹⁵ Cfr. M. BARENGHI, *La forma dei desideri*, in *Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 111.

¹⁶ In risposta a un saggio di Wahl sul valore dell’immagine nelle sue opere, Calvino scriverà una lettera allo studioso francese affermando: «Insomma, quello cui io tendo, l’unica cosa che vorrei poter insegnare, è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro» (CALVINO, *A François Wahl*, in G. Tesio (a cura di), *I libri degli altri: Lettere 1947–1981*, Torino, Einaudi, pp. 350-351). L’intervento di cui si parla è F. WAHL, *La logica dell’immagine in Calvino* [1960], in «Il Caffè», XII, 4, 1964, pp. 36-37.

¹⁷ Cfr. LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit.; si veda ad esempio il botta e risposta tra Lacan e Wahl in *ivi*, pp. 88-89, dopo una lezione seminariale dedicata all’anamorfose e con un quesito posto a partire dal concetto di sguardo in Sartre (il Sartre de *L’essere e il nulla* che, come si argomenta in §III.1.4.2, non sembra per nulla estraneo a Calvino).

siano proprio questi autori a permettere di problematizzare, a partire da strumenti teorici apparentemente lontani dai loro modi, i ragionamenti intorno al voyeurismo, evitando i discorsi più convenzionalmente collegati al discorso clinico-patologico.

Infine, senza entrare nel dettaglio dei singoli capitoli, dal momento che si ripeterebbero le ricostruzioni affidate alle relative introduzioni (cfr. §III.1.1; §III.2.1; III.3.1), si vuole ancora descrivere la struttura generale del lavoro e sintetizzarne alcune considerazioni complessive che risulteranno evidenti nel processo di analisi. I tre capitoli che si sono formati descrivono un percorso, per lo più, lineare e omogeneo. Ogni analisi di ogni singolo capitolo è strutturata in maniera simmetrica; infatti, è sembrato utile adottare uno stesso schema che prevedesse sempre almeno due momenti: un primo momento in cui la scena voyeuristica (o le scene voyeuristiche) venivano inquadrare all'interno del testo da cui erano tratte e di cui, successivamente, venivano dichiarate le prospettive teoriche da adottare, e un secondo momento di effettiva analisi (da strutturarsi diversamente in base alle esigenze testuali). Uno sguardo dall'alto, dunque, per non smarrire il senso generale con un affondo sul particolare, e un'operazione di scavo, per far sì che il particolare fosse rimesso al centro, approfondito e, eventualmente, seguito nelle sue diramazioni rizomatiche. Alcuni brevi paragrafi della tesi sviluppano delle circoscritte ma consapevoli divagazioni. Poco si sarebbe compreso del voyeurismo se si credesse che il vedere nitidamente, e l'andare dritti al punto, sia l'unico modo per arrivare alla significazione dell'oggetto. Al contrario, parte delle specificità di questo oggetto di studio sono sempre state strutturalmente invisibili o velate. Così, si spera, verranno considerati questi brevi paragrafi divagatori: dispositivi retorici dell'intravedere; allontanamenti dello sguardo rispetto al caso analizzato ma anche, almeno negli intenti, strumenti in grado di delineare l'immagine nella sua totalità potenziale, prima che ogni singola analisi ne selezioni qualcosa da mettere a fuoco, amputando tutto il resto.¹⁸

Il primo capitolo (§III.1) propone l'analisi di una tipologia di voyeurismo particolarmente difficile da individuare. Come da titolo, infatti, al centro sono tutti quei casi in cui è riscontrabile uno *Sguardo svelato, presentito e interiorizzato*: quasi sempre uno sguardo senza occhio, dunque, invisibile ma non impalpabile, spesso incardinato intorno al meccanismo della reversibilità. È sembrato opportuno partire da qui perché alcuni concetti fondamentali su cui si sostiene l'elaborazione teorica di questo primo gruppo, dal concetto di reversibilità a quello di 'grande Altro', risultano trasversali a moltissimi studi successivi, e vanno quindi posti alla base dell'operazione critica.

¹⁸ I paragrafi 'divagatori', ed è bene precisare che sono pochi e molto circoscritti, sono tuttavia stati segnalati puntualmente in ognuna delle introduzioni ai singoli sottocapitoli di analisi.

Il secondo capitolo (§III.2) accorpa tutti quei testi accomunati da una non casuale analogia. Si tratta, infatti, di testi in cui il fenomeno voyeuristico avviene – significativamente – all'interno di una dinamica edipica. Se qui sarà talvolta possibile vedere il collegamento con il voyeurismo più convenzionale, quello apertamente erotico (e in alcuni casi anche perverso), sarà subito però evidente come il centro del discorso non possa sostenersi né esaurirsi intorno all'idea di *jouissance*. La struttura edipica, in altre parole, si configura come un'archetipica struttura di potere, e ciò che questi testi faranno emergere è, molto spesso, la presenza di un invisibile 'sguardo del Padre', in senso lacaniano.

Il terzo capitolo (§III.3) approfondisce, infine, un ultimo centrale aspetto legato al voyeurismo, quello dedicato agli effetti che la pulsione voyeuristica specificamente maschile ha su un soggetto femminile. In alcuni esempi si vedrà come l'innescamento del fenomeno voyeuristico possa concorrere a una strategia di straniamento, grazie alla quale un accettato e invisibile potere patriarcale viene rivelato e, così, contestato; altre volte, invece, verranno messi in evidenza gli effetti violenti e stigmatizzanti di cui è capace questo sguardo maschile, e se ne indagheranno differenti strategie di reazione.

Ciò che nel complesso si vorrebbe indicare come uno dei risultati più evidenti, e forse più interessanti, è come uno studio di questo tipo abbia fatto emergere la presenza trasversale di uno sguardo tanto pervasivo quanto impalpabile. Nell'incontro del testo con lo specifico fenomeno della pulsione scopica studiato, infatti, emerge spesso quello che, alludendo a Lacan, potremmo chiamare un 'Grande Sguardo'. Uno sguardo archetipico, magari appartenente a un sorvegliante interiorizzato, talvolta visibile solo attraverso strategie di straniamento o riletture consapevoli. Uno sguardo, tuttavia, che mostra non soltanto l'insufficienza di un'idea di soggetto imperniata intorno al *cogito* cartesiano, ma anche la possibilità di superare il binarismo che c'è tra l'idea di soggetto e quella di oggetto. Uno sguardo invisibile, certo, ma capace di un condizionamento perenne, e disinnescabile solo a patto di riuscire a renderlo reversibile e fissarlo a propria volta. Uno sguardo, infine, che alcuni testi riescono a inchiodare sulla pagina, e rendere così affrontabile. A questo Grande Sguardo, e a questi testi, si è provato a riservare la più attenta dedizione.

I.2. APPENDICE: LEGENDA DEI SIMBOLI PRESENTI NEI GRAFICI

Nella fase di studio e analisi che ha preceduto la stesura della tesi la complessità intrinseca di alcune situazioni voyeuristiche ha fatto sentire la necessità di semplificare e rappresentare graficamente la scena studiata per meglio comprendere, da un lato, il rapporto di forze e subordinazioni tra i personaggi osservanti/osservati e, dall'altra, le specificità tipologiche e i diversi tipi di sguardi (o atti) che, una data scena, poteva far emergere.

Questo lavoro di sintesi grafica, una volta ponderata a fondo e stabilita la grammatica dei diversi simboli, è sembrato utile a chiarire la complessità dei testi e a sorreggere l'argomentazione, e si è dunque deciso di integrarlo nel corpo della tesi nella convinzione che possa fungere da supporto per il lettore. Non per tutti i testi è sembrata necessaria una riduzione grafica della scena (o delle scene), ma per ognuno degli schemi predisposti è stato usato un medesimo sistema di simboli. I simboli sono soltanto cinque ed è bene sottolineare che, per evitare di usare un simbolo diverso per ogni sfumatura tipologica, sono stati raggruppati sotto uno stesso simbolo tutti gli sguardi (o atti) che, al di là di sensibili sfumature, possono essere considerati di uno stesso tipo.

Se ne dà qui, dunque, la legenda precisa e specifica:

- | | |
|---|---|
|  | <p>Sguardo diretto.
È direzionato da un punto/osservatore A, a un punto/osservato B.</p> |
|  | <p>Sguardo indiretto/mediato.
È direzionato da un punto/osservatore A, a un punto/osservato B che lo riflette e lo rimanda a un punto/osservato C;
<u>oppure:</u>
È direzionato da un punto/osservatore A, a un punto/osservato B, ma in maniera riflessa, mediata o genericamente indiretta.</p> |
|  | <p>Sguardo rovesciato/atto di reversibilità; sguardo conseguente alla scoperta di un precedente sguardo.</p> |



Sguardo ipotetico/probabile/non verificato; sguardo inconscio/interiorizzato; sguardo strutturale; sguardo 'di Dio'/'del mondo'/'del Grande Altro'.



Rapporto sessuale/erotico; contatto fisico/relazione fisica non mediata dallo sguardo; prossimità corporea; compresenza fisica/corporea dei personaggi su uno stesso livello gerarchico.

II.

Aspetti teorici e rassegna bibliografica

II.1. PER UNA RIDEFINIZIONE DEL CONCETTO DI VOYEURISMO

In questo capitolo ci si propone di ridefinire il concetto di voyeurismo interrogando le definizioni esistenti, dichiarando da quali prospettive teoriche verrà problematizzato nel corso della tesi e, infine, stabilendo quali sono gli specifici aspetti del voyeurismo che verranno presi in considerazione. Questa delimitazione di campo serve a denunciare l'orizzonte teorico di riferimento che ha orientato la scelta del *corpus* e che, chiaramente, non è da intendersi come orizzonte unico né ultimo. L'auspicio, infatti, non è che la proposta intorno alla quale si sviluppa la tesi chiuda, con nuove proposte classificatorie e definitorie, i discorsi collegati al voyeurismo (e alle sue implicazioni letterarie), ma, al contrario, la speranza è che l'intera operazione di ricerca si articoli nel segno di una necessità di apertura (o riapertura) rispetto alla quale le strade specificamente percorse sono solo alcune delle molte direzioni percorribili.

Per mettere in atto questo proposito non è ozioso, probabilmente, partire dal lessico di base. Il sostantivo 'voyeurismo' è una derivazione dal s.m. *voyeur*, che secondo il DELI è «chi ama spiare la nudità altrui o assistere non visto, traendone piacere sessuale, a scene erotiche».¹ Secondo l'uso comune, il voyeurismo è una «forma di psicopatologia sessuale che consiste nell'osservazione ossessiva di amplessi altrui, con raggiungimento dell'orgasmo»² e, anche guardando al GDLI, la prima accezione rimanda al fenomeno in senso psicopatologico: «comportamento da voyeur (anche in quanto inquadrabile come psicopatologia sessuale); scopofilia».³ Parlare di voyeurismo, quindi, apparentemente significa partire dai campi della psicopatologia e considerarlo primariamente alla stregua di una perversione sessuale.

L'ipotesi sostenuta, in questa sede, non è che di voyeurismo non si possa parlare come di una perversione sessuale, ma che dietro al fenomeno voyeuristico (anche quello perverso) vi possano essere alcuni inneschi diversi da quello puramente sessuale (che culmina nell'orgasmo o nel soddisfacimento di un 'bisogno') e i cui motori sono, tra gli altri, quelli del 'desiderio', in

¹ DELI – *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, seconda ed. a cura di M. Cortellazzo e M.A. Cortellazzo, Milano, Zanichelli, 1999, s.v. *voyeur*, p. 1838.

² GRADIT – *Grande dizionario italiano dell'uso*, a cura di T. De Mauro, vol. VI (SF-Z), Torino, UTET, 2000, s.v. *voyeurismo*¹, p. 1091.

³ GDLI – *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, vol. XXI (TOI-Z), Torino, UTET, 2002, s.v. *voyeurismo*¹, p. 1025.

senso lacaniano, e del 'potere', in senso foucaultiano. Ciò su cui si vuole porre l'attenzione, inoltre, e che molti testi letterari mostrano in maniera esemplare, è anche come il fenomeno voyeuristico possa essere presente in assenza di un elemento essenziale delle definizioni di tipo psicopatologico: l'osservatore. Infine, se già la scomparsa dell'osservatore come elemento funzionale può spiegare la decisione di slegare la suddivisione dei testi studiati da una categorizzazione che poggi acriticamente sulle funzioni della dinamica visuale (osservatore/osservato), ciò che si vuole ancora sottolineare è come, pure in presenza di un soggetto e di un oggetto della visione, tali funzioni possano rivelarsi incerte o interscambiabili, in accordo con il concetto di 'reversibilità dello sguardo'.⁴

Per arrivare a delineare questo quadro teorico, che fa deflagrare e ricostruisce soltanto parzialmente il concetto di voyeurismo, si è tracciato un percorso lineare e schematico che, per quanto insufficiente a rendere l'idea della complessità di un fenomeno in cui molti di questi aspetti accadono in sincronia, sembrava l'unico possibile per tratteggiare ad uno ad uno gli elementi sui quali si sostiene tutta la trattazione.

Visto che il fenomeno voyeuristico, come si è visto anche dalle definizioni citate, tende ad essere considerato principalmente alla stregua di una perversione sessuale,⁵ ma che secondo la rilettura lacaniana è anche un fenomeno che rientra all'interno della 'pulsione scopica',⁶ in II.2.1 si cercherà di comprendere se i due concetti di 'perversione' e 'pulsione' siano, secondo una prospettiva psicoanalitica, sinonimici e sovrapponibili.

Posta la non coincidenza dei due significati, appurato che parlare di perversione e parlare di pulsione non significa alludere agli stessi identici fenomeni e considerato, infine, che il voyeurismo tende sempre a rimandare al discorso psicopatologico, in II.2.2 verranno ripercorse e commentate tutte le definizioni e le proposte di classificazione offerte dalle diverse edizioni del DSM,

⁴ Vista la contiguità della trattazione e la complessità di ogni singolo elemento, tutti i riferimenti teorici, nonché le precisazioni terminologiche, sono rimandati ai paragrafi che seguono e sono destinati, in queste righe, a rimanere temporaneamente sospesi e indefiniti.

⁵ Cfr. DELI, cit., s.v. *perversione*, da *pervertire*, p. 1176: «rendere corrotto, perverso». Nell'uso comune, come mostra il GRADIT, vol. IV (MAO-POL), s.v. *perversione*, p. 980: «dal lat. *perversiōne(m)* "inversione" [...]. Il pervertire, il pervertirsi e il loro risultato; corruzione, degenerazione». Cfr. anche GDLI, cit., vol. XIII (PERF-PO), s.v. *perversione*², p. 142: «Distorsione perversa di una tendenza, di un istinto, di un impulso, di un pensiero o di un comportamento che di per sé sarebbero normali; mancanza di misura, di controllo, di equilibrio; smodatezza. – Anche: stravolgimento, sconvolgimento, sovversione di un ordine naturale o dell'intima essenza di una realtà; aberrazione».

⁶ Nell'uso comune, secondo il GRADIT, cit., vol. V (POM-SE), s.v. *pulsione*², p. 274: «dal lat. tardo *pulsione(m)*, der. di *pellere* "spingere" [...]. Nella psicoanalisi freudiana, costituente psichica che nasce da uno stato di stimolazione interna del corpo, diversa dall'istinto perché non rigidamente predeterminata, che induce l'organismo a un'attività avente come scopo l'eliminazione di tale stimolazione». Cfr. anche GDLI, cit., vol. XIV (PRA-PY), s.v. *pulsione*², p. 938: «In psicoanalisi, processo determinato da un'eccitazione somatica, secondo il quale l'individuo è spinto a ricercare determinati scopi al fine di eliminare lo stato di tensione».

dalle quali emergono con evidenza le ragioni (e – credo – i limiti) di una lettura del voyeurismo in senso esclusivamente perverso.

Oltre a poggiare su una concezione prettamente perversa del voyeurismo, non a caso inserito all'interno del gruppo delle parafilie, il DSM è anche indicativo perché si sostiene grazie ad alcune coppie strutturali tra le quali, in questo contesto, la più problematica è quella che crea un'opposizione netta tra il soggetto e l'oggetto della visione. Per far emergere la criticità di questo punto, in II.2.3 verrà introdotto il pensiero di Lacan (soprattutto con riferimento al suo undicesimo seminario) e, in particolare, sarà affrontato il concetto di 'schisi' tra occhio e sguardo. Sottolineare come, a partire dalla prospettiva lacaniana, si debba slegare l'occhio dallo sguardo permette di mostrare un'indipendenza e una precedenza dello sguardo dall'occhio. Per semplificare al massimo grado, lo sguardo che si sorregge anche in assenza dell'occhio destituisce, in definitiva, il ruolo dell'osservatore. Per seguire lo sviluppo del pensiero di Lacan si sono inoltre affrontati alcuni punti nodali: la questione del desiderio, della definizione dell'«oggetto *a*' nel linguaggio psicoanalitico e, infine, dello sguardo come oggetto *a* nella pulsione scopica.

La situazione voyeuristica basata sulla presenza di uno sguardo priva di occhio è al centro anche di II.2.4, ma l'argomentazione sarà in questo caso svolta a partire dalle formulazioni di Michel Foucault. Se, in estrema sintesi, la prospettiva lacaniana ruota intorno alla questione del desiderio, lo sguardo che interessa Foucault è imperniato invece sul concetto di potere. La struttura di sguardo voyeuristico che meglio esemplifica questo rapporto di potere (asimmetrico) ai danni dell'osservato è quella, notissima, del *Panopticon*. Facendo dialogare Foucault con alcune considerazioni lacaniane, infine, si metterà in evidenza come questa tipologia di sguardo voyeuristico possa benissimo essere applicata a ciò che, nel suo settimo seminario, Lacan afferma a proposito dello sguardo di Dio. Analogamente a quanto accade con lo sguardo di Dio, infatti, la struttura di potere panottica funziona soltanto grazie all'interiorizzazione del soggetto di una norma inconscia che pone tale soggetto in una condizione di dipendenza dallo sguardo del Dio-sorvegliante.

Se la prima parte del capitolo teorico, quindi, affronta alcune delle possibili declinazioni del voyeurismo e dei suoi presupposti strutturali, arrivando a problematizzare soprattutto la coppia oppositiva osservatore/osservato, la seconda parte del capitolo affronta invece il concetto di reversibilità, solo apparentemente contraddittorio rispetto ai discorsi voyeuristici. Il punto di partenza per questo sviluppo discorsivo, descritto in II.3.1, sarà inevitabilmente la riflessione di Jean-Paul Sartre che, ne *L'essere e il nulla*, arriva ad affermare che vi sia una dimensione di visibilità che precede l'atto della visione. In altre parole, la visibilità non è negazione del 'vedere non visti' voyeuristico, ma ne è la necessaria premessa perché è soltanto nella reversibilità che il soggetto

si fonda in quanto tale. Inoltre, è soltanto lo sguardo su di sé proiettato da un altro soggetto che permette al soggetto visto di riconoscere la soggettività altrui. Lo sguardo voyeuristico e il suo rovesciamento, dunque fanno *comparire* nel mondo l'Altro.

Pur riallacciandosi al discorso legato alla reversibilità tratteggiato da Sartre, Maurice Merleau-Ponty contesta a Sartre la suddivisione dicotomica fondata su una rigida compartimentazione in una struttura binaria (soggetto/oggetto; io/altro). Come mostrerà la ricostruzione di II.3.2, a differenza di Sartre, Merleau-Ponty non fa comparire l'Altro e il suo sguardo nel mondo calandoli dall'alto. La realtà visibile è sorretta, in maniera chiasmatica, a quella invisibile, e lo sguardo dell'Altro fa l'ingresso nel mondo ben prima del riconoscimento del soggetto. Inoltre, Merleau-Ponty fa un passo ulteriore e, ricollegandosi a quanto già accennato con Lacan in II.2.3 e alla possibilità di parlare di sguardo in assenza di un occhio, sostiene la possibilità di parlare di uno 'sguardo delle cose' che è da sempre nel mondo e può da sempre guardare il soggetto.

Questo sarà, infine, anche l'argomento di II.3.3, che riparte da quest'ultima intuizione di Merleau-Ponty in dialogo con un'altra, ad essa molto affine, di Lacan. Per quest'ultimo, infatti, non soltanto lo sguardo è preesistente all'occhio dell'osservatore ma è insito nelle trame del reale e si può manifestare nelle due forme della pulsione scopica: esibizionismo e voyeurismo del mondo. Questa doppia natura del mondo ha come esito le due formulazioni di un 'dato-da-vedere' e dell'onnivoyeurismo', per spiegare le quali Lacan fa anche riferimento ad alcune delle riflessioni che Caillois sviluppa a proposito del fenomeno del mimetismo.

Si chiude, in questo modo, il percorso teorico dal quale trovo sia interessante ripartire per analizzare il fenomeno voyeuristico in letteratura. Come parrà evidente anche analizzando i testi, ciò intorno al quale ho deciso di focalizzarmi è lo sguardo voyeuristico nelle sue sfaccettature più problematiche e, a mio avviso, rilevanti: uno sguardo che talvolta impone una dinamica di potere, che può portare con sé la traccia di un 'desiderio del desiderio dell'Altro' e che, ancora, può essere collocato nel mondo e rendere visto lo stesso soggetto-voyeur.

Dopo questa premessa che vorrebbe offrire, di fronte alla complessità dell'argomento, almeno un provvisorio sguardo d'insieme, è però necessario riprendere i punti teorici e approfondirli nello specifico.

II.2. LE DECLINAZIONI DEL VOYEURISMO: BASI TEORICHE E POSSIBILI DEFINIZIONI

II.2.1. Il voyeurismo come manifestazione della pulsione scopica: intorno e oltre al concetto di perversione

Per inquadrare la questione del voyeurismo e sfruttare, ma con un allargamento del campo semantico, tale etichetta, intendo innanzitutto istituire una distinzione fondamentale tra il concetto di perversione e quello di pulsione, cercando di mostrare, attraverso il percorso teorico che da Freud porta a Lacan, la peculiarità della pulsione scopica.¹ Tra i meccanismi di tale pulsione isolerò i soli casi voyeuristici, che non sono semplicemente frutto di un atto di osservazione non vista, con l'intento di problematizzare il concetto stesso di voyeurismo a partire dalla discussione della sua definizione basilare.² L'esigenza di contemplare un'etichetta dai confini più permeabili rispetto a quelli della sola classificazione psicopatologica sembra giustificata anche da quella distanza tra una concezione psichiatrica e una popolare del termine, di cui ha parlato, relativamente alla cultura americana, Jonathan Metzl, rilevando come le «popular definitions of voyeurism are as broad as psychiatric definitions are narrow».³ Mi sembra essenziale, quindi, ripartire dalla distinzione fondamentale tra perversione e pulsione.

Infatti, identificare in letteratura, all'interno dei fenomeni della pulsione scopica, le specificità e le sfumature del voyeurismo, implica la necessità di definire *in primis* se questa tipologia di sguardo sia da considerare una perversione. Argomentando in altri termini, si può dire che il voyeurismo è una delle possibili manifestazioni della pulsione scopica, e bisogna stabilire se questa *pulsione* scopica è anche una *perversione*. Dal momento che perversione e pulsione non sono l'identico concetto, e considerando anche la particolare importanza di questa differenza ai fini di uno studio dedicato al voyeurismo, è necessario affrontare i due termini e tentare di definirli.

¹ Questi meccanismi, per ora, verranno soltanto preannunciati e dichiarati, più che discussi. La discussione più particolareggiata è rimandata al §II.2.3.

² Non solo il voyeurismo non è riconducibile a un semplice vedere non visti, ma tiene anzi in sé l'elemento del 'vedersi visti'. Per quanto possa sembrare una contraddizione in termini, dal momento che il voyeurismo dovrebbe per l'appunto escludere una qualunque dimensione di visibilità dell'osservatore, non è così perché l'atto voyeuristico non può prescindere dalla reversibilità (mentre può prescindere da un osservatore). La questione sarà più chiara alla luce dei passaggi che, da §II.2.3, porteranno a II.2.4 – prima –, e a II.3 – poi –. Vista la complessità dell'argomento, la trattazione segue un percorso schematico e lineare che, in questa fase, rende necessario lasciare momentaneamente in sospenso il punto legato alla reversibilità.

³ J.M. METZL, *Voyeur Nation? Changing Definitions of Voyeurism, 1950-2004*, in «Harvard Review of Psychiatry», XII, 2004, pp. 127-131: 127. Al di là della presenza di percezioni differenti del termine voyeurismo, Metzl fa riflettere anche su come tali usi terminologici evolvano in maniera disuguale nei contesti di riferimento. Cfr. *ivi*, p. 130: «culture itself changed, and psychiatry along with it, in a manner whereby actions once seen as broadly pathological became acceptable and commonplace. For these and other reasons, psychiatric notions of voyeurism grew smaller and more focused, while popular voyeurism expanded and blurred».

Quando si parla di perversione in relazione alla pulsione scopica si fa riferimento a una devianza di tipo sostanzialmente sessuale che viene definita con attenzione nel 1905 da Sigmund Freud, nei *Tre saggi sulla teoria sessuale*.⁴ Sulle caratteristiche della perversione Freud tornerà a più riprese, ma a quest'altezza la concezione dell'atto perverso è legata a doppio nodo alla teoria libidica ancorata al principio di piacere: ogni forma di piacere corporeo viene inclusa all'interno della sessualità in quanto componente primitiva della libido. La perversione, dunque, anche quella che coinvolge il vedere, è una delle varianti della sessualità, ma è una variante distorta o regredita. Come riassumono Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, «la perversione adulta appare come la persistenza o la ricomparsa di una componente parziale della sessualità», e sarebbe dunque «una regressione a una fissazione precedente della libido».⁵

Nello specifico Freud afferma che

sulla via della copula vi sono certe relazioni intermedie con l'oggetto sessuale, come il tocco e la contemplazione del medesimo, che sono riconoscibili come mete sessuali provvisorie. Queste operazioni sono da un lato collegate esse stesse al piacere, dall'altro aumentano l'eccitamento, che deve durare fino a che venga raggiunta la meta sessuale definitiva.⁶

Dopo poche righe Freud fornisce anche una classificazione delle perversioni:

Le perversioni sono: a) o prevaricazioni anatomiche delle regioni del corpo destinate all'unione sessuale, o b) indugi in relazioni intermedie con l'oggetto sessuale, che normalmente debbono essere rapidamente sorpassate sulla via della meta sessuale finale.⁷

Dunque, i comportamenti perversi fanno parte del 'normale' rapporto con l'oggetto sessuale, ma sono relazioni intermedie, che devono essere superate per il raggiungimento del rapporto genitale vero e proprio.⁸ Freud suddivide inoltre le perversioni in base alla relazione che esse instaurano con l'oggetto sessuale: quando l'oggetto viene sopravvalutato, e quindi l'interesse si

⁴ S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere (1900-1905)*, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1970, pp. 441-546. La prima formulazione del concetto di perversione, però, non si deve a Freud ma a Richard von Krafft-Ebing, nel 1886 (*Psychopathia Sexualis: eine klinisch-forensische Studie* [1886], 2 voll., Milano, Pgreco, 2011). Cfr. anche la rilettura diacronica di C. STORINO, *Evoluzione storica del concetto di perversione nella teoria e nella pratica clinica*, in «Ricerca Psicoanalitica», XVI, 1, 2005, pp. 83-103. Fondamentale anche la sintesi di Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, s.v. 'perversione': J. LAPLANCHE-J.B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 378-382.

⁵ Ivi, p. 380.

⁶ FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, cit., pp. 463-464. La 'copula' è definita da Freud come la «meta sessuale normale [...], che porta alla risoluzione della tensione sessuale e a un temporaneo estinguersi della pulsione sessuale» (ivi, p. 463).

⁷ Ivi, p. 464.

⁸ Cfr. LAPLANCHE-PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, cit., p. 378: «Si dice che vi è perversione [...] quando l'orgasmo è subordinato in modo imperioso a certe condizioni estrinseche [...], che possono anche provocare da sole il piacere sessuale».

limita all'organo sessuale dell'Altro, si tratterà di una perversione di tipo a); quando, al contrario, non si giunge a un'unione genitale, indulgiando in relazioni intermedie e parziali con l'oggetto sessuale, si avrà una perversione di tipo b).

Le perversioni collegate alla pulsione scopica vengono trattate all'interno di questo secondo gruppo e, secondo Freud, sono causate da «condizioni interne ed esterne che rendono difficile il raggiungimento della meta sessuale normale o la allontanano», condizioni che tendono a favorire «l'inclinazione a indulgiare negli atti preparatori e a formare da essi nuove mete sessuali che possono sostituirsi alla meta normale».⁹ Freud, inoltre, sostiene che

L'impressione ottica rimane la via attraverso la quale più spesso è risvegliato l'eccitamento libidico, e sull'accessibilità di tale via – se è permessa questa considerazione teleologica – conta la selezione naturale in quanto incoraggia l'oggetto sessuale a sviluppare la sua bellezza. Il coprimento del corpo, che va di pari passo con la civiltà, tiene sveglia la curiosità sessuale, la quale aspira a completare per sé l'oggetto sessuale discoprendone le parti nascoste [...].¹⁰

La pulsione scopica, dunque, è connaturata in qualunque rapporto e, anche nei casi di 'normalità', è innata la tensione a immaginare l'Altro nella sua interezza fisica, in una totalità che il coprimento del corpo tende a ostacolare. Tutto questo processo però è transitorio perché fa parte di una fase primordiale del rapporto che deve essere superata. Quando ciò non accade si avrà una perversione che nella visione può avere una forma attiva e una passiva, riassumibile nel binomio voyeurismo/esibizionismo.¹¹ Nello specifico, Freud precisa che

il piacere di guardare diventa perversione: a) quando si limita esclusivamente ai genitali, b) quando è collegato col superamento del disgusto [...], c) quando invece di preparare la meta sessuale la rimuove [...]. Nella perversione che tende al guardare e all'essere guardati si manifesta un carattere assai singolare, che ci occuperà ancor più intensamente nella prossima aberrazione che tratteremo. La meta sessuale vi è cioè presente in duplice aspetto, in forma attiva e passiva.¹²

Ciò che è importante notare è che qui Freud, pur focalizzandosi sugli agenti dello sguardo e non sullo sguardo stesso, coglie nella pulsione scopica – anche perversa – l'ineliminabile fattore

⁹ FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, cit., p. 469. Tra queste cause, Freud, individua «impotenza, difficoltà di raggiungere l'oggetto sessuale, pericoli dell'atto sessuale» (*ibidem*).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. LAPLANCHE-PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, cit., p. 380: «Si potrebbe andare perfino più in là in questa direzione e definire la sessualità umana come 'pervertita' nella sua essenza, in quanto non si distacca mai completamente dalle sue origini che le facevano cercare il suo soddisfacimento, non già in una attività specifica, bensì nel 'guadagno di piacere' annesso a funzioni o attività dipendenti da altre pulsioni [...]. Nell'esercizio stesso dell'atto genitale, è sufficiente che il soggetto si attacchi eccessivamente al piacere preliminare per scivolare nella perversione».

¹² FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, cit., p. 470.

legato a un'attività e una passività che, in breve, rispondono alla caratteristica della reversibilità.¹³ Questa doppia forma attivo/passiva della visione perversa, inoltre, viene evocata in associazione a un'altra 'aberrazione' trattata nel paragrafo successivo: quella della coppia sadismo/masochismo.

Si tratta di un punto interessante perché nel 1919, nel saggio "Un bambino viene picchiato", è proprio parlando del masochismo che Freud ritocca in parte le proprie formulazioni sulla perversione.¹⁴ In particolare, l'autore collega le istanze masochistiche ad un processo di «regressione difensiva dal complesso edipico al livello anale causata dall'emergere del senso di colpa e dell'angoscia suscitate dai desideri edipici e aggressivi».¹⁵ In questa sede non è importante discutere la questione specificamente legata al masochismo e al sadismo, quanto notare che in questo saggio, a circa quindici anni di distanza dalla prima definizione, l'autore torna sul concetto di perversione per ampliarlo, e lo fa individuando nel complesso di castrazione operato dal padre e nel complesso edipico le cause principali di una delle perversioni più problematiche per via della tensione tra principio di piacere e dolore/aggressività.¹⁶

Posti gli elementi cardine per definire la perversione, si può passare al concetto di pulsione, per la cui definizione si deve partire nuovamente da un'opera di Sigmund Freud, *Pulsioni e i loro destini* (1915).¹⁷ In questo saggio la definizione della pulsione avviene grazie a un paragone contrastivo con l'idea di *stimolo* mutuata dalla fisiologia, e si postula una differenziazione tra stimolo fisiologico e stimolo pulsionale/pulsione.¹⁸ In particolare, «uno stimolo [fisiologico] che proviene dall'esterno e si appunta sul tessuto vivente [...] viene scaricato nuovamente all'esterno attraverso l'azione», e tale azione soddisfa la richiesta dello stimolo «in quanto sottrae la sostanza stimolata all'influsso dello stimolo, escludendola dal raggio di quest'ultimo».¹⁹ A questo punto Freud definisce nitidamente lo stimolo:

¹³ La questione della reversibilità è centrale ed è trattata in maniera puntuale in §II.2, a cui quindi si rimanda.

¹⁴ S. FREUD, "Un bambino viene picchiato". (*Contributo alla conoscenza delle perversioni sessuali*), in *Opere*, vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 41-65.

¹⁵ STORINO, *Evoluzione storica del concetto di perversione nella teoria e nella pratica clinica*, cit., p. 87.

¹⁶ Sulla questione del masochismo e del concetto di perversione a partire soprattutto da Freud, cfr. il contributo di Andrea Muni, su cui si tornerà (A. MUNI, *I "masochismi" che rimuoviamo*, in «Aut Aut», CCCLXXIX, 2018, pp. 90-118).

¹⁷ S. FREUD, *Pulsioni e i loro destini*, in *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 13-35. Cfr. anche le due sintesi di Laplanche e Pontalis, rispettivamente s.v. 'pulsione' (LAPLANCHE-PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, cit., pp. 444-447) e s.v. 'pulsione parziale' (ivi, pp. 453-454).

¹⁸ Cfr. FREUD, *Pulsioni e i loro destini*, cit., p. 14: «Ma qual è dunque il rapporto tra "pulsione" e "stimolo"? Nulla ci impedisce di sussumere il concetto di pulsione in quello di stimolo: nel senso che la pulsione sarebbe uno stimolo per la sfera psichica. Tuttavia, qualcosa ci mette subito in guardia dall'equiparare pulsione e stimolo psichico: è chiaro che esistono per la sfera psichica anche altri stimoli oltre a quelli pulsionali, e che tali stimoli si comportano in un modo di gran lunga più simile agli stimoli fisiologici».

¹⁹ *Ibidem*.

In primo luogo lo stimolo pulsionale non proviene dal mondo esterno ma dall'interno dello stesso organismo. È per questo che incide anche in modo differente sulla psiche, ed esige, per essere eliminato, azioni di natura diversa. Inoltre, tutti gli elementi essenziali dello stimolo [fisiologico] sono dati se supponiamo che esso agisca come un singolo urto: in tal caso può essere liquidato mediante un'unica azione appropriata, quale si ha in modo tipico con la fuga motoria di fronte allo stimolo stesso. [...] La pulsione, al contrario, non agisce mai come una forza d'urto momentanea, bensì sempre come una forza costante. E, in quanto non preme dall'esterno, ma dall'interno del corpo, non c'è fuga che possa servire contro di essa.²⁰

Sintetizzando, allora, lo stimolo risponde a una spinta esterna, agisce come una forza momentanea e può essere placato con un'azione appropriata o una fuga motoria; la pulsione risponde a una spinta interna, agisce come una forza costante e non può trarre giovamento da singole azioni risolutive o fughe.²¹ Nel rileggere queste pagine di Freud, Lacan sottolinea che la costanza della spinta «proibisce ogni assimilazione della pulsione con una funzione biologica, la quale ha sempre un ritmo»,²² al contrario lo stimolo è collegato alla «nozione di bisogno, così come si manifesta nell'organismo, a dei livelli diversi e in primo luogo a livello della fame e della sete»;²³ in quanto bisogno, chiaramente, lo stimolo può essere colmato.

Freud definisce inoltre le componenti della pulsione, e cioè: la spinta («l'elemento motorio di questa, la somma di forze o la misura delle operazioni richieste che essa rappresenta»);²⁴ la meta («è in ogni caso il soddisfacimento che può essere raggiunto soltanto sopprimendo lo stato di stimolazione alla fonte della pulsione»);²⁵ l'oggetto («è ciò in relazione a cui, o mediante cui, la pulsione può raggiungere la sua meta»);²⁶ la fonte («quel processo somatico che si svolge in un organo o parte del corpo il cui stimolo è rappresentato nella vita psichica dalla pulsione»);²⁷

²⁰ Ivi, pp. 14-15. Cfr. anche ivi, p. 15: «Scopriamo dunque l'essenza della pulsione innanzitutto nei suoi caratteri fondamentali: la provenienza da fonti stimolatrici poste nell'interno dell'organismo e il suo presentarsi come forza costante; e ne deriviamo un altro dei suoi tratti distintivi: il fatto che essa non può essere vinta mediante azioni di fuga».

²¹ Cfr. LAPLANCHE-PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, cit., p. 445: «Accanto alle eccitazioni esterne che il soggetto può fuggire o da cui può proteggersi, esistono fonti interne che apportano costantemente un afflusso di eccitazioni al quale l'organismo non può sfuggire e che costituisce la molla del funzionamento dell'apparato psichico».

²² LACAN, *Il Seminario. Libro XI*, cit., p. 161.

²³ Ivi, p. 160.

²⁴ FREUD, *Pulsioni e i loro destini*, cit., p. 18.

²⁵ *Ibidem*. Cfr. anche il seguito: «per una pulsione possono darsi molteplici mete prossime o intermedie le quali si combinano o si scambiano tra loro. L'esperienza ci autorizza a parlare altresì di pulsioni "inibite nella meta" quando si tratta di processi che si svolgono per un tratto nella direzione del soddisfacimento pulsionale, ma che subiscono a un certo punto una inibizione o una deviazione. È da supporre che un soddisfacimento parziale si ottenga anche in relazione a processi di questo tipo» (*ibid.*).

²⁶ *Ibidem*. Cfr. anche il seguito: «[l'oggetto] è l'elemento più variabile della pulsione, non è originariamente collegato ad essa, ma le è assegnato soltanto in forza della sua proprietà di rendere possibile il soddisfacimento. Non è necessariamente un oggetto estraneo, ma può essere altresì una parte del corpo del soggetto. Può venir mutato infinite volte durante le vicissitudini che la pulsione subisce nel corso della sua esistenza» (*ibid.*).

²⁷ Ivi, p. 19.

Secondo Freud l'analisi clinica dimostra come il destino di alcune pulsioni sia segnato, e porti ad alcuni esiti inevitabili che dipendono dall'incagliarsi in uno o più di queste fasi della pulsione.²⁸ Per la pulsione del voyeurismo/esibizionismo (così come in quella del sadismo/masochismo), ad esempio, vi può essere un'alterazione della meta della pulsione che porta a una trasformazione della pulsione nel suo contrario, e dunque «al posto della meta attiva (martoriare, contemplare) viene instaurata quella passiva (essere martoriato, essere contemplato)»; così come può esserci un'alterazione dell'oggetto pulsionale, perché «l'esibizione implica la contemplazione del proprio corpo».²⁹

Infine, ed è da qui che si deve ripartire per sottolineare alcuni aspetti da chiarire, Freud individua nella pulsione scopica tre fasi evolutive:

- a) Il guardare come attività rivolta a un oggetto estraneo;
- b) L'abbandono dell'oggetto, il volgersi della pulsione di guardare su una parte del proprio corpo, e con ciò la trasformazione [dell'attività] in passività, e la costituzione della nuova meta: essere guardati;
- c) L'introduzione di un nuovo soggetto, al quale ci si mostra, per essere da lui guardati.³⁰

Ciò che sembra evidente già nel punto b), ma che viene sottolineato ancora da Freud poco oltre, è che all'inizio la pulsione scopica ha una natura autoerotica,³¹ da ricondurre peraltro a un tratto prettamente narcisistico.³² L'attività, dunque, l'atto di guardare, precederebbe quello dell'essere guardati. Questo punto è cruciale, perché proprio a questo proposito Lacan sembra

²⁸ I 'destini' individuati da Freud sono principalmente quattro: trasformazione del contrario; volgersi sulla persona stessa del soggetto; rimozione; sublimazione (cfr. *ivi*, p. 22).

²⁹ *Ivi*, pp. 22-23. Cfr. il seguito: «L'osservazione analitica non lascia sussistere alcun dubbio circa il fatto che il masochista goda degli insulti rivolti contro la propria persona e l'esibizionista del proprio denudarsi. L'essenza del processo è dunque il mutamento dell'oggetto, mentre la meta rimane invariata» (*ivi*, p. 23). Cfr. anche LAPLANCHE-PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, cit., p. 445: «[Freud] mostra anzi come l'oggetto sia variabile, contingente, e venga scelto nella sua forma definitiva solo in funzione delle vicissitudini della storia del soggetto. Egli rileva inoltre come le mete siano molteplici, parcellari [...], e strettamente dipendenti da fonti somatiche».

³⁰ FREUD, *Pulsioni e i loro destini*, cit., p. 25.

³¹ Cfr. *ibidem*: «il guardare precede l'essere guardati. Tuttavia [...] nella pulsione di guardare si può rintracciare una fase ancora precedente a quella indicata nel punto a). All'inizio della sua attività, la pulsione di guardare è infatti autoerotica: essa ha sì un oggetto, il quale viene però trovato sul proprio corpo. Soltanto in seguito la pulsione viene indotta (attraverso il confronto) a scambiare questo oggetto con un oggetto analogo appartenente a un corpo estraneo (fase a)».

³² Cfr. *ivi* p. 27: «Dobbiamo quindi dichiarare, a proposito della fase preliminare della pulsione di guardare, di quella fase cioè nella quale il piacere di guardare ha come oggetto il proprio corpo, che essa appartiene al narcisismo, che è una formazione narcisistica. Da essa si svilupperebbe la pulsione attiva di guardare se e in quanto viene abbandonato il narcisismo; la pulsione passiva di guardare si atterrebbe invece fermamente all'oggetto narcisistico». L'attenzione che Freud dedica al narcisismo è risaputa, ed è di poco precedente a queste formulazioni (tra il 1913 e il 1914) la pubblicazione di un saggio dedicato: S. FREUD, *Introduzione al narcisismo*, in *Opere*, vol. VII, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 443-472. Già a questa altezza Freud parla di narcisismo non come una perversione ma riconoscendone l'elemento pulsionale; cfr. *ivi*, p. 444: «il narcisismo non sarebbe una perversione, bensì il completamento libidico dell'egoismo della pulsione di autoconservazione, una componente del quale è legittimamente attribuita ad ogni essere vivente».

differire, sottolineando – anche sulla scorta delle riflessioni che negli stessi anni stanno animando Merleau-Ponty – come si possa postulare una dimensione di visibilità, di dare-da-vedere, che precede nettamente non solo l'atto della visione, ma l'esistenza fisica di un occhio biologico che guarda.³³

L'arrivo a Lacan e alla sua rilettura freudiana è provvidenziale, perché tenendo insieme tutto ciò che è stato detto a proposito della perversione, prima, e della pulsione, poi, permette di chiarire senza ambiguità i confini tra i due concetti. Innanzitutto, riprendendo l'aspetto dell'autoerotismo e del narcisismo, la pulsione scopica si configura come una forma altra di rapporto con l'alterità, anche nella misura in cui il soggetto si percepisce come l'Altro, rendendosi oggetto della propria pulsione. Come evidenzia Andrea Muni, a essere centrale è «l'esperienza di essere quell'oggetto (a) da cui la pulsione si origina, e a cui ritorna, *dopo aver fatto il giro dell'oggetto esterno*».³⁴ Ciò che la pulsione permette di illuminare, attraverso il particolare rapporto attivo-passivo, è l'oggetto che io sono: anche un oggetto che posso desiderare. Inoltre, questo sguardo pulsionale non può portare a una soddisfazione, a una *jouissance*, perché la coincidenza tra oggetto e soggetto non permette all'uno di appropriarsi totalmente dell'altro, ma stimola entrambi a replicare il circuito del desiderio: se *io* mi vedo, sono sia l'occhio che guarda sia l'individuo che è visto. Più nello specifico, Lacan afferma che la pulsione può «raggiungere la sua soddisfazione senza raggiungere la sua meta, quale sarebbe definita dalla funzione biologica».³⁵

Certo, l'atto voyeuristico può essere perverso, ma in quel caso il soggetto «non è lì in quanto si tratta di vedere, a livello della pulsione di vedere. È lì in quanto perverso e si situa solo alla conclusione del circuito».³⁶ Per quanto riguarda l'oggetto di un atto voyeuristico perverso, invece, «il circuito gli gira attorno, esso è missile ed è con esso che, nella perversione, il bersaglio viene raggiunto».³⁷

A questo punto, allora, sono presenti tutti gli elementi fondamentali di perversione e pulsione che permettono di porre un discrimine tra i due concetti. Infatti, scrive Lacan commentando lo studio sulla perversione di Freud,

la pulsione non è perversione. Ciò che costituisce il carattere enigmatico della presentazione di Freud dipende precisamente dal fatto che egli vuole darci una struttura

³³ La questione, qui, è sfiorata senza venire approfondita perché proprio su questo vertice la discussione di §II.2.3; §II.2.4; §II.3.2; §II.3.3, a cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici puntuali.

³⁴ MUNI, *I "masochismi" che rimuoviamo*, cit., p. 110. Il corsivo è nel testo originale. Per una discussione dell'oggetto *a* si rimanda a §II.2.3.

³⁵ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 173-174.

³⁶ Ivi, p. 176.

³⁷ Ivi, p. 177.

radicale – nella quale il soggetto non è affatto ancora posto. Al contrario, ciò che definisce la perversione è per l'appunto il modo in cui il soggetto vi si pone.³⁸

Ecco, dunque, il punto essenziale. Come sintetizzano Laplanche e Pontalis, «è difficile concepire la nozione di perversione senza far riferimento a una norma».³⁹ La perversione è dipendente dal «modo in cui il soggetto [...] si pone»⁴⁰ rispetto a una struttura: essa è possibile solo a partire da un incasellamento tipologico, da una condizione normalizzata rispetto alla quale un comportamento differente può presentarsi come sovversivo, 'pervertito' in senso etimologico. Nella pulsione, invece, non solo è impossibile porre un confine tangibile tra soggettività e oggettività, ma soprattutto il soggetto della pulsione – in questo caso scopica – è strutturalmente delocalizzato, fuori posto, o è compresente in più punti. Non potendo situarsi ed esistere in alcun posto specifico ed esclusivo, la pulsione non può trasgredire una norma prestabilita. Andrea Muni, ancora commentando la perversione (masochistica), sostiene che essa abbia «una realtà logica solo a partire dall'esistenza – e dal buon funzionamento – di un'esperienza della soggettività perfettamente aderente al discorso dominante».⁴¹ La pulsione, al contrario, evita la coincidenza con tale discorso dominante.

La pulsione scopica, in definitiva, ha una natura ambigua. Infatti, se da una parte ingloba alcune sfumature del discorso perverso, anche e soprattutto laddove si parla di voyeurismo, dall'altra parte implica un concetto di pulsione che non è per nulla sovrapponibile a quello di perversione. Soprattutto, il soggetto perverso può essere definito soltanto in negativo, a partire cioè da una categorizzazione preesistente, da un'idea di 'normale' che sia condivisa e sia divenuta parte del pensiero comune e dominante.

Il voyeurismo, considerato all'interno dei fenomeni relativi alla pulsione scopica, sfugge strutturalmente da una rigida categorizzazione, così come sarà evidente quando, con Lacan, il discorso relativo allo sguardo si slegherà da una fissa divisione tra un soggetto che guarda e un oggetto che è guardato.⁴² Tuttavia, soprattutto quando sul fenomeno del vedere non visti cala l'etichetta di 'voyeurismo', è impossibile non confrontarsi con l'evidenza che tale termine è collegato prevalentemente alle categorie della psicopatologia, e prima di inoltrarsi in uno studio che superi alcune di queste categorizzazioni, è necessario analizzarle e affrontarle direttamente.

³⁸ Ivi, p. 176.

³⁹ LAPLANCHE-PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, cit., p. 378.

⁴⁰ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 176.

⁴¹ MUNI, *I "masochismi" che rimuoviamo*, cit., p. 110.

⁴² Cfr. § II.2.3 e seguenti.

II.2.2. Il voyeurismo come declinazione specifica del vedere non visti: la storia della definizione di una condizione psicopatologica attraverso le diverse versioni del DSM

La letteratura, come tenteranno di dimostrare le analisi testuali, può rappresentare un interessante campo d'indagine per la pulsione scopica e per il voyeurismo, a patto di allargare la definizione del termine dal concetto, appena descritto, di perversione. Non tutte le pulsioni scopiche, anche quelle di tipo voyeuristico, hanno al centro la figura di un perverso. Di conseguenza, visto che l'accezione con cui si farà uso del termine nella tesi non è aderente alla nozione semplicisticamente perversa del *voyeur*, la mia intenzione è quella di proporre un allargamento terminologico, a partire da una diversa comprensione fenomenologica. Ciò che voglio sottolineare è come, dietro al voyeurismo, non possa esserci soltanto la perversione ma, seguendo la direttrice lacaniana, si possa collocare anche – almeno – il motore propulsivo del desiderio. La perversione, come si è visto, è direttamente riferita al *bisogno*, e un bisogno può essere soddisfatto perché può essere mirato verso un obiettivo concreto; il desiderio, al contrario, è direttamente collegato con la condizione di incompiutezza e mancanza connaturata nel soggetto. Per mettere in atto questo allargamento terminologico, ho intenzione di analizzare la definizione di tipo psicopatologico e di individuarne particolarità e punti problematici.

Per affrontare la definizione di voyeurismo in ambito medico e psichiatrico si può partire dal presupposto che, per quanto il concetto muti in maniera significativa nel corso del tempo, il termine voyeurismo si riferisce in maniera diretta a una condizione psicopatologica individuata e catalogata dal DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) che, in tutte le versioni del manuale, è intesa alla stregua di una perversione.⁴³ L'argomentazione di questo punto cruciale può beneficiare in modo sostanziale dall'analisi dettagliata delle definizioni proposte dal DSM, soffermandosi sull'inquadramento che le varie versioni del manuale fanno del fenomeno voyeuristico e sugli scarti – a volte minimi e altre volte significativi – che si possono notare da un'edizione all'altra.⁴⁴

La prima apparizione del voyeurismo come categoria psicopatologica nel DSM avviene, nel 1968, con il DSM-II, in cui la voce 'Voyeurism' compare nell'elenco delle *Sexual deviations*, una categoria di raggruppamento che, sin dalla descrizione, appare piuttosto ampia e discutibile:

⁴³ Anche in questo caso, per un'archeologia dell'utilizzo in senso psicopatologico del voyeurismo si deve guardare all'opera di Richard von Krafft-Ebing (cfr. *Psicopathia Sexualis*, cit.).

⁴⁴ Cfr. la discussione riassuntiva dei mutamenti dal DSM-II al DSM-IV a opera di N. LANGSTRÖM, *The DSM Diagnostic Criteria for Exhibitionism, Voyeurism, and Frotteurism*, in «Archives of Sexual Behavior», XXXIX, 2010, pp. 317-324. Interessante, in via preliminare, anche la ricostruzione storica del termine *voyeur* all'interno del discorso clinico fatta da D.F. JANSSEN, "Voyeuristic Disorder": *Etymological and Historical Note*, in «Archives of Sexual Behavior», XLVII, 2018, pp. 1307-1311.

This category is for individuals whose sexual interests are directed primarily toward objects other than people of the opposite sex, toward sexual acts not usually associated with coitus, or toward coitus performed under bizarre circumstances as in necrophilia, pedophilia, sexual sadism, and fetishism. Even though many find their practices distasteful, they remain unable to substitute normal sexual behavior for them. This diagnosis is not appropriate for individuals who perform deviant sexual acts because normal sexual objects are not available to them.⁴⁵

La voce dedicata al voyeurismo, nello specifico, non è sviluppata e compare soltanto nell'elenco delle *Sexual deviations*, come aggiunta (insieme a sadismo e masochismo) rispetto alle altre 'devianze' che già comparivano nel DSM-I: *Homosexuality, Fetishism, Pedophilia, Transvestitism [sic], Exhibitionism*.⁴⁶ Se la problematicità e inopportunità di questo raggruppamento non fossero di per sé abbastanza evidenti, basta ricordare ancora il fatto che tutte queste devianze sessuali compaiono come sottocategoria di un più ampio insieme dal titolo *Personality Disorders and Certain Other non-Psychotic Mental Disorders*.⁴⁷ Pur senza discutere ulteriormente la categorizzazione e guardando al solo voyeurismo, bisogna supporre che venga considerato tra i «sexual acts not usually

⁴⁵ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-II. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Second Edition, Washington, American Psychiatric Association, 1968, p. 44.

⁴⁶ Riporto, senza tradurre e nella loro veste lessicale inglese, le voci dell'indice; cfr. *ivi*, p. 10. Il termine 'transvestitism' è molto problematico, ed è stato ormai sostituito, almeno nell'inglese, da quello di 'cross-dressing'. Il concetto di *transvestitism* è discutibile perché implica, in partenza, l'idea di truffa e di camuffamento, così come un'associazione tendenzialmente denigratoria e stigmatizzante con l'idea di prostituzione. Per una storia del termine inglese cfr. la voce 'transvestitism' nell'OED, di cui è utile anche guardare l'*Historical Thesaurus* (<https://www.oed.com/view/th/class/63396>; ultima consultazione 25/05/22). Le rilevazioni lessicali mostrano come tale connotazione linguistica si affermi sin dai primi decenni del Novecento, ed è a questo proposito rilevante comparare la versione inglese con la definizione degli anni '30 in italiano, per cui cfr. GRADIT, s.v. *travestitismo*, dal 1935: «tendenza a indossare abiti e ad assumere atteggiamenti propri dell'altro sesso, spec. con riferimento all'abitudine di travestirsi da donna propria di individui di sesso maschile, perlopiù per esercitare la prostituzione». Per la definizione di 'cross-dresser' o 'cross-dressing' cfr. tra le combinazioni in cross- dell'OED (<https://www.oed.com/view/Entry/44812?rkey=hKSRU5&result=1&isAdvanced=false#eid7853505>; ultima consultazione 25/05/22). A proposito del 'transvestitism' cfr. anche C. MOSER-P.J. KLEINPLATZ, *Transvestic fetishism: Psychopathology or iatrogenic artifact?*, in «New Jersey Psychologist», LII, 2002, pp. 16-17. Un'indagine dettagliata di queste formazioni in trans-/cross- è stata fatta da Elena Peponi, a cui rimando anche per una discussione generale delle implicazioni e delle evoluzioni storiche della terminologia legata alla comunità LGBT+ (E. PEPPONI, *Pratiche comunicative e scelte metalinguistiche della comunità LGBT+*. *Uno studio sulla neologia di settore (1999-2022)*, Tesi di dottorato, prof.ssa Raffaella Bombi (supervisore), Università degli studi di Udine-Università degli studi di Trieste, a.a. 2022, pp. 229-234; 245-247).

⁴⁷ La questione legata all'omosessualità inclusa tra le categorie dei disturbi mentali o delle parafilie è, tra tutte le altre implicate nella classificazione, quella probabilmente più discussa e delicata. Per una sua prima ricostruzione storica e per un reperimento di bibliografia specifica, rimando a *ivi*, pp. 42-62. Per un approfondimento preliminare in materia, può essere utile tenere in considerazione quanto detto negli anni da Charles Silverstein: cfr. C. SILVERSTEIN, *Even psychiatry can profit from its past mistakes*, in «Journal of Homosexuality», II, 2, 1976-1977 pp. 153-158; ID., *Symposium on homosexuality and the ethics of behavioral intervention*, in «Journal of Homosexuality», II, 3, 1977, pp. 205-211; ID., *The ethical and moral implications of sexual classification: A commentary*, in «Journal of Homosexuality», IX, 4, 1984, pp. 29-38; ID., *The implications of Removing Homosexuality from the DSM as a Mental Disorder*, in «Archives of Sexual Behavior», XXXVIII, 2009, pp. 161-163. Cfr. anche, per ulteriori approfondimenti: R. BAYER, *Homosexuality and American psychiatry: The politics of diagnosis*, New York, Basic Books; F. SUPPE, *Classifying sexual disorders: The Diagnostic and Statistical Manual of the American Psychiatric Association*, in «Journal of Homosexuality», IX, 1984, pp. 9-28; H.L. MINTON, *Departing from deviance: A history of homosexual rights and emancipatory science in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

associated with coitus, or toward coitus performed under bizarre circumstances»: una devianza, insomma, una ‘bizzarria’ sessuale.

Il DSM-III compie uno scarto significativo rispetto al precedente, e lo fa catalogando il voyeurismo all’interno del nuovo – e da qui in poi onnipresente – gruppo delle parafilie. Il termine di *Paraphilias* sostanzialmente si sostituisce a quelli che nella precedente edizione venivano chiamate *Sexual Deviations*, e la descrizione della categoria è a questo proposito eloquente ed autoesplicativa, anche in riferimento alla scelta terminologica:

The essential feature of disorders in this subclass is that unusual or bizarre imagery or acts are necessary for sexual excitement. Such imagery or acts tend to be insistently and involuntarily repetitive and generally involve either: (1) preference for use of a nonhuman object for sexual arousal, (2) repetitive sexual activity with humans involving real or simulated suffering or humiliation, or (3) repetitive sexual activity with nonconsenting partners. In other classifications these disorders are referred to as Sexual Deviations. The term Paraphilia is preferable because it correctly emphasizes that the deviation (para) is in that to which the individual is attracted (philia).⁴⁸

In base a tale definizione, si può pensare che il voyeurismo venga inserito tra le parafilie proprio in virtù dei punti 2 e 3, che diventano da qui in poi una costante delle successive versioni del manuale. L’elenco delle parafilie trattate e descritte in questa sezione è simile, per composizione e problematicità, a quello dell’edizione precedente: «(1) Fetishism, (2) Transvestitism, (3) Zoophilia, (4) Pedophilia, (5) Exhibitionism, (6) Voyeurism, (7) Sexual Masochism and (8) Sexual Sadism». ⁴⁹ Arrivando alla definizione vera e propria, però, la prima in assoluto vista la sola menzione dell’etichetta categoriale nel DSM-II, si legge:

The essential feature is repetitive looking at unsuspecting people, usually strangers, who are either naked, in the act of disrobing, or engaging in sexual activity, as the repeatedly preferred or exclusive method of achieving sexual excitement. The act of looking (“peeping”) is for the purpose of achieving sexual excitement, and no sexual activity with the person is sought. Orgasm, usually produced by masturbation, may occur during the voyeuristic activity, or later in response to the memory of what the individual has witnessed. Often these individuals enjoy thinking about the observed individuals’ being helpless and feeling humiliated if they knew they were being seen. In its severe form, peeping constitutes the exclusive form of sexual activity.⁵⁰

Parlando di voyeurismo, dunque, il DSM-III parla di una situazione che deve presupporre determinate caratteristiche: l’atto di osservazione non è un caso isolato ma è ricorsivo; un

⁴⁸ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-III. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Third Edition, Washington, American Psychiatric Association, 1980, pp. 266-267.

⁴⁹ Ivi, p. 267.

⁵⁰ Ivi, pp. 273-274.

soggetto deve osservare («“peeping”»)⁵¹ uno o più individui, che solitamente – ma senza una più precisa specificazione della casistica («usually») – non sono in un rapporto di familiarità con il primo; il soggetto osservato dev’essere visto mentre è nudo, mentre si sta spogliando o mentre, indipendentemente dalla nudità, è impegnato in un’attività sessuale; l’atto è individuato come metodo privilegiato – se non addirittura esclusivo – per ottenere l’eccitamento sessuale; l’atto del vedere non visti, anche se compiuto a vantaggio di un eccitamento sessuale, generalmente non conduce a un’attività sessuale con la persona osservata; l’eccitazione sessuale sfocia in un atto autoerotico che può avvenire nel momento dell’osservazione o a posteriori; l’atto tende a produrre un maggiore eccitamento nel soggetto osservante se questi immagina di venire scoperto dal soggetto osservato (o dai soggetti osservati) e se quest’ultimo, dopo aver notato di essere osservato, viene immaginate inerme o in preda all’umiliazione.

Se queste sono le caratteristiche individuate come orientative, il DSM-III completa il pron-tuario con l’aggiunta di un’indicazione dell’età in cui è previsto il manifestarsi della patologia («the first voyeuristic act is likely to occur in early adulthood»), del decorso («tends to be chronic»)⁵² e, prima dello specchio riassuntivo finale con i criteri diagnostici, di un paragrafo dedicato alla differenza tra un tipo di voyeurismo patologico, ed uno che invece fa parte di una «normal sexual activity».⁵³ Più nello specifico, il manuale ammette la presenza di una normale reazione di eccitazione di un individuo di fronte alla visione della nudità di un altro individuo, tuttavia in una ‘normale’ attività sessuale questo atto non coinvolge una persona ignara di essere vista ed è solitamente il preludio all’attività sessuale vera e propria. Il caso apparentemente discordante è però rappresentato dalla pornografia, ma in questo caso il DSM-III sembra spostare l’attenzione non tanto sulla persona che osserva, quanto su quella osservata: «the people who are being observed are willingly in view, even though in fantasy the observer may *imagine* (but knows better) that the people are unsuspecting».⁵⁴ Quindi, nella pornografia chi viene ripreso sa di essere ripreso, e l’osservatore può solo immaginare che l’individuo osservato sia ignaro di

⁵¹ Interessante e indicativa la scelta terminologica. ‘To peep’ in inglese dà un’idea ben definita di ciò che si intenda in questo caso pensando al voyeurismo. È infatti l’accezione che si utilizza per indicare lo spiare uno spazio ampio da una fessura/un buco/un’apertura stretta, in atto di nascondimento. Utilizzato, ad esempio, pensando allo spiare da un buco della serratura. Cfr. la definizione in OED (‘to peep’, v. 1, II.3): «To look through a narrow aperture, as through half-shut eyelids or through a crevice, chink, or small opening into a larger space; (hence) to look quickly or furtively from a vantage point; to steal a glance. Also in *figurative* context». (<https://www.oed.com/view/Entry/139706?rskey=JwItq4&result=1&isAdvanced=false#eid>; ultima consultazione 12/05/22).

⁵² AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-III*, cit., p. 273.

⁵³ *Ibidem*. A proposito dei criteri diagnostici, poi riprese con modifiche nelle versioni successive, sono due: «A. The individual repeatedly observes unsuspecting people who are naked in the act of disrobing, or engaging in sexual activity and no sexual activity with the observed people is sought; B. The observing is the repeatedly preferred or exclusive method of achieving sexual excitement» (*ibid.*).

⁵⁴ *Ibidem*.

esserlo, e dunque – paradossalmente – è attraverso la consapevolezza dell’osservato che l’atto di osservazione sembra collocare un discrimine tra normotipia e patologia. È ‘normale’ provare un eccitamento sessuale di fronte alla visione di un nudo, anche nei casi della pornografia, a patto che lo sguardo sull’osservato non possa essere percepito dall’osservato stesso come realmente nascosto e che l’osservatore, al di là della fantasia con la quale si può convincere del contrario, non possa persuadersene fino in fondo.

La questione, che sembra in alcuni punti scivolosa, viene sostanzialmente confermata – con qualche variante formale – dalla revisione del 1987.⁵⁵ A proposito della pornografia, l’edizione rivista presenta solo una leggerissima variazione terminologica,⁵⁶ tuttavia bisogna anticipare che, su questo argomento, le edizioni successive compiranno un passo indietro.⁵⁷ La versione rivista del 1987 modifica anche lievemente la formula della definizione, e l’aspetto più rilevante è probabilmente rappresentato da una specificazione temporale del decorso patologico e dall’aggiunta di un sentimento di disagio e malessere collegato al voyeurismo, su cui poi le edizioni successive insisteranno e saranno più specifiche. In particolare, a proposito della temporalità si fa riferimento a un «recurrent, intense, sexual urges and sexually arousing fantasies, of at least six month’s duration»,⁵⁸ mentre parlando del sentimento di malessere si afferma che nell’atto voyeuristico il soggetto «has acted on these urges, or is markedly distressed by them».⁵⁹

Nel 1994, dopo sette anni dall’ultima revisione, viene pubblicata una nuova edizione del manuale, il DSM-IV, che continua a parlare di voyeurismo ma inserendolo, in maniera ancora più specifica, all’interno dei *Sexual and Gender Identity Disorders*, in un paragrafo dedicato alle parafilie e subito prima di trattare la categoria della *Paraphilia Not Otherwise Specified*.⁶⁰

⁵⁵ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-III-R. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Third Edition Revisited, Washington, American Psychiatric Association, 1987, p. 290.

⁵⁶ Cfr. *ibidem*. «Watching pornography, filmed or live, causes sexual excitement; but in pornography, the people who are being observed know that they are being seen, even though the observer may pretend that the people are unsuspecting».

⁵⁷ Cfr. R. BALON, *Voyeuristic Disorder*, in *Practical Guide to Paraphilia and Paraphilic Disorders*, Cham, Springer, 2016, p. 3. p. 67, che parlando della pornografia dice: «DSM-5 is not as clear on this issue as DSM-III and other DSM editions are. [...] Thus, the distinction of voyeurism/voyeuristic disorder and voyeuristic behavior/watching pornography has to be carefully parsed during the clinical evaluation».

⁵⁸ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-III-R*, cit., p. 289. L’indicazione temporale specifica ricompare anche come primo dei due criteri diagnostici: «Over a period of at least six months, recurrent intense sexual urges and sexually arousing fantasies involving the act of observing an unsuspecting person who is naked, in the process of disrobing, or engaging in sexual activity» (ivi, p. 290).

⁵⁹ Ivi, p. 289.

⁶⁰ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-IV. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fourth Edition, Washington, American Psychiatric Association, 1994, p. 532. A proposito di quest’ultima: «This category is included for coding Paraphilias that do not meet the criteria for any of the specific categories. Examples include, but are not limited to, telephone scatologia (obscene phone calls), necrophilia (corpses), partialism (exclusive focus on part of body), zoophilia (animals), coprophilia (feces), klismaphilia (enemas), and urophilia (urine)». Questa categoria era già comparsa nell’edizione precedente, ma consisteva soltanto di un elenco puntato. Per una definizione più estesa, nella stessa edizione del manuale, della parafilia propriamente detta cfr. invece ID., pp. 522-523.

La definizione di voyeurismo che viene data da questa versione del DSM è la seguente:

The paraphiliac focus of Voyeurism involves the act of observing unsuspecting individuals, usually strangers, who are naked, in the process of disrobing, or engaging in sexual activity. The act of looking (“peeping”) is for the purpose of achieving sexual excitement, and generally no sexual activity with the observed person is sought. Orgasm, usually produced by masturbation, may occur during the voyeuristic activity or later in response to the memory of what the person has witnessed. Often these individuals have the fantasy of having a sexual experience with the observed person, but in reality this rarely occurs. In its severe form, peeping constitutes the exclusive form of sexual activity. The onset of voyeuristic behavior is usually before age 15 years. The course tends to be chronic.⁶¹

La definizione di voyeurismo del DSM-IV, dunque, è in maniera molto evidente in forte continuità con quella della versione precedente, su cui è ricalcata.⁶² Tuttavia alla versione del 1980 integra in maniera più strutturata le modifiche che venivano proposte nella versione rivista del 1987, soprattutto a proposito della temporalità e di uno stato di malessere collegato alla condizione voyeuristica. Rispetto alla versione precedente, però, c'è in aggiunta un'indicazione legata all'insorgenza della patologia: «The onset of voyeuristic behavior is usually before age 15 years». È importante sottolineare ancora che il voyeurismo, in quanto categoria psicopatologica – istituita sin dal 1968 – viene trattato, in questa particolare versione, all'interno di un'altra macro-categorizzazione dal titolo *Sexual and Gender Identity Disorders*. È utile inoltre rilevare che, all'interno di questi disturbi, il DSM-IV identifica diverse fasi evolutive delle *Sexual Dysfunctions*, ovvero: *Desire*, *Excitement*, *Orgasm* e *Resolution*. Tali fasi non sono implicate necessariamente in ogni caso, e alcune patologie possono scaturire da una disfunzionalità specifica in una o in più di esse. A proposito dell'ultima, quella della *Resolution*, il DSM-IV scrive che essa «consists of a sense of muscular relaxation and general well-being», e durante questa fase gli uomini «are physiologically refractory to further erection and orgasm for a variable period of time», mentre le donne «may be able to respond to additional stimulation almost immediately».⁶³ La questione non è ulteriormente sviluppata ma, guardando alla definizione di voyeurismo, sembra che le prime tre fasi vengano in qualche modo affrontate nella descrizione della loro disfunzionalità,

⁶¹ Ivi, p. 532. Segue, in un riquadro sintetico, il riassunto dei due criteri diagnostici da tener presenti: «A. Over a period of at least 6 months, recurrent, intense sexually arousing fantasies, sexual urges, or behaviors involving the act of observing an unsuspecting person who is naked, in the process of disrobing, or engaging in sexual activity; B. The fantasies, sexual urges, or behaviors cause clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of functioning» (*ibid.*).

⁶² Importante precisare che tutte le definizioni e le categorizzazioni vengono confermate dalla revisione del 2000. Cfr. AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-IV-TR. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fourth Edition, Text Revision*, Washington, American Psychiatric Association, 2000.

⁶³ Ivi, p. 536.

mentre non sembra essere presente una menzione al momento della *Resolution*, se non in riferimento all'atto mancato e al possibile sfocio autoerotico.

Pubblicato a tredici anni di distanza dall'ultima revisione, il DSM-5 inserisce in maniera più precisa il voyeurismo tra i *Paraphilic disorder*, ovvero una forma di parafilia «that is currently causing distress or impairment to the individual or a paraphilia whose satisfaction has entailed personal harm, or risk of harm, to others».⁶⁴ È importante notare che la parafilia, di per sé, viene considerata condizione necessaria ma non sufficiente affinché si possa parlare di disordine parafilico, che per essere diagnosticato ha bisogno che quel tipo di parafilia implichi, appunto, menomazioni o danni (fisici o psicologici), a uno dei soggetti coinvolti.⁶⁵ Questa doppia definizione rappresenta un punto delicato e discusso, anche all'interno della stessa comunità psichiatrica. Pur constatandone i limiti, ad esempio, Richard Balon interpreta questo scarto come «an important shift and step in the process of de-pathologizing paraphilias», senza dimenticare però di citare e commentare le criticità denunciate dalla comunità scientifica.⁶⁶ Alcuni, come Lisa Downing, trovano insufficiente la specificazione tra una versione patologica e non patologica della parafilia, continuando a condannare la classificazione in sé come espressione di una comunità scientifica eteronormativa;⁶⁷ altri, come Alan Shindel e Charles Moser, contestano direttamente l'inserimento di alcune inclusioni all'interno delle parafilie di comportamenti che sono espressione di una sessualità non normotipica, trovando scientificamente problematica la misurazione delle presunte patologie;⁶⁸ lo stesso Moser, inoltre, insiste a più riprese sulla possibilità

⁶⁴ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-5. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fifth Edition, Washington, American Psychiatric Association, 2013, pp. 685-686.

⁶⁵ La parafilia, poco più sopra, viene così definita (ivi, p. 685): «The term *paraphilia* denotes any intense and persistent sexual interest other than sexual interest in genital stimulation or preparatory fondling with phenotypically normal, physically mature, consenting human partners».

⁶⁶ R. BALON, *Introduction to the Realm of Paraphilias*, in *Practical Guide to Paraphilia and Paraphilic Disorders*, cit., p. 3. Per la discussione delle critiche alla classificazione delle parafilie cfr. Ivi, pp. 4-7. Come nota ancora Balon, la problematicità non sta soltanto nella differenziazione tra le parafilie patologiche e non patologiche, ma anche la macrocatalogazione non risulta pacifica. Cfr. ivi, p. 6: «Interestingly, we have been also unable to decide where in our diagnostic systems to classify paraphilias/paraphilic disorders. Previously, the DSM system placed paraphilias under “sexual and gender identity disorders.” In the DSM-5, paraphilic disorders are separated from sexual dysfunctions and are placed, almost symbolically, at the very end of the DSM-5, just prior to “Other mental disorders.” The International Classification of Diseases (ICD) (in its section on Mental and Behavioral Disorders) classifies paraphilias as “disorders of adult personality and behavior,” and among these as “disorders of sexual preference”». Inoltre, la distinzione e catalogazione di comportamenti sessuali all'interno delle parafilie è elemento di discussione anche per la possibile proliferazione all'infinito di sfumature patologiche. Cfr., tra gli altri, P. FEDOROFF, *Paraphilic worlds*, in S.B. Levine et al., *Handbook of clinical sexuality for mental health professionals*, New York, Routledge, 2010, pp. 401-424.

⁶⁷ L. DOWNING, *Heteronormativity and repronormativity in sexological “perversion theory” and the DSM-5’s “paraphilic disorder” diagnoses*, in «Archives of Sexual Behavior», XLIV, 2015, pp. 1139-1145. Cfr. ivi, p. 1139: «the conservative and utilitarian view of sexuality as genitally oriented and for reproduction that has colored sexological and psychiatric history».

⁶⁸ A. W. SHINDEL – C. MOSER, *Why are the paraphilias mental disorders?*, in «Journal of Sexual Medicine», VIII, 2010, 3, pp. 927-929. Queste opposizioni si prestano molto bene, più che al voyeurismo, a pratiche come sadism e masochismo. Cfr. ivi, p. 928: «Evidence-based medicine is now considered the basis of and guide for medical practice».

di stabilire criteri di normotopia, rilevando come l'inclusione avvenga per concatenazione, considerando cioè parafilico tutto ciò che non è eteronormativo;⁶⁹ altri, infine, puntano l'attenzione sulle frizioni che tali catalogazioni creano con il sistema giudiziario, soprattutto laddove le patologizzazioni vengano utilizzate per mettere in atto misure preventive di incarcerazione o limitazione della libertà individuale.⁷⁰

Se già, dunque, è evidente che la distinzione tra parafilie e disordini parafilici non appare inscalfibile, è indicativo notare che il DSM-5 cerca di specificare le questioni legate al voyeurismo con un'operazione distintiva abbastanza simile. Come rileva Balon, infatti, questa edizione del manuale «does not address the issue of achieving sexual excitement. It deals mostly with the newly created distinction between voyeurism and voyeuristic disorder».⁷¹

The diagnostic criteria for voyeuristic disorder can apply both to individuals who more or less freely disclose this paraphilic interest and to those who categorically deny any sexual arousal from observing an unsuspecting person who is naked, disrobing, or engaged in sexual activity despite substantial objective evidence to the contrary. If disclosing individuals also report distress or psychosocial problems because of their voyeuristic sexual preferences, they could be diagnosed with voyeuristic disorder. On the other hand, if they declare no distress, demonstrated by lack of anxiety, obsessions, guilt, or shame, about these paraphilic impulses and are not impaired in other important areas of functioning because of this sexual interest, and their psychiatric or legal histories indicate that they do not act on it, they could be

Continuing to include the diagnoses of sexual sadism in the DSM in the absence of empirical evidence to support their inclusion violates a stated principle of the DSM revision process».

⁶⁹ Cfr. C. MOSER, *Paraphilia: a critique of a confused concept*, in P.J. Kleinplatz (a cura di), *New directions in sex therapy: Innovations and alternatives*, Philadelphia, Brunner-Routledge, 2001, pp. 91-108; ID., *Are any of the paraphilia in the DSM mental disorders?*, in «Archives of Sexual Behavior», XXXI, 6, 2002, pp. 490-491; ID., *When is an unusual sexual interest a mental disorder?*, in «Archives of Sexual Behavior», XXXVIII, 3, 2009, pp. 323-325; ID., *Yet another paraphilia definition fails*, in «Archives of Sexual Behavior», XL, 2011, pp. 483-485; ID., *Paraphilias, and the Paraphilic Disorders. Confusion Reigns*, in «Archives of Sexual Behavior», XLVIII, 2019, pp. 681-689. Moser, inoltre, riflette sulla differenza tra paraphilic disorders e mental disorders. Cfr. *ivi*, p. 685: «since paraphilias are not mental disorders, we must assume they are not dysfunctions. Their “problem” is their nonconforming sexual interest and lifestyle. The text of DSM-5 does not indicate and the scientific research does not identify any characteristic disturbance in cognition, emotion regulation, or behavior in individuals with a Paraphilic Disorder, aside from the behavioral expression of their paraphilia».

⁷⁰ La questione è di particolare complessità, e dipende inoltre dal Sistema giudiziario di riferimento. L'argomento è sensibile, ad esempio, in relazione al sistema giudiziario statunitense. Per alcuni approfondimenti cfr. E.W. HICKY, *Sex crimes and paraphilia*, Upper Saddle River, Prentice-Hall Publisher, 2005; J.C. WAKEFIELD, *DSM-5 proposed diagnostic criteria for sexual paraphilias: Tension between diagnostic validity and forensic utility*, in «International Journal of Law and Psychiatry», XXXIV, 2011, 195-209; S. WRIGHT, *Kinky parents and child custody: The effect of the DSM-5 differentiation between the paraphilias and paraphilic disorder*, in «Archives of Sexual Behavior», XLIII, 7, 2014, pp. 1257-1258; S.P. GREEN, *To see and be seen: reconstructing the law of voyeurism and exhibitionism*, in «American Criminal Law Review», LV, 2017, pp. 203-257; B.J. KOOPS *et al.*, *The Reasonableness of Remaining Unobserved: A Comparative Analysis of Visual Surveillance and Voyeurism in Criminal Law*, in «Law & Social Inquiry», XLIII, 3, 2017, pp. 1210-1235; MOSER, *Paraphilias, and the Paraphilic Disorders*, *cit.*, pp. 685-687.

⁷¹ BALON, *Voyeuristic Disorder*, in *Practical Guide to Paraphilia and Paraphilic Disorders*, *cit.* pp. 63-75: 66.

ascertained as having voyeuristic sexual interest but should *not* be diagnosed with voyeuristic disorder.⁷²

Innanzitutto, viene specificato che i criteri diagnostici⁷³ per il *voyeuristic disorder* possono essere applicati sia a chi vive questo ‘interesse parafiliaco’ conscio della condizione di eccitamento sessuale provocato, sia da chi invece provi in maniera oggettiva ed evidente piacere ma tenda a negare la propria condizione. A questo punto, però, viene fatto il distinguo tra *voyeuristic interest* e *voyeuristic disorder*, sulle cui implicazioni non è oziosa una riflessione. Se, anche tra chi vive in maniera conscia il proprio eccitamento sessuale in situazioni di voyeurismo, ciò è causa di malessere o problemi di natura psicologica, allora si è in presenza di un *voyeuristic disorder* che, in quanto tale, va diagnosticato; in caso contrario, invece, se non vengono né dichiarate né riscontrate cause di malessere, ansia, disturbi ossessivi e sensi di colpa, allora si parlerà appunto di un *voyeuristic sexual interest* che è accertabile («they could be ascertained as having voyeuristic sexual interest») ma che non porta alla diagnosi di un disturbo. Ciò su cui sembra implicito – e quindi problematico – anche il DSM-5 nel mettere in atto questa distinzione, è che in nessun caso il *voyeur*, patologico o meno, pare rientrare in una condizione di relativa normotipia.⁷⁴ Qualunque tipo di voyeurismo, proprio perché interpretato esclusivamente secondo le categorie della devianza sessuale, sembra essere categorizzabile per la sua sessualità apparentemente non normotipica, indipendentemente dal fatto che non possano essere definite in maniera inequivocabile e incontestabile le caratteristiche normotipiche della sessualità – con le relative zone di opacità –, e indipendentemente dal fatto che questa tendenza assuma anche delle caratteristiche psicopatologiche in grado di inquadrare il *voyeur* come un soggetto con un disturbo.

Il DSM-5 prosegue cercando di definire anche i confini tra chi riconosce e chi invece nega la presenza di un interesse o di un disturbo di tipo voyeuristico:

Nondisclosing individuals include, for example, individuals known to have been spying repeatedly on unsuspecting persons who are naked or engaging in sexual activity on separate occasions but who deny any urges or fantasies concerning such sexual behavior, and who may report that known episodes of watching unsuspecting naked

⁷² AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-5*, cit., p. 687.

⁷³ Che nel DSM-5 parzialmente cambiano e diventano tre (ivi, p. 686): «A. Over a period of at least 6 months, recurrent and intense sexual arousal from observing an unsuspecting person who is naked, in the process of disrobing, or engaging in sexual activity, as manifested by fantasies, urges, or behaviors; B. The individual has acted on these sexual urges with a nonconsenting person, or the sexual urges or fantasies cause clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of functioning; C. The individual experiencing the arousal and/or acting on the urges is at least 18 years of age».

⁷⁴ A questo proposito può essere interessante ricordare che, se è vero che il voyeurismo è compreso all'interno del gruppo delle parafilie, il concetto di parafilia è stato problematizzato dal sessuologo John Money, che parla in termine contrastivo del termine ‘normophilia’, con il quale indica «a condition of being erotosexually in conformity with the standard as dictated by customary, religious, or legal authority» (J. MONEY, *Gay, Straight and In-between: The Sexology of Erotic Orientation*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 214).

or sexually active persons were all accidental and nonsexual. Others may disclose past episodes of observing unsuspecting naked or sexually active persons but contest any significant or sustained sexual interest in this behavior. Since these individuals deny having fantasies or impulses about watching others nude or involved in sexual activity, it follows that they would also reject feeling subjectively distressed or socially impaired by such impulses. Despite their nondisclosing stance, such individuals may be diagnosed with voyeuristic disorder.⁷⁵

La gamma di chi è portato a negare l'interesse voyeuristico è ampia, ed è analizzata partendo da casi in cui a essere contestata è la dimensione qualitativa dell'atto di osservazione, e dunque casi in cui si è in presenza di un soggetto che non ammette la finalità sessuale dell'atto, oppure partendo da casi in cui viene contestata la volontarietà dell'atto di osservazione, il cui avvenimento è semmai considerato di tipo accidentale. Chiaramente, di fronte a un diniego in linea di principio dell'atto voyeuristico, non può esserci l'ammissione o la manifestazione di condizioni di malessere, ansia e disagio, e dunque viene a decadere uno dei tre criteri diagnostici orientativi. Ciò nonostante, in virtù di una probabile e dimostrabile evidenza contraria rispetto a quanto dichiarato, anche a questi soggetti va diagnosticato il *voyeuristic disorder*.⁷⁶

La trattazione descrittiva della descrizione del disturbo nel DSM-5, infine, si conclude con due posizioni cautelari, che evidentemente correggono anche alcune precedenti formulazioni:

The Criterion A time frame, indicating that signs or symptoms of voyeurism must have persisted for at least 6 months, should also be understood as a general guideline, not a strict threshold, to ensure that the sexual interest in secretly watching unsuspecting naked or sexually active others is not merely transient.

Adolescence and puberty generally increase sexual curiosity and activity. To alleviate the risk of pathologizing normative sexual interest and behavior during pubertal adolescence, the minimum age for the diagnosis of voyeuristic disorder is 18 years (Criterion C).⁷⁷

Perché si possa procedere con una diagnosi, quindi, il voyeurismo deve rappresentare una condizione stabile e ripetuta e deve durare almeno 6 mesi – dove l'indicazione temporale va intesa come orientativa e non matematicamente applicabile –; inoltre, e lo scarto rispetto all'edizione precedente del manuale è significativo, non si può diagnosticare un *voyeuristic disorder* prima dei 18 anni. Se il DSM-IV, infatti, sia nell'edizione del 1994 sia in quella rivista del 2000, indica l'insorgenza del disturbo parafilico di tipo voyeuristico intorno ai 15 anni, nell'edizione successiva il manuale sembra cautelarsi intorno a forme di indiretta o diretta sessualità – anche con

⁷⁵ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-5*, cit., p. 687.

⁷⁶ La questione è così motivata (*ibid.*): «Recurrent voyeuristic behavior constitutes sufficient support for voyeurism (by fulfilling Criterion A) and simultaneously demonstrates that this paraphilically motivated behavior is causing harm to others (by fulfilling Criterion B)».

⁷⁷ *Ibid.*

tendenze voyeuristiche – che manifestandosi in età adolescenziale, rappresentano una fase transitoria e non patologica di un «normative sexual interest».

Recentemente, nel 2022, è stato pubblicato il DSM-5-TR, che rappresenta l'ultimo tassello per concludere questa ricostruzione storica del voyeurismo come categoria psicopatologica e che, chiaramente, da questo momento in avanti è da considerarsi come il manuale di riferimento.⁷⁸ L'ultima revisione si mostra in continuità con la precedente: innanzitutto confermando, sostanzialmente con le stesse diciture, le due opposizioni tra *paraphilia/paraphilic disorder*, e tra *voyeurism/voyeuristic disorder*.⁷⁹ A proposito di quest'ultimo, i criteri diagnostici rimangono esattamente gli stessi, e viene confermata la prevalenza maschile delle diagnosi, per quanto rimangano ancora valide le rilevazioni di Balon a proposito di una tuttora scarsa presenza di studi sul voyeurismo che possano rafforzare e problematizzare le prime indicazioni statistiche.⁸⁰ Sono implementate le parti relative alle indicazioni di rischio e ai fattori di prognosi, così come quelle relative allo sviluppo e al decorso della patologia, ma va rilevata, ancora una volta, l'assenza della pornografia, la cui menzione dalla terza edizione in avanti verrà evitata accuratamente. Si può concludere, quindi, che a poco meno di dieci anni di distanza dalla versione precedente del manuale, questo testo rivisto non comporta particolari novità nello studio e nella definizione dei fenomeni voyeuristici.

Se si riassumono le diverse fasi e i diversi scivolamenti che il voyeurismo acquisisce nel discorso clinico, dunque, possiamo concludere che la concezione di voyeurismo si è, negli anni, separata dall'idea di un disturbo psicopatologico, procedendo parallelamente ad essa: analogamente a quanto accade tra il disturbo parafilico e la parafilia. Si è fatta strada l'idea di una zona d'ombra normotipica che, per il voyeurismo come per la parafilia, rende le due manifestazioni

⁷⁸ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-5-TR. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition, Text Revision*, Washington, American Psychiatric Association, 2022.

⁷⁹ Cfr. rispettivamente *ivi*, pp. 779-780; 781-783.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 782: «Voyeuristic disorder is very uncommon among women in clinical settings, whereas the ratio in men to women for single sexually arousing voyeuristic acts is less extreme and may be 2:1-3:1». L'aspetto non è di inedita trattazione, se già nel 1976 è stato sostenuto da Spencer Smith, che individua nella figura del *voyeur* un giovane uomo, di bassa estrazione sociale, che abbia magari manifestato un ritardo nello sviluppo sessuale e che sia predisposto a crimini minori (R.S. SMITH, *Voyeurism: a review of literature*, in «Archives of Sexual Behavior», V, 1976, pp. 586-608). Cfr. anche BALON, *Voyeuristic Disorder*, in *Practical Guide to Paraphilia and Paraphilic Disorders*, cit. p. 65. Le questioni legate alle differenze sessuali nella patologia sono tuttora aperte. Uno studio recente, fatto su un campione di individui degli UK che comprende sia voyeurismo che esibizionismo, è quello di A.G. THOMAS, *et al.*, *Sex Differences in Voyeuristic and Exhibitionistic Interests: Exploring the Mediating Roles of Sociosexuality and Sexual Compulsivity from an Evolutionary Perspective*, in «Archives of Sexual Behavior», L, 2021, pp. 2151-2162. Cfr. anche N.P. LI-D.T. KENRICK, *Sex similarities and differences in preferences for short-term mates: What, whether and why*, in «Journal of Personality and Social Psychology», XC, 3, 2006, pp. 468-489; H.A. RUPP-K. WALLEN, *Sex differences in response to visual sexual stimuli: A review*, in «Archives of Sexual Behavior», XXXVII, 1, 2008, pp. 206-218; J. CARVALHO, *et al.*, *Psychopathological predictors characterizing sexual compulsivity in a nonclinical sample of women*, in «Journal of Sex & Marital Therapy», XLI, 5, 2015, pp. 467-480; S.J. DAWSON, *et al.*, *Paraphilic interests: An examination of sex differences in a nonclinical sample*, in «Sexual Abuse», XXVIII, 1, 2016, pp. 20-45; K.N. BOUCHARD, *et al.*, *The effects of sex drive and paraphilic behaviors in a nonclinical sample of men and women*, in «Canadian Journal of Human Sexuality», XXVI, 2, 2017, pp. 97-111.

indispensabili per la presenza *anche* di un disturbo, ma non indicative di un disturbo di per sé: sono sempre perversioni sessuali, ma pare esistere una soglia di tolleranza entro le quali queste perversioni sono contemplabili in associazione a una sessualità ‘normale’. La chiave di volta, in questo senso, è l’elemento di sofferenza/turbamento/ansia, fisica o psicologica, inflitta o auto-inflitta. Oltretutto è bene specificare che il macro-gruppo delle parafilie, che nel tempo si è sostituito in maniera salda alle categorizzazioni precedenti, continua a comprendere il voyeurismo soltanto a partire da un’identificazione dell’atto come un atto perverso, più che pulsionale. Quest’atto perverso e di natura esclusivamente o prevalentemente sessuale (in senso sostitutivo, perché canonicamente la sessualità di un *voyeur* è considerata come una sessualità mancata o autoerotica), ha alla base alcune caratteristiche apparentemente ineliminabili, tra le quali la presenza di almeno due soggetti osservanti: uno che guarda e almeno uno che è guardato. Il termine, inquadrato nei parametri del DSM, tende a connotarsi in senso negativo e a contribuire a una profonda stigmatizzazione delle parafilie, così come rilevato anche da Balon, nonostante nella società occidentale contemporanea si sia assistito a un progressivo avvicendamento tra una concezione psicopatologica del voyeurismo e una comune di senso più ampio, così come descritto da Metzl.⁸¹

A questo punto, senza negare l’evidenza di una possibile connotazione in senso psicopatologico del voyeurismo, nel modo in cui viene intesa dal DSM e comprendendo i casi in cui il soggetto osservante sia affetto da un comportamento nocivo per sé o per gli altri, ciò che qui si vuole proporre è di adottare il termine voyeurismo con un significato più ampio, dove l’ampliamento è da intendersi in due direzioni. *In primis*, nel senso individuato da Metzl, e dunque nella direzione di una comprensione di contesti socioculturali in cui i confini del voyeurismo sembrano allargarsi anche a ciò che non è strettamente riconducibile alle definizioni del DSM; *in secundis*, ciò che si vuole proporre è di riflettere intorno allo sguardo come pulsione, più che come perversione, tentando di osservare come la pulsione scopica si muova su terreni diversi rispetto a quelli che vengono tendenzialmente inquadrati nel DSM, soprattutto se al concetto di ‘perversione sessuale’ si sostituisce quello di ‘pulsione desiderante’, che può comprendere la dimensione sessuale e perversa senza limitarsi ad essa.

Come nota Astrid Gessert, in un lucido contributo che mette in dialogo l’idea di perversione con la prospettiva lacaniana, già con il DSM-5 «the emphasis is not only on behaviour, but also on desire».⁸² L’entrata in campo del motore pulsionale del desiderio, che comprende senza

⁸¹ Il riferimento è, rispettivamente, ai già citati BALON, *Introduction to the Realm of Paraphilias*, in *Practical Guide to Paraphilia and Paraphilic Disorders*, cit., pp. 9-10; METZL, *Voyeur Nation?*, cit.

⁸² A. GESSERT, *Exploring Transgression from a Lacanian Perspective*, in D. Caine-C. Wright (a cura di), *Perversion now!*, London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 35-44: 37.

eliminarla la connotazione specificamente sessuale, è indispensabile perché porta a una problematizzazione della definizione del voyeurismo così come descritto dal DSM. Gessert mette in evidenza come la perversione, se indagata secondo la prospettiva di Lacan, implichi l'assenza di desiderio, perché il perverso tende a disabitare il desiderio. Infatti,

from a Lacanian perspective the problem is that subjects with a perverse psychic structure do **not have** a desire, they have had no chance to articulate the initial loss in the form of desire. What they have instead is an identification with an object that compels them to enact desire rather than articulate it, thereby eradicating it. We could also wonder if, instead of desire they articulate a demand which, unlike desire, is repetitive, always asks for the same, and in relation to which there is a fixation to a specific object.⁸³

Seguendo il ragionamento di Gessert, dunque, per un perverso al posto del desiderio si colloca un bisogno, e questo bisogno nella dinamica della perversione diventa ripetitivo e assume la forma di una fissazione.⁸⁴ Questo è interessante perché permette di concludere che c'è o ci può essere un voyeurismo perverso, dove l'atto voyeuristico va inteso nel senso di una fissazione, ma quando il voyeurismo è innescato dal desiderio dell'Altro, per definizione tale desiderio non può coincidere con quello di un perverso. Per un perverso, infatti, «there is [...] fixation instead of desire [...]». The perverse subject does not desire but demands, and demand is directed at an object».⁸⁵ Il desiderio ha una natura impalpabile ed è direttamente collegato con la condizione di incompiutezza e mancanza connaturata nel soggetto, mentre il bisogno può essere diretto verso un obiettivo concreto perché può essere soddisfatto e colmato. Il circuito del desiderio non porta alla soddisfazione, ma al reiterarsi dell'impulso desiderante. Chiara, in questo senso, la lettura di Bruce Fink:

Desire, strictly speaking, has no object. In its essence, desire is a constant search for something else, and there is no specifiable object that is capable of satisfying it, in other words, extinguishing it. Desire is fundamentally caught up in the dialectical *movement* of one signifier to the next, and is diametrically opposed to fixation. It does not seek satisfaction, but rather its own continuation and furtherance [...].⁸⁶

Considerare, dunque, a fianco del voyeurismo come perversione anche il motore pulsionale del desiderio, significa affiancare alla figura del perverso anche quella di un *voyeur* ben differente,

⁸³ Ivi, p. 44 (il grassetto è nel testo originale). Per un approfondimento, cfr. R. BOOTHBY, *Death and Desire*, New York, Routledge, 1991, pp. 164ss.; B. FINK, *The Lacanian Subject*, Chichester, Princeton University Press, 1995, pp. 90ss.; ID., *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*, London, Harvard University Press, 1997, p. 26.

⁸⁴ Cfr. J. LACAN, *Soversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, cit., pp. 795-831. Sulla differenza tra bisogno e desiderio nel linguaggio psicoanalitico cfr. la sintesi di S. ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology* [1989], London, Verso, 2009, pp. 95-144.

⁸⁵ GESSERT, *Exploring Transgression from a Lacanian Perspective*, cit., p. 42.

⁸⁶ FINK, *The Lacanian Subject*, cit., p. 90.

che difficilmente potrà riconoscersi *in toto* nella definizione del DSM. Questo aspetto sarà particolarmente evidente guardando ai testi del *corpus* che verranno analizzati.

Chiaramente, il discorso così delineato non è ancora concluso. Gli esempi letterari possono mettere in luce emblematicamente casi di voyeurismo in cui a mancare non è soltanto l'elemento di perversione, ma anche tutta un'altra serie di elementi apparentemente necessari, tra cui la presenza effettiva di un soggetto osservante. In questo caso, la riflessione fondamentale è quella della distinzione, o schisi, tra occhio e sguardo operata da Lacan, a cui si è arrivati in maniera naturale grazie all'inserimento nell'equazione dell'elemento del desiderio, ma che adesso è necessario affrontare ordinatamente in modo da porre un altro tassello per le fondamenta teoriche dalle quali muoverà l'analisi del *corpus* letterario.

II.2.3. Verso una problematizzazione teorica del vedere non visti: Lacan e la schisi tra occhio e sguardo

Poste le basi di ciò che concerne il voyeurismo secondo la definizione del DSM e a partire dal concetto di perversione, e dopo aver individuato alcuni punti problematici rispetto ai quali si possono proporre strade differenti, è possibile entrare nel merito della prospettiva lacaniana. Ciò che voglio mettere in evidenza è che, qualunque tipo di discussione che approcci il voyeurismo a partire da definizioni poggianti sui diversi ruoli funzionali dei soggetti coinvolti, rischia di essere fallace. Questo perché i soggetti, come già suggerito in precedenza, possono anche non esserci, dal momento che lo sguardo non ha necessariamente bisogno di un occhio per sostenersi, e questo aspetto è dettagliatamente discusso da Jacques Lacan.

È centrale, infatti, nella formulazione teorica di Lacan, la questione legata a una schisi irriducibile tra occhio e sguardo. La pulsione scopica deve la sua peculiarità proprio al fatto che, *in primis*, non ammette la sovrapposizione tra il concetto di occhio e quello di sguardo e, *in secundis*, perché lo stesso sguardo viene problematizzato e definito in maniera non univoca né fissamente localizzata.⁸⁷ Benché la prefigurazione di queste considerazioni sia già ravvisabile in altri punti del lavoro di Lacan,⁸⁸ l'elaborazione più ricca e approfondita a riguardo avviene nel 1964, nel

⁸⁷ Nonché, come si vedrà nel proseguire del discorso, anche in assenza di un occhio.

⁸⁸ Vanno fatti, nello specifico, due rimandi molto importanti. Il primo è a J. LACAN, *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Torino, Einaudi, 2007 (in particolare pp. 27-32; 36-39; 49-57; 80-83; 109-118; 242-243; 259-263; 274-277); il secondo è a ID., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, cit., pp. 87-94. Nel primo caso ciò che può essere interessante è, all'interno del seminario dedicato all'angoscia, la discussione parcellizzata di una fenomenologia della visione in cui l'occhio e lo sguardo sono considerati in relazione alla loro funzione di collegamento e ricerca dell'oggetto *a*: interessante soprattutto la discussione intorno alla qualità speculare dell'occhio. Il secondo scritto, invece, è relativo al celebre discorso sullo stadio dello specchio, che Lacan pronuncia una prima volta – ma senza metterlo agli atti – nel 1936 a Marienbad durante il 14° congresso dell'IPA (International

corso del ciclo seminariale dedicato a *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, poi collazionati nell'undicesimo volume dei seminari.⁸⁹ È in questo ciclo seminariale, infatti, che Lacan teorizza tra occhio e sguardo una «schisi in cui si manifesta la pulsione a livello del campo scopico».⁹⁰ La pulsione scopica, dunque, è peculiare perché si situa *nella* frattura tra questi due termini, e questa schisi va interrogata circoscrivendoli entrambi.

Parlando dell'occhio, Lacan specifica che intende far riferimento all'organo in senso biologico, uno dei molti organi con cui il soggetto è in relazione e attraverso il quale accede a un principio di esperienza della realtà.⁹¹ A questo riguardo, aveva scritto nei seminari dell'anno precedente che

l'occhio si presenta con una particolarità che dobbiamo notare subito, e cioè che è un organo sempre doppio. In genere funziona in dipendenza di un chiasmo, vale a dire che è legato al nodo incrociato che lega due parti simmetriche del corpo. [...] Il fatto che l'occhio sia specchio implica già in un certo qual modo la sua struttura. [...] Noi parliamo della struttura trascendentale dello spazio come di un dato irriducibile dell'apprensione estetica del mondo, mentre questa struttura esclude una sola cosa: l'occhio stesso, ciò che esso è, la sua funzione. Si tratta di trovare le tracce di questa funzione esclusa.⁹²

Se è vero, dunque, che l'occhio rispetto allo sguardo si costituisce come l'organo fisico e biologico atto alla visione, la sua funzione non si limita a questo e implica un discorso ben più approfondito. Infatti, stando alla formulazione appena citata, l'occhio è innanzitutto un organo connaturatamente «doppio», funziona in maniera interconnessa con un altro organo ad esso speculare, e l'immagine della realtà che permette di acquisire è, in senso propriamente fisico, frutto di un lavoro di sintesi mentale di due visioni prospettiche diverse. Questo appunto non è irrilevante, perché pone alla base di ogni considerazione una contestazione profonda di un'idea di visione prospettica in senso cartesiano, e dunque di una visione a partire da un punto – che Lacan chiama altrove 'geometrale' – che presuppone un soggetto la cui pulsione scopica non ha nulla di questa specularità e che – come il soggetto cartesiano – vedrebbe il mondo in una sorta

Psycho-Analytical Association), e una seconda volta, riformulandolo nei termini in cui viene letto oggi, nel 1949 a Zurigo, nel corso del 16° congresso dell'IPA. A proposito dell'oggetto *a* cfr. ID., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 82, che parla di «un oggetto privilegiato, sorto da qualche separazione primitiva, da qualche automutilazione indotta dall'avvicinarsi stesso rispetto al reale, il cui nome, nella nostra algebra, è oggetto *a*. Nel rapporto scopico, l'oggetto da cui dipende il fantasma a cui il soggetto è appeso in un vacillamento essenziale, è lo sguardo».

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Ivi, p. 72.

⁹¹ Ivi, p. 90. Cfr. *ibid.*: «Da quando, per esempio, la funzione dell'organo e, in primo luogo, la sua semplice presenza sono apparse nella stirpe dei viventi? Il rapporto del soggetto con l'organo è al cuore della nostra esperienza. Tra tutti gli organi con cui abbiamo a che fare, il seno, le feci e altri ancora, c'è l'occhio, e colpisce vedere che risalga così lontano nelle specie che rappresentano l'apparizione della vita».

⁹² ID., *Il seminario. Libro X*, cit., pp. 260-261.

di sorvolo in terza persona.⁹³ Come sottolinea anche Gambazzi, rileggendo le critiche lacaniane alla prospettiva di Cartesio, «quello del cartesianesimo è un ‘occhio astratto’».⁹⁴

Il concetto di specularità, però, non si riduce a questo e anzi assume una doppia valenza: Lacan, infatti, parlando di ‘chiasma’⁹⁵ non allude soltanto al nodo speculare che collega un occhio con l’altro organo con cui fa coppia, ma si riferisce anche a una specularità che la superficie dell’occhio rende possibile con ciò che gli si pone di fronte. L’occhio stesso – in breve – è uno specchio: riflette il mondo e l’Altro, e dunque anche lo sguardo che, nella pulsione scopica, è l’oggetto *a*, «la funzione esclusa».⁹⁶ La formulazione, così posta, implica di soffermarsi in maniera più approfondita sulle caratteristiche dello sguardo e su cosa significhi, parafrasando il lessico lacaniano, che è un ‘oggetto *a*’, tuttavia anticipare questo punto farebbe perdere il filo del discorso sull’occhio, impedendone una trattazione lineare che mi propongo di continuare lasciando momentaneamente in sospeso il nodo dello sguardo come oggetto *a*.

L’occhio, dunque, è sì organo biologico che permette di innescare la pulsione scopica, ma essendo anche specchio rappresenta per l’Altro una superficie riflettente.⁹⁷ Più nello specifico, Lacan sostiene che l’occhio

riflette quello che, nello specchio, è riflesso; ma all’occhio più acuto è visibile, nell’occhio che vede nello specchio, il riflesso del mondo che esso stesso ha in sé. Per dirla tutta, non servono due specchi contrapposti perché siano create le riflessioni all’infinito del palazzo degli specchi. Basta l’occhio e uno specchio perché si produca un

⁹³ Cfr. *ivi*, pp. 94-95: «Io non sono semplicemente quell’essere puntiforme che si orienta rispetto al punto geometrico da dove è colta la prospettiva». La questione è affrontata da Lacan a partire da una discussione intorno al tema dell’anamorfosi (a partire dalla celebre osservazione del quadro *Gli ambasciatori* di Holbein).

⁹⁴ GAMBAZZI, *L’occhio e il suo inconscio*, cit., p. 131. Dei limiti del soggetto cartesiano parla in maniera approfondita – e in sintonia con la posizione lacaniana – anche Merleau-Ponty, soprattutto nel ripensare la posizione incarnata del soggetto *nel* mondo e formulando il concetto di *epoché*. Cfr. R. KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, Milano, Marinotti Edizioni, 2008, p. 33: «L’*epoché* è veramente “sospensione” e “messa fuori gioco” quando riesce a ritrovare lo stupore dello sguardo *nel* mondo, quello sguardo che fa del mondo uno spettacolo. La riduzione prende una distanza dal mondo affinché io possa ritornarvi, nella sua stranezza e paradossalità, nei suoi aspetti opachi che resistono alla chiarificazione operata dalla coscienza. La sfera trascendentale non è perciò un punto di vista separato dal mondo. effettuare l’*epoché* significa sporgersi su un “fuori” della coscienza. [...] Per poterlo descrivere non posso pensarmi come un soggetto assoluto, un puro spirito in grado di “sorvolare” il mondo». Sui rapporti tra Lacan e Cartesio sono recenti due studi apparsi su *Aut Aut*, nel numero dedicato proprio a Lacan, a cui si rimanda per un’integrazione del discorso qui accennato: M. BOTTONE, *Lacan, Cartesio e le formule della follia: all’origine di un incontro*, in «Aut Aut», CCCLXXXVII, 2020, pp. 141-153; A. SCIACCHITANO, *Lacan con Cartesio*, in «Aut Aut», CCCLXXXVII, 2020, pp. 154-169.

⁹⁵ Il termine ovviamente rimanda in maniera inevitabile alla formulazione di MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l’invisibile*, cit., pp. 147-170. Il lavoro di Merleau-Ponty era già stato scritto, nonostante esca postumo proprio nel 1964, e Lacan ne aveva presumibilmente potuto leggere le bozze.

⁹⁶ Il seguito della citazione precedente, infatti, è: «Si tratta di trovare le tracce di questa funzione esclusa. Essa si dimostra già abbastanza, nella fenomenologia della visione, come omologa alla funzione di *o*» (LACAN, *Il seminario. Libro X*, cit., p. 261). È anche importante notare che mondo e Altro sono due cose ben differenti. Come precisa lo stesso Lacan, «da un lato, il mondo, luogo in cui si accalca il reale, e dall’altro la scena dell’Altro, in cui l’uomo come soggetto deve costituirsi, deve prendere posto come colui che porta la parola, ma potrà portarla solo in una struttura che, per quanto si ponga come veridica, è una struttura di finzione» (*ivi*, p. 126).

⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 49: «nell’Altro, nel luogo dell’Altro, si profila un’immagine soltanto riflessa di noi stessi».

dispiegamento infinito di immagini che si riflettono a vicenda. [...] L'immagine che si costituisce nell'occhio, quella che potete vedere nella pupilla, esige all'inizio un correlato che non è un'immagine. Se la superficie dello specchio non sta lì a reggere il mondo, non ne consegue che niente rifletta il mondo, che il mondo svanisca con l'assenza del soggetto, ma precisamente che niente si riflette.⁹⁸

L'occhio funziona come uno specchio e, di fronte a un altro specchio, ciò che sulla superficie dell'occhio si riflette è un'immagine riflessa. Un'immagine che presuppone però un dato reale come primo innesco di questa riflessione. Ne consegue, dunque, che, ponendo di fronte all'occhio un altro occhio, questi diverranno l'uno per l'altro uno spazio di oggettificazione, perché l'Altro è anche un'immagine, e di conferma dell'esistenza dell'Altro, perché la sua soggettività è presente *dietro* all'immagine: al termine del cortocircuito di riflessione reciproca. In quanto superficie riflettente di un'immagine e di un connotato reale, se l'occhio è puntato in direzione di un soggetto può tenere insieme il carattere oggettuale – anche nel senso di oggetto *a* e quindi di desiderio – con l'identificazione della soggettività.

La qualità speculare dell'occhio è anche, per Lacan, ciò che mette il livello della pulsione scopica in relazione con il concetto di angoscia.⁹⁹ Infatti, per spiegare cosa fosse l'angoscia, Lacan utilizza una celebre storiella, con protagonista una mantide religiosa, che delinea in maniera esemplare quest'ultimo tassello necessario per definire l'occhio a partire dalla sua proprietà riflettente. La situazione della storia prevede di immaginare un soggetto che indossi una maschera animale e che si trovi di fronte a un gigantesco esemplare femminile di mantide religiosa – il cui rito di accoppiamento notoriamente si conclude con la decapitazione del maschio –. Ovviamente, non sapendo di quale animale sia la maschera, ciò che preoccupa il soggetto è di avere indosso proprio quella di un esemplare maschio di mantide. Così, spinto dal bisogno di sapersi salvo – o in pericolo –, guarda nell'enorme pupilla della mantide religiosa per specchiarsi e scoprire la natura della sua maschera. Specchiatosi nella pupilla, però, scopre che non è presente alcuna immagine: questa è l'angoscia.¹⁰⁰

Come spiega in più punti dello stesso ciclo seminariale, «la vera e propria sostanza dell'angoscia è il *ciò che non inganna*, il fuor di dubbio. [...] L'angoscia non è il dubbio, l'angoscia è la causa del dubbio».¹⁰¹ Il dubbio, anzi, è già un'operazione mentale e soggettiva che si innesca per far fronte all'angoscia, come nel caso del dubbio cartesiano. Ciò che la pulsione scopica, come

⁹⁸ Ivi, pp. 242-243.

⁹⁹ Cfr. ivi, p. 356: «il livello [...] del desiderio scopico, quello in cui la struttura del desiderio è più pienamente sviluppata nella sua alienazione fondamentale, è anche, paradossalmente, quello in cui l'oggetto *a* è più mascherato, e in cui, per questo fatto, il soggetto è più al sicuro dall'angoscia».

¹⁰⁰ Cfr. ivi, p. 8.

¹⁰¹ Ivi, p. 83. Cfr. anche *ibidem*: «il dubbio, con tutti i suoi sforzi, è fatto solo per combattere l'angoscia, e precisamente con delle illusioni. Si tratta infatti di evitare ciò che nell'angoscia si regge con raccapricciante certezza».

funzione desiderante diretta verso l'Altro, può svelare grazie alla proprietà speculare dell'occhio, è la possibilità che nel desiderio dell'Altro noi non siamo un soggetto, e il dubbio che forse – come la storiella della mantide ipotizza – non possiamo nemmeno avere la sicurezza di essere noi stessi un soggetto desiderante. «Il desiderio visivo maschera, talvolta, l'angoscia di ciò che manca essenzialmente al desiderio»,¹⁰² e a mancare al desiderio non è tanto l'occhio, né l'immagine che l'occhio può riflettere, quanto lo sguardo, che nella pulsione scopica si costituisce come oggetto *a* e che non può riflettersi: «è ciò che manca, è non speculare, è inafferrabile nell'immagine». ¹⁰³ È, dunque, anche differente dall'occhio.

Si è giunti, in maniera certamente schematica e riassuntiva ma necessaria, a sfiorare la definizione di sguardo. Il punto di partenza è stata la formulazione di una schisi, una frattura essenziale, tra ciò che Lacan chiama 'occhio' e ciò che invece chiama 'sguardo'. Dell'occhio si sono definite le caratteristiche identificative: è l'organo biologico in grado di sorreggere la funzione della visione; è speculare perché presuppone la presenza di un altro occhio e, insieme ad esso, permette al soggetto di far acquisire un'immagine che è frutto della sintesi di due punti d'irraggiamento visivo geometrici; è speculare perché è in grado di farsi superficie riflettente; in quanto superficie riflettente è in relazione con l'Altro (e con la sua immagine) e può condurre all'angoscia perché può rendere evidente ciò che manca e che non si può specchiare e che non è a sua volta speculare: lo sguardo.

Al primo appiglio per arrivare a definire cosa sia lo sguardo, in senso lacaniano, si arriva quindi acquisendo come evidenza identificativa la sua differenza rispetto all'occhio: lo sguardo non è speculare, non si riflette, non riflette. È in rapporto con l'occhio, ma è ciò che, nell'occhio, manca. Sarebbe probabilmente molto immediato concludere che, se l'occhio è inteso in senso organico e biologico, Lacan chiami sguardo ciò che è emanato dall'occhio nel suo atto di vedere. È evidente che se questa fosse la conclusione, tutta la complessa premessa precedente sarebbe del tutto inutile e vuota, ed è quindi importante sgombrare subito questo dubbio anticipando una delle conclusioni, che verrà discussa meglio in seguito e in §II.2.4: non si può parlare dello sguardo come di ciò che è emanato da un occhio inteso in senso biologico, perché lo sguardo non solo è separato dall'occhio ma lo precede e può sussistere e concretizzarsi anche in mancanza di un occhio che lo emani. Fatta questa anticipazione, allora, per delineare il concetto di

¹⁰² *Ivi*, p. 276.

¹⁰³ *Ibidem*. A questo riguardo è interessante anche la sintesi di Alex Pagliardini che, nell'analizzare il mutamento del concetto di 'angoscia' da Freud a Lacan, spiega che essa «non è più da intendersi come angoscia di castrazione, cioè incontro con la castrazione e con il proprio essere castrato, ma incontro con la pulsione e con il proprio essere oggetto della pulsione, con il proprio essere 'esigenza pulsionale', oggetto pulsionale staccato, separato, dal proprio soggetto» (A. PAGLIARDINI, *L'oggetto sguardo nell'insegnamento di Lacan*, in «Lebenswelt», V, 2014, p. 69). In sintesi, quindi, al desiderio manca anche 'soggettività'.

sguardo in senso lacaniano si deve ripartire dal suo essere connaturatamente mancante, e si deve procedere alla costruzione, una sull'altra, di tutte le caratteristiche fondamentali che lo compongono.

Innanzitutto, si è più volte sottolineato come lo sguardo, nella pulsione scopica, sia un oggetto *a*, ma era rimasta in sospeso la definizione di quest'ultimo, che ora è possibile dare. Lacan parla dell'oggetto *a* come di un «oggetto degli oggetti»,¹⁰⁴ e lo fa dopo aver aggiunto alla dialettica del desiderio, insieme alle pulsioni orali e anali, anche la pulsione scopica e quella della voce.¹⁰⁵ La definizione e le proprietà dell'oggetto *a* sono spiegate da Gambazzi:

L'oggetto causa del desiderio, non specularizzabile, è anche non rappresentabile e non simbolizzabile. La sua forma è, dunque, quella di un *manque à être* che 'appare' nei quattro oggetti parziali del seno, delle feci, dello sguardo e della voce. In generale, esso è "irriducibile" del soggetto, cioè ciò che resta di irriducibile nell'avvento del soggetto nel luogo dell'altro: "da lì prende la sua funzione".¹⁰⁶

L'oggetto *a*, dunque, è la causa del desiderio e coincide, nella pulsione scopica, con lo sguardo. Più propriamente, seguendo una disamina di Kirchmayr, è «un oggetto dotato della peculiarità di poter essere investito dal desiderio soggettivo in quanto sua *causa*».¹⁰⁷ È un oggetto della pulsione soggettiva, staccato dal soggetto, che tuttavia appare all'interno dell'Altro, nella mancanza dell'Altro, e che col suo apparire diventa per il soggetto della pulsione un oggetto desiderabile, facendo sì che questo soggetto possa percepire il proprio essere oggetto di desiderio.¹⁰⁸ L'oggetto *a*, in altre parole, è quella parte 'irriducibile' del soggetto che mette lo stesso soggetto di fronte al proprio essere oggetto di desiderio. È un oggetto parziale e può avere diverse forme, una delle quali è proprio quella dello sguardo. Lo sguardo, dunque, è un oggetto *a*, le definizioni e le caratteristiche sono chiaramente coincidenti, ma non è l'unico oggetto *a*.¹⁰⁹

¹⁰⁴ LACAN, *Il seminario. Libro X*, cit., p. 232.

¹⁰⁵ Cfr. ID., *Scritti*, vol. II, pp. 820-821.

¹⁰⁶ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., pp. 134-135 (cfr. anche n. XIII 15-17). I corsivi sono quelli del testo. Nella parte finale della citazione compare, tra virgolette, un riferimento alle parole di LACAN, *Il seminario. Libro X*, cit., p. 233. Sull'oggetto *a* e sulla sua funzione di limite della rappresentazione cfr. D. TARIZZO, *Dall'impotenza all'impossibilità. La seconda navigazione di Jacques Lacan*, in «Aut Aut», CCLXXIII- CCLXXIV, 1996, pp. 159-192.

¹⁰⁷ R. KIRCHMAYR, *A cosa può servirvi l'objet (petit) a*, in «Aut Aut», CCCXLIII, 2009, p. 41.

¹⁰⁸ Cfr. LACAN, *Overture della raccolta*, in *Scritti*, cit., p. 6, che parla di una «divisione in cui il soggetto si verifica per il fatto di essere attraversato da un oggetto senza che essi si compenetrino in nulla, divisione che sta al principio di ciò che alla fine di questa raccolta si leva sotto il nome di oggetto *a*». Cfr. anche PAGLIARDINI, *L'oggetto sguardo*, cit., p. 71: «questo qualcosa che appare nel posto della mancanza del soggetto Lacan lo chiama oggetto piccolo *a*. Oggetto che angoscia, che perturba, in quanto fa diventare il soggetto che lo incontra quell'oggetto staccato da sé che è, quell'oggetto della pulsione staccato dalla propria trama soggettiva che non può non essere. In sostanza lo sguardo è questo oggetto piccolo *a* nel campo visivo, per questo Lacan lo chiama oggetto sguardo».

¹⁰⁹ Tutta la questione legata alla teorizzazione dell'oggetto *a* in Lacan è molto complessa e, per evitare eccessive divagazioni, alcuni nodi sono appena accennati. Ancora a proposito dell'oggetto *a*, in questo caso in quanto sguardo, il punto è anche comprendere in che modo esso rappresenti sia ciò che manca sia la «causa del desiderio» (GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 134). Dietro a questo aspetto c'è una partizione tra pulsione e desiderio,

A questo punto, dovrebbe essere più semplice intuire ciò che intende Lacan quando, parlando di sguardo, afferma che esso è «ciò che manca» nell'immagine,¹¹⁰ ciò che essa non può né riflettere, né rappresentare, né restituire indietro al soggetto che osserva. Se lo sguardo è l'oggetto *a* nel campo della visione, e se l'oggetto *a* si iscrive nella struttura del desiderio, allora è chiaro che anche lo sguardo va considerato in rapporto al desiderio. Si chiude, così, il cerchio che dallo sguardo arrivava alla mancanza, perché proprio la mancanza è il perno del desiderio nella prospettiva propriamente lacaniana. Come sintetizza Francesco Stoppa, «se per Freud [...] è l'esperienza della perdita a innescare il desiderio, per Lacan [...] il fattore decisivo è invece la realtà della mancanza, per la precisione *mancanza a essere*», e bisogna ricordare che, differentemente dalla perdita, «la mancanza è un fatto strutturale», è connaturata al soggetto.¹¹¹

Dopo aver tracciato la traiettoria dei due concetti separatamente, seguendone la frammentazione e la scomposizione in minimi termini, è possibile ritornare al punto di partenza: per Lacan tra occhio e sguardo c'è una netta separazione, una schisi, che parte dall'ovvio presupposto che ciò che si intende per 'occhio' non corrisponde a ciò che si intende per 'sguardo'. Se l'occhio, in estrema semplificazione, è riconosciuto come l'organo biologico, lo sguardo è invece ciò che, nel meccanismo della pulsione scopica, viene eluso e manca, in una concezione di mancanza che passa attraverso la formulazione dell'oggetto *a* e che, quindi, mette in relazione il soggetto con l'angoscia, da una parte, e con il desiderio e il godimento, dall'altra.

Accettata concettualmente la presenza stessa di una schisi tra occhio e sguardo, si può arrivare a interrogarne la natura ripartendo da un'idea già accennata in precedenza: occhio e sguardo non solo non sono coincidenti, ma non sono nemmeno necessariamente dipendenti. Questo perché può sussistere uno sguardo, o quantomeno una funzione-sguardo, anche in assenza di un occhio che osservi. Lacan nell'undicesimo dei suoi seminari, per arrivare a delineare questo punto, utilizza il caso del mimetismo che, come egli stesso denuncia, è solo uno dei molti possibili modi in cui si può affrontare la questione:

Nel nostro rapporto con le cose così come si è costituito attraverso la via della visione, e ordinato nelle figure della rappresentazione, qualcosa scivola, passa, si trasmette, di piano in piano, per esservi sempre eluso in qualche grado – ecco ciò che si chiama lo sguardo.

e bisogna sentire il fatto che il desiderio è un effetto, è secondario rispetto alla pulsione: a *mancare* al desiderio è proprio questa causalità autonoma.

¹¹⁰ LACAN, *Il seminario. Libro X*, cit., p. 276.

¹¹¹ F. STOPPA, «*Quel vago movimento che è la ricerca della verità.*» *Lacan e Freud*, in «Aut Aut», CCCLXXXVII, 2020, p. 17.

Per farvelo sentire c'è più di un cammino. Lo raffigurerò forse come al suo estremo, con uno di quegli enigmi che il riferimento alla natura ci presenta? Si tratta nientemeno che del fenomeno detto del mimetismo.¹¹²

L'analisi, partendo da uno studio di Roger Caillois,¹¹³ cerca essenzialmente di dimostrare che nella pratica del mimetismo animale non è in gioco, come parrebbe ovvio, una questione di adattamento. A scongiurare questa ipotesi, anzi, ci sarebbe la «constatazione che, nello stomaco degli uccelli, in particolare dei predatori, si trovano tanti insetti cosiddetti protetti da qualche mimetismo quanti insetti che non lo sono».¹¹⁴ Lacan, al contrario, individua tre ragioni fondamentali di mimetismo: quella del camuffamento, del travestimento e, da ultimo, dell'intimidazione. Nel primo caso il mimetismo «dà a vedere qualcosa in quanto è distinto da quello che si potrebbe chiamare un *se stesso* che sta dietro»: si tratta non tanto di accordarsi con lo sfondo «ma, su uno sfondo screziato, farsi screziatura».¹¹⁵ Il travestimento invece ha a che fare con una mira sessuale, e produce diversi effetti «che sono essenzialmente di mascheramento e di mascherata».¹¹⁶ Nel caso dell'intimidazione, infine, il punto sta in una «plusvalenza che il soggetto cerca sempre di raggiungere nella sua apparenza».¹¹⁷ Ciò che hanno in comune questi tre casi di mimetismo, e per i quali è utile la questione qui esposta, è che in tutti quanti ciò che viene dimostrata è la presenza di una funzione-sguardo: in tutti i casi, infatti, si è in presenza di un tentativo di 'far vedere' e, in sintesi, sarebbero un modo per farsi oggetto *a* della pulsione scopica, farsi sguardo in grado di orientare il desiderio dell'Altro.¹¹⁸ Questo è un nodo estremamente importante da sciogliere, perché non soltanto permette di dimostrare la non necessaria dipendenza dello sguardo dall'occhio, ma può anzi rovesciare il paradigma, creando una situazione in cui è la funzione-sguardo ad evocare essa stessa la necessità di un occhio.

¹¹² LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 72-73.

¹¹³ Il riferimento è a *Méduse et C^o*, pubblicato per Gallimard nel 1960, da me consultato in traduzione; cfr. R. CAILLOIS, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.

¹¹⁴ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 73. Cfr. anche ivi, p. 98: «Alcuni non vogliono vedere, nel registro delle colorazioni, che dei fatti di adattamento diversamente riusciti. Ma i fatti dimostrano che quasi nulla nell'ordine dell'adattamento – così come è considerato di solito, cioè legato ai bisogni di sopravvivenza – quasi nulla è implicato nel mimetismo, il quale, nella maggior parte dei casi, si mostra sì inoperante sia operante in senso strettamente contrario a quello che richiederebbe il presunto risultato adattativo».

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Sarebbe probabilmente eccessiva un'ulteriore disamina di questo punto, però è necessario rimandare alla questione della 'macchia' e degli ocelli, la cui presenza in natura è considerata da Lacan una prova del fatto che in gioco ci sia l'attrazione di uno sguardo e il tentativo di *farsi* sguardo, dandosi in pasto all'occhio in quanto oggetto di desiderio, oggetto *a*. Cfr. ivi, p. 73: «gli ocelli, si tratta di capire [...] se essi impressionano per la loro somiglianza con gli occhi o se, al contrario, gli occhi sono affascinanti solo per la loro relazione con gli ocelli. In altre parole, non dobbiamo forse distinguere a questo proposito la funzione dell'occhio da quella dello sguardo? Questo esempio distintivo [...] non è per noi che una piccola manifestazione di una funzione da isolare – quella, diciamo la parola, della *macchia*». I corsivi nella citazione sono del testo.

Lacan affronta questo punto in continuità con i discorsi legati al rapporto tra sguardo e quadro, e ne parla in relazione al fenomeno dell'anamorfofi. Si tratta, in generale, di esempi che gli permettono di postulare la «preesistenza al visto di un dato-da-vedere».¹¹⁹ L'aspetto, a cui si è giunti seguendo il naturale sviluppo del discorso legato alla pulsione scopica, sin dalla definizione primigenia della differenza tra un concetto di 'pulsione' e uno di 'perversione', affaccia finalmente il voyeurismo all'esperienza irriducibile della reversibilità, attraverso la constatazione della preesistenza di un dato-da-vedere rispetto ad un osservatore che sia sorpreso a guardare. Essendo, questo, l'argomento specifico di §II.3.1 e §II.3.2, se ne rimanda la discussione.

Per concludere, provvisoriamente, il discorso relativo alla schisi tra occhio e sguardo, si può citare un ultimo racconto dello stesso Lacan:

Un giorno, dunque, mentre aspettavamo il momento di tirar su le reti, un tal Giovannino [...] mi fa vedere qualcosa che galleggiava sulla superficie delle onde. Era una scatoletta, per esser più precisi, una scatoletta di sardine. Galleggiava lì nel sole, testimonianza dell'industria conserviera, che peraltro noi eravamo incaricati di alimentare. Luccicava al sole. E Giovannino mi disse – *La vedi quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede!* [...] Se ha senso che Giovannino mi dica che la scatola non mi vede, è perché in un certo senso, essa però mi guarda. Mi guarda a livello del punto luminoso, dove si trova tutto ciò che mi guarda, e questa non è una metafora.¹²⁰

Ciò che questo breve racconto cerca di evidenziare è che la funzione-sguardo non è solo indipendente dalla presenza effettiva di un occhio, ma può anche essere scatenata da un oggetto reale che non intrattiene con l'organo-occhio nessun rapporto di particolare continuità o vicinanza. Lo scintillio della scatoletta è in grado, in questo caso, di evocare all'osservatore la sua dimensione di visibilità, il suo essere oggetto di possibile sguardo, così come lo scintillio di una lente su un campo di battaglia può svelare la presenza di un cecchino che osserva e prende la mira. Ciò che questa storia riesce a sintetizzare, in definitiva, è che nella visibilità si sorregge lo sguardo, anche in assenza di un occhio: «in un certo senso, essa però mi guarda».

È evidente, già a questo punto, che tutta l'esplorazione teorica serve a sorreggere non soltanto le definizioni che si utilizzeranno nell'analisi, ma anche la stessa composizione dei casi studio e del *corpus*. È chiaro, infatti, che se decade il principio schematico per cui c'è un soggetto che osserva e uno che è osservato, decade anche l'inscalfibilità dell'oggetto di indagine, che non può essere più giustificato meramente per la sua funzione all'interno di un paradigma duale e rigido. Facendo riferimento a uno sguardo che può presentarsi indipendentemente dalla presenza di un osservatore la questione del voyeurismo si amplia, ma allo stesso tempo viene messa

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ivi*, p. 94.

al riparo da quello stesso paradigma che risulterebbe insufficiente a una qualunque analisi approfondita.

Tuttavia, se l'esempio di Lacan è utile per identificare questo punto di svolta e di deflagrazione di una struttura duale, tale svolta non si riduce a questa singola elaborazione teorica. Prima ancora di arrivare a discutere la questione della reversibilità, infatti, si deve approfondire questi spunti in direzioni diverse, per vedere fino a che punto la pulsione scopica occupi uno spazio pervasivo e sottile. La direttrice più importante da seguire è, in tal senso, quella tracciata da Foucault, che svilupperà le questioni legate alla vista nella direzione di una dipendenza con le (o sottomissione alle) strutture di potere, e lo farà soprattutto attraverso gli studi dedicati ai sistemi di sorveglianza e alle prigioni.

II.2.4. Foucault e lo sguardo panottico come strumento di potere: la non essenzialità dell'occhio

In continuità con quanto è stato appena descritto a partire dalla formulazione lacaniana di una schisi tra occhio e sguardo, si deve saldare la discussione relativa al voyeurismo anche a quelle che sono le strutture di potere e, in tal senso, la figura di riferimento è chiaramente Michel Foucault, soprattutto per quanto riguarda la sua nota attenzione dedicata al *Panopticon*, grazie al quale tale sguardo senza occhio può mostrare una pratica applicazione nella forma di uno strumento di sorveglianza. Ciò che Foucault permette di aggiungere rispetto a quanto già detto, e a cui si giungerà progredendo nell'analisi, è come la struttura panottica si imponga come struttura di potere visuale che per funzionare ha bisogno soltanto di un osservatore potenziale, non di uno effettivo.

L'opera in cui Foucault ragiona sulle potenzialità dello sguardo in maniera più articolata è certamente *Sorvegliare e punire*, sin a partire dalla riflessione sulle caratteristiche delle strutture detentive.¹²¹ In particolare, Foucault ricostruisce e colloca alla fine del XVIII secolo tre modelli per l'organizzazione del potere punitivo. Il primo è quello del diritto monarchico, dove «la punizione è un cerimoniale di sovranità» che funziona se riesce a terrorizzare gli spettatori

¹²¹ FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit.; per quanto non sia stato oggetto di approfondimento, è certamente interessante anche il discorso sullo sguardo di Foucault a partire da altre opere (come *La nascita della clinica* [1963], Torino, Einaudi, 1998). Proprio a questo proposito cfr. D. DEFERT, *Vedere o sapere*, in *Lo sguardo di Foucault*, a cura di M. Cometa-S. Vaccaro, Roma, Meltemi, 2007, pp. 7-16. Nello stesso volume e ancora sul rapporto tra Foucault e lo sguardo, cfr. anche M. JAY, *Parresia visuale? Foucault e la verità dello sguardo*, in *Lo sguardo di Foucault*, cit., pp. 17-36.

ostentando i «marchi rituali della vendetta» nell'esibizione del corpo del condannato;¹²² il secondo è un modello ispirato all'opera dei giuristi riformatori, in cui «la punizione è una procedura per riqualificare gli individui come soggetti di diritto», e in cui «la scena del castigo deve assicurare la circolazione più rapida e l'accettazione più universale possibile»;¹²³ il terzo modello, infine, è quello di un'istituzione carceraria che concepisce la punizione come una «tecnica di coercizione degli individui» che «pone in opera dei processi di addestramento del corpo [...] con le tracce che questo lascia, sotto forma di abitudini, nel comportamento».¹²⁴ In poche parole, dunque, «il sovrano e la sua forza, il corpo sociale, l'apparato amministrativo».¹²⁵ Dei tre modelli qui descritti, ad essere più interessante per l'elaborazione di una particolare concezione dello sguardo è proprio l'ultimo, quello relativo all'istituzione carceraria.¹²⁶

Ciò che essa permette di esemplificare è come una struttura di potere collegata allo sguardo debba essere attenta a due elementi fondamentali: un sorvegliante, da una parte, e un'architettura adeguata, dall'altra. Partendo dal ruolo del sorvegliante, Foucault individua nell'organizzazione gerarchica militare un modello ideale a cui fare riferimento:

L'esercizio della disciplina presuppone un dispositivo che costringe facendo giocare il controllo; un apparato in cui le tecniche che permettono di vedere inducono effetti di potere, e dove, in cambio, i mezzi di coercizione rendono chiaramente visibili coloro sui quali si applicano. Lentamente, nel corso dell'età classica, vediamo strutturarsi quegli «osservatori» della molteplicità umana ai quali la storia delle scienze ha riservato così poche lodi. A fianco della grande tecnologia dei cannocchiali, delle lenti, dei fasci luminosi che ha fatto corpo con la fondazione della nuova fisica e della nuova cosmologia, ci furono le piccole tecniche delle sorveglianze multiple e incrociate, degli sguardi che devono vedere senza essere visti; un'arte oscura della luce e del visibile ha preparato in sordina un nuovo sapere sull'uomo, attraverso tecniche per assoggettarlo e procedimenti per utilizzarlo. [...]

Nel campo perfetto, tutto il potere viene esercitato col solo gioco di una sorveglianza precisa, e ogni sguardo sarà una tessera di funzionamento globale del potere.¹²⁷

¹²² FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 143. Come puntualizza poco oltre Foucault, l'«effetto di terrore [è] tanto più intenso quanto più discontinuo, irregolare e sempre al di sopra delle sue proprie leggi, è la presenza fisica del sovrano e del suo potere» (*ibid.*).

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ Cfr. quanto detto nel capitolo dedicato specificamente alla figura del carcerario, che si sovrappone a quella del sorvegliante: «In questa società panoptica, di cui la carcerazione è l'armatura onnipresente, il delinquente non è fuori dalla legge; è, e perfino dall'inizio, nella legge, nel cuore stesso della legge, o per lo meno nel centro di quei meccanismi che fanno passare insensibilmente dalla disciplina alla legge, dalla deviazione all'infrazione. [...] La prigionia non è che il seguito naturale, niente di più di un grado superiore, di una gerarchia percorsa passo per passo. Il delinquente è un prodotto dell'istituzione» (*ivi*, pp. 332-333).

¹²⁷ *Ivi*, p. 187.

Il sorvegliante, dunque, è colui che può inserirsi in questa struttura di sguardi per organizzare gerarchicamente la visibilità, invadendo in modo pervasivo ogni spazio individuale senza lasciare zone d'ombra. È importante notare che il potere, in questo senso, è del sistema, non del singolo sorvegliante: «ogni sguardo sarà una tessera di funzionamento globale del potere». Al livello più alto della catena gerarchica, infatti, non c'è un singolo individuo, quanto una struttura sociale complessa, che sostiene e crea la posizione di potere di diverse individualità senza venire occupata permanentemente da una sola persona.¹²⁸ Il sorvegliante deve esercitare un potere che sappia essere al contempo discreto e indiscreto: indiscreto perché «è dappertutto e sempre all'erta e perché non lascia, in linea di principio, alcuna zona d'ombra», controllando anche gli stessi sorveglianti; discreto «perché funziona in permanenza e in gran parte in silenzio».¹²⁹ La discrezione di questo modello di sorveglianza implica, di conseguenza, un'esecuzione che sappia fare a meno di meccanismi repressivi violenti, perché alla violenza punitiva si sostituisce un «gioco ininterrotto di sguardi calcolati»¹³⁰ che disciplinano l'ordine sfruttando le potenzialità della visibilità.

Pare evidente, da queste premesse, che non soltanto c'è un legame molto saldo tra le questioni visuali e le dinamiche di potere, ma anche che per far funzionare questo meccanismo è necessario un doppio rapporto di visibilità perenne del condannato e invisibilità perenne dell'osservatore. Come specifica Foucault, infatti,

il potere disciplinare si esercita rendendosi invisibile; e, al contrario, impone a coloro che sottomette un principio di visibilità obbligatoria. Nella disciplina sono i soggetti a dover essere visti. L'illuminazione assicura la presa del potere che si esercita su di loro. È il fatto di essere visto incessantemente, di poter sempre essere visto, che mantiene in soggezione l'individuo disciplinare.¹³¹

Ciò che è interessante è che, in questo senso, c'è un rovesciamento del paradigma che governava i rapporti di potere più antiquati, nei quali era necessario che il potere fosse visibile e manifesto, che le pene fossero pubbliche ed esemplari.¹³² Secondo questo modello, invece, il sorvegliante deve essere invisibile e, con questa invisibilità, deve persuadere il condannato di non

¹²⁸ La questione appare sensibilmente diversa nei casi di monarchia e dittatura, ma anche in questi casi il livello ultimo del potere sarebbe collegato più alla funzione del monarca/dittatore che al monarca/dittatore stesso.

¹²⁹ FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 194.

¹³⁰ *Ibidem*. Cfr. anche più oltre: «Grazie alle tecniche di sorveglianza, la 'fisica' del potere, la presa sul corpo, si effettuano secondo tutto un gioco di spazi, di linee, di schermi, di fasci, di gradi, e senza ricorrere, almeno in linea di principio, all'eccesso, alla forza, alla violenza» (*ibid.*).

¹³¹ *Ivi*, p. 205.

¹³² Cfr.: «Tradizionalmente, il potere è ciò che si vede, ciò che si mostra, ciò che si manifesta, e, in modo paradossale, trova il principio della sua forza nel gesto con cui la ostenta. Coloro sui quali si esercita, possono rimanere nell'ombra; essi non ricevono luce che da quella parte di potere che è loro concessa, o dal riflesso che essi ne portano per un istante» (*ibid.*).

avere spazi di nascondimento, di poter essere sempre guardato da un osservatore non visto. Ciò creerebbe, in poche parole, un principio di soggezione in grado di disinnescare la carica violenta ed eversiva del condannato, confermando a un tempo la posizione dominante dell'osservatore, che per rinforzare il proprio potere non avrà bisogno di ricorrere a meccanismi di repressione fisica.¹³³

Come già accennato, questa preminenza dello sguardo non necessita soltanto di un sorvegliante perfetto, ma anche di un'architettura estremamente precisa e calibrata, in grado di istituire tra osservato e osservatore il giusto rapporto di visibilità e invisibilità. Come sottolinea ancora Foucault, è necessaria

un'architettura che non è più fatta semplicemente per essere vista (fasto dei palazzi), o per sorvegliare lo spazio esterno (geometria delle fortezze), ma per permettere un controllo interno, articolato e dettagliato – per rendere visibili coloro che vi si trovano. Più in generale, [...] un'architettura [che possa diventare] un operatore nella trasformazione degli individui: agire su coloro ch'essa ospita, fornire una presa sulla loro condotta, ricondurre fino a loro gli effetti del potere, offrirli ad una conoscenza, modificarli.¹³⁴

Tale architettura ideale si concretizza, per Foucault, nella celebre struttura del *Panopticon*, così come l'ha immaginato Jeremy Bentham.¹³⁵ L'architettura del *Panopticon*, così come il meccanismo di funzionamento panottico, sono ovviamente notissimi, ma per completezza se ne ripetono gli aspetti fondamentali. Il principio di costruzione prevede una struttura ad anello, occupata da celle detentive, al cui centro è posta una torre di sorveglianza affidata a un solo guardiano. La costruzione delle celle è pensata non soltanto per evitare qualunque comunicazione tra i detenuti, ma anche per rendere ogni condannato in grado di essere costantemente visibile al sorvegliante, mentre al contrario l'osservatore è invisibile dalle celle. La non-reversibilità è ottenuta, secondo Bentham, grazie a un preciso insieme di muri, barriere e, soprattutto, da punti di

¹³³ È interessante, a questo proposito, l'analisi che fa Foucault dei meccanismi di visibilità e invisibilità del supplizio e dei segni che il supplizio lascia sul corpo del condannato. Da una parte, infatti, c'è una società nella quale il corpo del condannato è «un elemento essenziale nel cerimoniale del castigo pubblico. Tocca al colpevole portare in piena luce la sua condanna e la verità del crimine che ha commesso. Il suo corpo, mostrato, portato in giro, esposto, suppliziato, deve essere come il supporto pubblico di una procedura che era rimasta finora nell'ombra; in lui, su di lui, l'atto della giustizia deve divenire visibile per tutti» (ivi, p. 47). Dall'altra parte, invece, soprattutto a partire dal XIX secolo, il condannato e i suoi supplizi vengono gradualmente allontanati dallo spettatore: «ora, l'ultimo supplemento alla morte penale è un velo da lutto. Il condannato non deve più essere visto. Solo la lettura della sentenza di condanna sul patibolo annuncia un crimine che non deve avere volto. L'ultima traccia dei grandi supplizi, ne è anche l'annullamento: dei veli per nascondere un corpo» (ivi p. 16; anche n. 2).

¹³⁴ Ivi, p. 188.

¹³⁵ Cfr. J. BENTHAM, *Panopticon. Ovvero la casa d'ispezione* [1787], con interventi di M. Foucault e M. Perrot, Venezia, Marsilio, 2009. Importante anche l'intervista che, nell'edizione italiana, introduce il trattato: J.P. BAROU-M.PERROT (a cura di), *L'occhio del potere. Conversazione con Michel Foucault*, in *Panopticon*, cit., pp. 7-30. Cfr. anche quanto detto da Foucault nel capitolo di *Sorvegliare e punire* dedicato specificamente al panoptismo (pp. 213-247).

illuminazione che permettono costantemente alla guardia di vedere proiettata l'ombra del condannato – confermandone dunque la presenza nella cella.¹³⁶ Insomma, per dirla con Foucault, le tante gabbie divengono «altrettanti piccoli teatri, in cui ogni attore è solo, perfettamente individualizzato e costantemente visibile», e questo fa sì che ogni detenuto sia visto senza vedere, divenendo «oggetto di una informazione, mai soggetto di una comunicazione».¹³⁷

Questa condizione di isolamento e di subalternità a uno sguardo inverificabile, nascosto, è ciò che rende il *Panopticon* il perfetto esempio di una struttura di potere visuale, permettendo di far emergere come nella pulsione scopica di tipo voyeuristico si possa individuare anche un tentativo di sopraffazione dell'Altro. Ad emergere, però, è anche una conseguenza ovvia quanto importante della struttura panoptica che pone il discorso sviluppato da Foucault in continuità con quanto detto precedentemente a proposito di Lacan: la struttura del *Panopticon* non ha solo una sconvolgente economicità perché permette a un solo sorvegliante di controllare un numero potenzialmente molto elevato di detenuti, ma acquisisce una particolare rilevanza per il fatto che, per ottenere questo controllo assoluto, la presenza di un sorvegliante non è nemmeno strettamente necessaria. In questo senso, Foucault parla del *Panopticon* come di «una sorta di laboratorio del potere»,¹³⁸ in grado di imporsi, con i propri meccanismi di osservazione, come un modello generalizzabile di funzionamento: «un modo per definire i rapporti del potere con la vita quotidiana degli uomini».¹³⁹ A proposito di questa natura polimorfa del *Panopticon*, è importante notare che, se fino ad ora si è parlato di un'architettura pensata efficacemente per una struttura detentiva, la proposta di adattamento di Bentham non si riduce al carcere. Ciò che Bentham fa, al contrario, è costruire un meccanismo di funzionamento del potere pervasivo e

¹³⁶ Cfr. *ivi*, p. 218: «Insomma, il principio della segrete viene rovesciato; o piuttosto delle sue tre funzioni – rinchiodare, privare della luce, nascondere – non si mantiene che la prima e si sopprimono le altre due. La piena luce e lo sguardo di un sorvegliante captano più di quanto facesse l'ombra che, alla fine, proteggeva. La visibilità è una trappola».

¹³⁷ *Ibidem*. Come sottolinea Bentham, l'essenza del *Panopticon* «consiste nella posizione centrale dell'ispettore, unita a quei dispositivi conosciuti ed efficaci che permettono di vedere senza essere visti. Per quanto concerne la forma generale dell'edificio, la più utile alla maggior parte degli scopi sembra essere quella circolare» (BENTHAM, *Panopticon*, cit., p. 46). È anche importante evidenziare il fatto che, analogamente a quanto detto da Foucault circa la gerarchizzazione degli sguardi nella società militare ideale, anche in questo caso c'è una gerarchia che permette di autoregolare la sorveglianza degli stessi sorveglianti. Infatti, «qualunque sia lo scopo a cui è destinato il progetto, particolarmente dove è applicato agli scopi più severi e coercitivi, i sotto-guardiani o ispettori, il personale domestico o i dipendenti di qualsiasi genere, si troveranno inevitabilmente sotto lo stesso irresistibile controllo in rapporto al loro capo guardiano o ispettore, come i prigionieri o altre persone da sorvegliare lo saranno rispetto a loro» (*ivi*, p. 48).

¹³⁸ FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 222. Cfr. anche: «Il *Panopticon* perspicacemente predisposto in modo che un sorvegliante possa, d'un colpo d'occhio, osservare tanti diversi individui, permette anche a tutti di venire a sorvegliare il meno importante tra i sorveglianti. La macchina per vedere è una sorta di camera oscura da cui spiare gli individui; essa diviene un edificio trasparente dove l'esercizio del potere è controllabile dall'intera società» (*ivi*, p. 226).

¹³⁹ *Ivi*, p. 223. Cfr. anche, poco oltre: «Ma il *Panopticon* non deve essere inteso solamente come un edificio onirico: è il diagramma di un meccanismo di potere ricondotto alla sua forma ideale; il suo funzionamento, astratto da ogni ostacolo, resistenza o attrito, può felicemente essere rappresentato come un puro sistema architettonico e ottico: è in effetti una figura di tecnologia politica che si può e deve distaccare da ogni uso specifico» (*ivi*, p. 224).

soffocante che, per quanto adeguato a una prigione, può benissimo essere adattato ad altre strutture come ospedali, manicomi, scuole e fabbriche.¹⁴⁰

Ritornando alla questione centrale, a non rendere necessaria la presenza fisica di un osservatore è il fatto che, analogamente a quanto visto con Lacan, all'occhio si sostituisce uno sguardo. Infatti, come scrive Bentham:

È ovvio che, in tutti questi esempi, lo scopo dell'edificio sarà tanto più perfettamente raggiunto se gli individui che devono essere controllati saranno il più assiduamente possibile sotto gli occhi delle persone che devono controllarli. L'ideale, se questo è lo scopo da raggiungere, esigerebbe che ogni individuo fosse in ogni istante in questa condizione. Essendo questo impossibile, il meglio che si possa auspicare è che in ogni istante, avendo motivo di credersi sorvegliato, e non avendo i mezzi per assicurarsi il contrario, *creda* di esserlo.¹⁴¹

Perché il potere venga esercitato e si imprima sul detenuto, quindi, non è determinante la presenza di un osservatore ma la condizione stessa di inverificabile visibilità. Il *Panopticon* induce nel soggetto osservato «uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere», assicurandosi che «la sorveglianza sia permanente nei suoi effetti, anche se è discontinua nella sua azione».¹⁴² È questo ciò che Bentham intende quando afferma che il potere deve essere al contempo visibile e inverificabile, perché deve sempre porre di fronte agli occhi del detenuto il profilo imponente e soverchiante della torre d'osservazione, senza permettergli di stabilire se in un dato momento è effettivamente guardato: nel detenuto stesso deve nascere la percezione che lo sguardo su di sé sia costante e onnipresente.

¹⁴⁰ Cfr. BENTHAM, *Panopticon*, cit., pp. 83-103. Chiaramente la struttura panottica può essere facilmente adattata anche per immaginare il controllo e il funzionamento di un'intera città ideale. A questo proposito, con particolare attenzione per i mezzi di videosorveglianza e per le connessioni con il discorso di Foucault, cfr. soprattutto S. ELDEN, *Sorveglianza, sicurezza, spazio*, in *Lo sguardo di Foucault*, cit., pp. 109-134; C. FONIO, *Oltre il Panopticon? Foucault e la videosorveglianza*, in «Studi di Sociologia», XLIV, 2, 2006, pp. 267-276; S. HERBERT, *The Geopolitics of the Police: Foucault, Disciplinary Power and the Tactics of the Los Angeles Police Department*, in «Political Geography», XV, 1996, pp. 47-59. I parallelismi tra il meccanismo generale del *Panopticon*, le città contemporanee e gli strumenti di videosorveglianza sono stati oggetto di numerosi studi. Tra gli altri cfr. N.R. FYFE-J. BANNISTER, *City Watching: Closed Circuit Television Surveillance in Public Spaces*, in «Area», XXVIII, 1996, pp. 37-46; M. HANNAH, *Imperfect Panopticism: Envisioning the Construction of normal lives*, in *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*, a cura di G. Benko-U. Stohmayer, Oxford, Blackwell, 1997, pp. 344-359; D. LYON, *L'occhio elettronico*, Milano, Feltrinelli, 1997 (dello stesso autore anche ID., *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Milano, Feltrinelli, 2002); C. NORRIS-G. ARMSTRONG, *The Maximum Surveillance Society: the Rise of CCTV*, Oxford, Berg, 1999; H. KOSKELA, *Cam Era. The Contemporary Urban Panopticon*, in «Surveillance & Society», I, 3, 2003, pp. 292-313.

¹⁴¹ BENTHAM, *Panopticon*, cit., p. 36.

¹⁴² FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 219. Interessante anche il seguito del discorso: «[si tratta di far sì che] i detenuti siano presi in una situazione di potere di cui sono essi stessi portatori. Per questo, è nello stesso tempo troppo e troppo poco che il prigioniero sia incessantemente osservato da un sorvegliante: troppo poco, perché l'essenziale è che egli sappia di essere osservato; troppo, perché egli non ha bisogno di esserlo effettivamente» (*ibid.*).

A partire da questa prospettiva il discorso di Foucault si interseca con le considerazioni precedentemente accennate, divenendo interessante in relazione al voyeurismo. In linea con quanto detto per la schisi tra occhio e sguardo nella lettura lacaniana, Foucault analizza la struttura del *Panopticon* screditando la solidità di un paradigma duale:

Il *Panopticon* è una macchina per dissociare la coppia vedere-essere visti: nell'anello periferico si è totalmente visti, senza mai vedere; nella torre centrale, si vede tutto, senza mai essere visti.¹⁴³

In primis, dunque, il *Panopticon* permette di immaginare una struttura in cui l'inesco della reversibilità fallisce, mettendo l'osservante in condizione di non essere mai sorpreso dallo sguardo di ritorno e obbligando l'osservato a subire passivamente quello sguardo; *in secundis*, però, il paradigma duale viene ulteriormente indebolito dalla possibilità di eliminare totalmente dall'equazione uno dei due soggetti fondamentali. Infatti, se è impossibile per l'osservato percepire la presenza o l'assenza dell'osservatore, lo sguardo del secondo rimarrà impresso sul primo anche nel caso in cui la torre risulti vuota. Il soggetto osservato, in altre parole, interiorizzerà lo sguardo del *voyeur* a tal punto da divenire vittima del proprio stesso assoggettamento.¹⁴⁴ Se lo sguardo in assenza dell'occhio è, in Lacan, sorretto dal desiderio, qui a sorreggerlo è il potere, ma rimane identica la possibilità di postulare l'esistenza di uno sguardo senza per questo ricondurlo a un osservatore specifico.¹⁴⁵

In sintesi, ciò che anche l'analisi di Foucault permette di stabilire, pur con delle caratteristiche diverse rispetto a quelle finora individuate, è l'esistenza di una funzione-sguardo che si imprime sul soggetto, rendendolo visto, spiato, e assoggettandolo dall'interno. Approcciata da questa

¹⁴³ Ivi, p. 220. Come continua Foucault, «esiste un meccanismo che assicura la dissimmetria, lo squilibrio, la differenza. Poco importa, di conseguenza, chi esercita il potere. Un individuo qualunque, quasi scelto a caso, può far funzionare la macchina [...]. Così come è indifferente il motivo che lo muove: la curiosità di un indiscreto, la malizia di un bambino, l'appetito di sapere di un filosofo che vuole percorrere questo museo della natura umana, o la cattiveria di coloro che provano piacere a spiare e punire. Tanto più numerosi sono questi osservatori anonimi e passeggeri, tanto più aumentano, per il detenuto, il rischio di essere sorpreso e la coscienza inquieta di essere osservato. Il *Panopticon* è una macchina meravigliosa che, partendo dai desideri più diversi, fabbrica effetti omogenei di potere» (*ibid.*).

¹⁴⁴ Cfr. ivi, p. 221: «Colui che è sottoposto ad un campo di visibilità, e che lo sa, prende a proprio conto le costrizioni del potere, le fa giocare spontaneamente su se-stesso; iscrive in se-stesso il rapporto di potere nel quale gioca simultaneamente i due ruoli, diviene il principio del proprio assoggettamento».

¹⁴⁵ Trovo interessante, a questo proposito, una risposta di Foucault nell'intervista a cura di Jean-Pierre Barou e Michelle Perrot: «Lo sguardo, al contrario, richiede molte poche spese. Non c'è bisogno di armi, di violenze fisiche, di costrizioni materiali. Ma uno sguardo. Uno sguardo che sorveglia e che ciascuno, sentendolo pesare su di sé, finirà con l'interiorizzare al punto di osservarsi da sé; ciascuno così eserciterà questa sorveglianza su e contro se stesso» (BAROU-PERROT, *L'occhio del potere*, cit., p. 18). Cfr. ancora, per quanto riguarda il rapporto tra visibilità e invisibilità, nonché per quanto concerne la gerarchizzazione del rapporto visuale, FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 233: «per esercitarsi questo potere deve darsi lo strumento di una sorveglianza permanente, esaustiva, onnipresente, capace di rendere tutto visibile, ma a condizione di rendere se stessa invisibile. Essa deve saper essere come uno sguardo senza volto che trasforma tutto il corpo sociale in un campo di percezione: migliaia di occhi appostati ovunque, attenzioni mobili e sempre all'erta, una lunga rete gerarchizzata».

prospettiva, la funzione-sguardo si impone come una struttura di potere e di normalizzazione che il soggetto è portato a interiorizzare, poiché tale struttura è pensata per fargli percepire di essere costantemente visto. Questa tipologia di sguardo, e dunque questa funzione normalizzatrice che corrisponde a un codice comportamentale interiorizzato, ha molto in comune con quello che potrebbe essere definito lo ‘sguardo di Dio’. Più nello specifico si può parlare di un sentimento di visibilità, una persuasione d’essere visti, che si innesca in un soggetto che abbia interiorizzato una norma religiosa quando, solitamente, compie un atto che lo porta ad allontanarsi da questa norma.¹⁴⁶ È questo ciò che intende Lacan quando, nel settimo seminario dedicato all’etica della psicoanalisi, scrive in maniera lapidaria che «si sa che Dio è morto. Solo che – ed ecco il passo seguente – Dio, lui, non lo sa».¹⁴⁷ Similmente, quando nell’undicesimo seminario Lacan torna ancora sullo stesso argomento, scrive che «la vera formula dell’ateismo non è infatti – *Dio è morto* [...] –, la vera formula dell’ateismo è che *Dio è inconscio*».¹⁴⁸ Se Dio non sa d’essere morto è perché, interiorizzato e divenuto norma inconscia, è evocato dal soggetto, e se il soggetto è in grado di evocarlo e costruire a ritroso questo rapporto di dipendenza è proprio perché si sorregge sullo sguardo: indipendentemente dal fatto che, dietro le finestre di quella torre panoptica, ci sia realmente l’occhio del Dio-sorvegliante.

Slegato lo sguardo da un osservatore certo, è chiaro che risulta insoddisfacente una teoria della pulsione scopica che fondi le proprie definizioni soltanto sui ruoli degli osservatori. L’insoddisfazione però non nasce soltanto dal fatto che uno dei due attori, l’osservatore, può essere assente, ma anche dal fatto che i ruoli di chi osserva e chi è osservato possono invertirsi. Arrivati a questo punto, dunque, è necessario affrontare nello specifico il concetto – già più volte sfiorato – di reversibilità.

¹⁴⁶ La questione, qui soltanto accennata, sarà chiara nel caso dell’analisi del romanzo landolfiano *Un amore del nostro tempo*, per cui si rimanda a §III.1.3.

¹⁴⁷ LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 211-224: 217. Importante, nello stesso seminario, anche il capitolo XIII, immediatamente precedente a quello appena citato, il cui titolo italiano è *La morte di Dio* (ivi, pp. 197-210).

¹⁴⁸ ID., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 58. I corsivi sono del testo.

II.3. LA REVERSIBILITÀ DELLO SGUARDO: LA VISIBILITÀ COME PREMessa DELLA VISIONE E LE SUE IMPLICAZIONI TEORICHE

II.3.1. La visibilità come premessa e non come negazione del vedere non visti: Sartre e la reversibilità come momento fondativo del soggetto

La riflessione teorica sul voyeurismo e sulle sue implicazioni ha portato, con §II.2.3 e §II.2.4, a mettere in dubbio l'assunto che per creare una situazione voyeuristica sia necessaria la presenza di una persona che fisicamente compie l'azione di guardare di nascosto. Ciò che sia Lacan che Foucault permettono di illuminare, infatti, è lo scarto con cui lo sguardo viene portato al di fuori del soggetto-osservatore, diventando indipendente da un occhio. Questa autonomia è cruciale non soltanto perché permette di ridefinire il paradigma della visibilità con la messa tra parentesi dei ruoli dei soggetti coinvolti, ma anche perché permette a questi soggetti di essere – quando presenti – interscambiabili. In altre parole, la possibilità di porre lo sguardo fuori dalla soggettività apre anche le porte a un'osservazione non unidirezionale ma bidirezionale:¹ reversibile.

In questo paragrafo intendo ripartire dalle formulazioni di Jean-Paul Sartre ne *L'essere e il nulla* per introdurre il concetto di reversibilità come un momento di scoperta dell'Altro che scatena, nel soggetto guardato, una reazione di vergogna e un sentimento di pericolo di fronte alla coscienza della visibilità. Questo concetto di reversibilità, inoltre, sarà per Sartre anche un momento fondativo della stessa soggettività. Ancora, collegando la prospettiva sartriana a quanto già detto, sarà chiaro come da questa angolazione lo sguardo di cui si parla è uno sguardo *probabile*, non necessariamente presente. Seguendo le argomentazioni de *L'essere e il nulla* si noterà, in un primo momento, come la reversibilità sia premessa necessaria alla visualità perché coincide con la presa di coscienza dell'Altro come soggetto. In un secondo momento, invece, si confermerà l'assunto che lo sguardo rovesciato sul soggetto non deve presupporre per forza un occhio, e che ci può quindi essere un 'presentimento di sguardo' che rimanda a un occhio (e a un osservatore) solo probabile. Si deve, però, procedere con ordine.

Parlare di voyeurismo implica di natura l'inclusione della nozione di reversibilità, e di tutta la casistica che essa permette di includere. Tale concetto di reversibilità, prima ancora di venir perfezionato da Lacan e Merleau-Ponty, è per l'appunto alla base delle riflessioni di Sartre, che ne fa uno dei perni della sua filosofia. Per Sartre, in particolare, la reversibilità rappresenta un momento chiave perché permette all'Altro di fare l'ingresso nel mondo dell'io:

¹ Quantomeno in un primo momento. Con §II.3.2 e §II.3.3 si compirà un altro scarto ancora, che dalla bi-direzionalità dell'osservazione, porterà all'omni-direzionalità.

se altri-oggetto si definisce in legame con il mondo come l'oggetto che *vede* ciò che io vedo, il mio legame fondamentale con altri-soggetto deve poter essere ricondotto alla mia possibilità continua d'essere visto da altri. Proprio in e per la rivelazione del mio essere-soggetto per altri, devo poter cogliere la presenza del suo essere-soggetto. [...] Io non posso esser oggetto per un oggetto: è necessaria una conversione radicale dell'altro che lo faccia sfuggire all'oggettività. Non posso quindi considerare lo sguardo che altri mi lancia come una delle manifestazioni possibili del suo essere oggettivo: altri non può guardarmi come mi guarda il prato. [...] Insomma, ciò a cui si riferisce la mia percezione d'altri nel mondo, come *ciò che probabilmente è un uomo*, è la mia possibilità permanente di *essere-visto-da-lui*, cioè la possibilità permanente per un soggetto che mi vede di sostituirsi all'oggetto visto da me. L'«essere-visto-da-altri» è la *verità* del «vedere-altri».²

Per Sartre, dunque, la reversibilità si situa nello snodo tra oggettività e soggettività. L'Altro è, innanzitutto, un oggetto, e lo è finché, sotto il mio sguardo, il suo rapporto con il mondo lo porta al massimo a guardare «ciò che io vedo». Quindi, fino a quando lo sguardo dell'Altro si posa sul mondo che entrambi abbiamo di fronte agli occhi, l'Altro è definibile come un «altri-oggetto». Allo stesso modo, seguendo questo ragionamento, se l'Altro esiste come soggetto e non solo più in quanto oggetto, e quindi se diventa un «altri-soggetto», è perché il suo sguardo si posa su di me. Ciò che afferma Sartre, infatti, è che soltanto un soggetto può osservarmi: una pietra, un filo d'erba non mi osservano, «altri non può guardarmi come mi guarda il prato». Se solo un soggetto può guardarmi, ciò che è implicato nella reversibilità è la comparsa vera e propria dell'Altro nel mondo soggettivo. Come sottolinea Gambazzi, commentando questo passaggio teorico, «l'attività del soggetto è doppiata e articolata dalla sua passività».³ Nel mondo del soggetto, allora, la possibilità di essere visto è ciò che fa sì che l'Altro venga riconosciuto a sua volta come un soggetto: nel suo farmi oggetto di sguardo, l'Altro smette di essere un oggetto del mio sguardo e comincia ad esistere e abitare il mondo con la sua soggettività. È in questo senso che visibilità (non vista) e reversibilità non sono da considerare come posizioni antitetiche, ma al contrario possono e devono essere tenute insieme e considerate teoricamente, proprio perché «l'essere-visto-da-altri» è la *verità* del «vedere-altri».⁴

È chiaro che, questa prospettiva si fonda su una dicotomia piuttosto rigida tra soggetto/oggetto e tra io/Altro che può essere messa in discussione soprattutto seguendo gli sviluppi filosofici di Merleau-Ponty;⁵ tuttavia questo primo nodo sollevato da Sartre è importante e merita di essere dipanato.

² SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 326.

³ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 105.

⁴ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 326.

⁵ Su questo vertice §II.3.2, a cui si rimanda.

Parlando dello sguardo in relazione al corpo, Sartre dice che

in quanto *io sono per altri*, altri mi si manifesta come il soggetto per il quale io sono oggetto. [...] Io quindi esisto per me come conosciuto da altri [...]. Con l'apparizione dello sguardo d'altri, ho la rivelazione del mio essere-oggetto, cioè della mia trascendenza come trascesa. Un me-oggetto mi si manifesta come l'essere inconoscibile, come quella fuga-in-altri che io sono in piena responsabilità.⁶

Ciò che lo sguardo dell'altro, uno sguardo scoperto su di sé, porta alla conoscenza del soggetto, è la consapevolezza del proprio essere-oggetto. Con la reversibilità il soggetto si autodetermina in quanto tale, ma cambia anche i rapporti di oggettificazione pregressi. È implicito che, se lo sguardo reversibile permette all'Altro di diventare un soggetto, è perché l'io può riconoscere il suo essere-oggetto. Non solo: lo sguardo è anche ciò che, attribuendo al soggetto la consapevolezza di quel suo essere-oggetto, gli attribuisce anche un corpo visibile. «L'essere guardato mi assegna irrimediabilmente al mio corpo e alla mia exteriorità», facendo sì che l'esperienza soggettiva dipenda dalla relazione con l'Altro, perché lo «sguardo dell'altro è il mio intrinseco scarto da me stesso».⁷

In questa rete di sguardi reversibili ad essere in gioco è, da una parte, la posizione ontologica del soggetto e, dall'altra, le strutture di potere che regolano attraverso lo sguardo i rapporti relazionali tra l'io e l'Altro. Dopo aver calato l'Altro nel mondo, e averne riconosciuto sia la soggettività che la carica reificante, Sartre passa a discutere delle relazioni concrete che l'individuo instaura con gli altri. Una di esse richiama le considerazioni legate allo sguardo, sviluppando appunto questa logica del conflitto tra identità:

Tutto quello che vale per me, vale per gli altri. Mentre io tento di liberarmi dall'influenza d'altri, l'altro tenta di liberarsi dalla mia; mentre io cerco di soggiogare l'altro, l'altro tenta di soggiogarmi [...]. Il conflitto è il senso originario dell'essere-per-altri. Se partiamo dalla prima rivelazione d'altri come *sguardo*, dobbiamo riconoscere che sentiamo il nostro impercettibile essere-per-altri sotto forma di *possesso*. Io sono posseduto dall'altro; lo sguardo d'altri forma il mio corpo nella sua nudità, lo fa nascere, lo scolpisce, lo produce, come è, lo vede come io non lo vedrò mai. L'altro possiede un segreto: il segreto di ciò che io sono. Mi fa essere, e con questo mi possiede, e questo possesso

⁶ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 434. Cfr. anche quanto detto da Sartre a proposito della vista dell'Altro come l'incontro con il suo corpo (Ivi, p. 420): «l'apparizione del corpo d'altri non è quindi il primo incontro, ma, al contrario, non è che un episodio delle mie relazioni con altri e, in modo particolare, di ciò che abbiamo chiamato l'oggettivazione di altri; o, se si preferisce, altri esiste per me subito ed io lo percepisco nel suo corpo *poi*; il corpo d'altri è per me una struttura secondaria».

⁷ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 108. Cfr. anche poco oltre: «Lo sguardo dell'altro mi assegna contemporaneamente a un corpo e a un mondo, a una divisione di me da me stesso e a una *contingenza* senza alternative di evasione» (*ibid.*).

non è nient'altro che la coscienza di possedermi. Ed io, nel riconoscimento della mia oggettività, sento che egli ha questa coscienza.⁸

La dialettica tra io e Altro che si innesca con lo sguardo è, per Sartre, uno scontro tra due differenti libertà: la comparsa dello sguardo dell'Altro ha come reazione immediata l'alienazione della libertà soggettiva.⁹ C'è una conflittualità intrinseca nel rapporto scopico, e lo sguardo che l'Altro ha sul soggetto è capace di possedere il soggetto stesso, come denudandolo dell'intimo segreto dello stare al mondo. In un altro passaggio, Sartre aveva detto che «io fisso in oggetti la gente che *vedo*, e sono, in rapporto ad essi, come l'altro in rapporto a me; guardandoli misuro la mia potenza».¹⁰ Le due soggettività che entrano in relazione con lo sguardo aprono un conflitto di sopravvivenza, perché mentre io rendo oggetto gli individui che vedo, se anche «altri li vede e mi vede, il mio sguardo perde il suo potere; non può trasformare quelle persone in oggetti *per altri*, perché esse sono già oggetti del suo sguardo».¹¹

La reversibilità, dunque, mette lo sguardo al centro del rapporto tra l'individuo e l'Altro; tuttavia la questione è resa ulteriormente rilevante dal fatto che, in maniera simile a quanto si è già visto con le posizioni di Lacan e Foucault, anche Sartre definisce la reversibilità nella direzione di una non necessaria dipendenza dalla presenza fisica di un soggetto che guarda. Ovviamente, ripensando al caso del *Panopticon*, questo assunto può sembrare scontato, ma è necessario approfondire la prospettiva sartriana riprendo l'esempio che l'autore fa per introdurre l'idea di reversibilità:

Senza dubbio, ciò che manifesta *più spesso* uno sguardo è la convergenza verso di me di due globi oculari. Ma uno sguardo può anche essere dato da un fruscio di rami, da un rumore di passi seguiti da silenzio, dallo sbattere di un'imposta, dal leggero movimento di una tenda. Durante un assalto, gli uomini che strisciano nei cespugli, sentono come *sguardo da evitare* non due occhi, ma un'intera fattoria che si staglia bianca contro il cielo, in cima alla collina. Va da sé che l'oggetto così costituito non manifesta ancora lo sguardo se non a titolo di probabilità [...]. Ora, la macchia, la fattoria, non sono lo sguardo: rappresentano solamente *l'occhio*, perché l'occhio non è percepito di primo acchito come organo di visione ma come mezzo di sostegno dello sguardo.

⁸ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 447.

⁹ Da notare anche la simultaneità dello sdoppiamento della soggettività (nella forma di essere-soggetto ed essere-oggetto) e della dimensione di libertà dell'altro; a questo proposito cfr. *ivi*, p. 347: «il mio distacco o sdoppiamento da me ed il sorgere della libertà dell'altro sono una cosa sola, ed io posso sentirli e provarli solo insieme, non posso neppure tentare di concepirli separatamente. Il fatto dell'altro è incontestabile e mi colpisce in pieno. Lo realizzo con il *disagio*; per causa sua sono continuamente *in pericolo* in un mondo, che è questo mondo, e che pure posso solo presentare».

¹⁰ *Ivi*, p. 337.

¹¹ *Ibidem*. Cfr. anche la continuazione del discorso di Sartre: «il mio sguardo manifesta semplicemente una relazione, in mezzo al mondo, dell'oggetto-io all'oggetto-guardato, qualcosa come l'attrazione che due masse esercitano l'una sull'altra a distanza» (*ibid.*).

Non rimandano mai agli occhi di carne della persona appostata dietro la tenda, dietro la finestra della fattoria: per sé sole, esse sono già degli occhi.¹²

Si legga ancora, prima di passare oltre, la continuazione dell'esempio di Sartre:

Lo sguardo d'altri nasconde i suoi occhi, sembra mettersi *davanti ad essi*. Questa illusione proviene dal fatto che gli occhi, come oggetti della mia percezione, rimangono ad una distanza precisa che si estende da me ad essi [...], mentre invece lo sguardo è su di me senza distanza ed insieme mi tiene a distanza [...]. Percepire è *guardare*, e cogliere uno sguardo non è percepire un oggetto-sguardo nel mondo (a meno che questo sguardo non sia diretto su di noi), è accorgersi di *essere guardati*. Lo sguardo che gli *occhi*, di qualunque natura essi siano, rivelano mi rimanda puramente a me stesso. Ciò che provo quando sento scricchiolare i rami dietro di me, non è che *vi sia qualcuno*, ma che io sono vulnerabile, che ho un corpo che può essere ferito, che occupo uno spazio e che non posso, in nessun caso, evadere dallo spazio in cui sono senza difesa, in breve, che *sono visto*. Così lo sguardo è prima di tutto un intermedio che mi rimanda da me a me stesso.¹³

Questo passaggio è importantissimo perché Sartre, ponendo le basi per quelle che saranno le elaborazioni lacaniane sulla schisi tra occhio e sguardo, dimostra esemplarmente come un paradigma dualistico sia insufficiente per analizzare gli elementi della pulsione scopica: per comprendere il rapporto che intercorre tra occhio e sguardo non basta fare riferimento a un'opposizione fra soggetto e oggetto.¹⁴ L'occhio non è inteso come un organo biologico che proietta lo sguardo, ma al contrario è esattamente attraverso lo sguardo che un occhio si crea e si realizza: è il primo a sostenere il secondo e non viceversa. Gambazzi evidenzia come la differenza sia di tipo percettivo, perché «al contrario dell'occhio lo sguardo non si rivela a una semplice percezione»,¹⁵ e questa indipendenza si concretizza nella possibilità che lo sguardo ha di nascondere gli occhi, di farne a meno. Infatti, «nel momento in cui avverto lo sguardo non percepisco più gli occhi: essi sono là, rimangono nel campo della percezione, come delle pure *presentazioni*, ma io non ne faccio uso».¹⁶

¹² Ivi, p. 327.

¹³ Ivi, p. 328.

¹⁴ Cfr. GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 107.

¹⁵ *Ibidem*. Cfr. ancora, a questo proposito: «lo sguardo non è una qualità, né una forma dell'oggetto. E neppure è un rapporto mondano fra me e l'oggetto. [...] Ontologicamente, lo sguardo non è sugli oggetti che lo manifestano» (*ibid.*). La prova di questa natura non percepibile dello sguardo, in opposizione agli occhi, è che lo sguardo non si può guardare. Questo è spiegato anche dallo stesso Sartre (*L'essere e il nulla*, cit., p. 465): «sull'altro che mi guarda io punto a mia volta il mio sguardo. Ma uno sguardo non può guardarsi: dal momento in cui guardo lo sguardo, questo svanisce, ed io non vedo altro che degli occhi. In questo momento l'altro diventa un essere che io possiedo e che riconosce la mia libertà».

¹⁶ Ivi, pp. 327-328.

Per rafforzare il suo ragionamento Sartre fa l'esempio di una persona che sente dietro di sé uno scricchiolio di rami, percependo così di essere esposto a un'osservazione. La percezione di qualcuno dietro di sé innesca quello che, pur non essendo sicuro ma solo probabile, è un presentimento dello sguardo;¹⁷ un presentimento che basta affinché tutte le dinamiche di potere si mettano in moto sul soggetto, anche senza la certezza di un osservatore nascosto. Infatti, se anche non ci fosse realmente un osservatore, ci sarebbe già uno sguardo sul soggetto che trascina quest'ultimo nel mondo del visibile, rendendolo vulnerabile.¹⁸

Va precisato, ancora, che il sentimento di vulnerabilità non è l'unico che si manifesta nel soggetto visto e, per Sartre, ce n'è almeno un altro: quello della vergogna. L'esempio è, anche in questo caso, celebre:

Immaginiamo che, per gelosia, per interesse, per vizio, mi sia messo ad origliare ad una porta, a guardare dal buco di una serratura. Sono solo e sul piano della coscienza non-tetica (di) me. Il che significa che non c'è un me stesso che abiti la mia coscienza. Niente, dunque, a cui possa riportare i miei atti per qualificarli. Essi non sono affatto *conosciuti*, ma *io sono essi*, e per quanto essi portano in sé la loro totale giustificazione [...]. [Dietro] la porta c'è uno spettacolo che si propone come «da vedere», una conversazione che si propone come «da ascoltare». La porta, la serratura, sono insieme strumenti e ostacoli [...]. Ecco, ho sentito dei passi nel corridoio: mi si sta guardando [...]. Ora, la vergogna [...], è vergogna di sé, è *riconoscimento* del fatto che *sono*, per l'appunto, l'oggetto che altri guarda e giudica. [...] Io sono, al di là di qualsiasi conoscenza, quel me che un altro conosce. E questo me che io sono, lo sono in un mondo del quale altri mi ha espropriato: perché lo sguardo d'altri abbraccia il mio essere e correlativamente i muri, la porta, la serratura [...].¹⁹

Il soggetto-*voyeur*, mentre spia dal buco di una serratura, viene sorpreso dietro di sé da uno sguardo che è presupposto e presentito da un rumore di passi. Sorpreso da questo sguardo, il soggetto-*voyeur* prova un sentimento di vulnerabilità ma anche di vergogna di sé come soggetto

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 349: «bisogna considerare l'apparizione di certi oggetti nel campo dell'esperienza, e particolarmente la convergenza degli occhi di un altro nella mia direzione, come un puro *avvertimento*, come la semplice occasione di realizzare il mio *essere-guardato*; [...] è certo che *io sono guardato*, è invece solamente probabile che lo sguardo sia legato a questa o quell'altra presenza intra-mondana. In ciò non c'è niente di sorprendente, perché, come abbiamo visto, non ci sono mai *degli occhi* che ci guardano: è l'altro come soggetto».

¹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 339: «Attraverso lo sguardo altrui, io mi *vivo* come fissato in mezzo al mondo, come in pericolo, come irrimediabile. Ma non *so né quale* io sono, *né quale* è il mio posto nel mondo, *né quale* aspetto abbia questo mondo, nel quale mi volgo verso altri». Cfr. anche, a proposito dell'apparizione dell'altro (come sguardo probabile) e dei significati dell'essere guardati, *ivi*, p. 353: «c'è, in ogni sguardo, l'apparizione di un altri-oggetto come presenza concreta e probabile nel mio campo percettivo e, in occasione di certi atteggiamenti di quest'altro, mi determino a cogliere, attraverso l'angoscia, la vergogna, ecc., il mio 'essere-guardato'. L'essere-guardato' si presenta come la pura probabilità che io sia ora *questo* concreto – probabilità che può trarre il suo significato e la sua natura di probabile solo da una certezza fondamentale che altri mi è sempre presente in quanto io sono sempre *per altri*».

¹⁹ *Ivi*, pp. 329-331. Cfr. anche quanto detto da Sartre a proposito dell'essere visti come collocazione nel mondo: «Cogliermi come visto vuol dire cogliermi come visto *nel mondo* ed a partire dal mondo. lo sguardo non mi taglia fuori dall'universo, ma viene a cercarmi in seno alla mia situazione e coglie di me proprio dei rapporti inscindibili dagli altri utensili» (*ivi*, pp. 333-334).

visto, di un *sé* di fronte agli altri. Con questo esempio Sartre racchiude, in un tempo, l'aspetto centrale del vedere non visti e della reversibilità, perché qui «chi guarda per vedere e sorprendere viene sorpreso ed è guardato».²⁰ Nelle poche righe del racconto c'è, in breve, la struttura della pulsione scopica in quanto rovesciamento: rovesciamento del paradigma soggetto e oggetto, che risultano intercambiabili, e rovesciamento del rapporto tra occhio e sguardo, che si confermano tra loro indipendenti.

È importante notare che, fin quando il soggetto cela il proprio atto voyeuristico, non prova alcun sentimento di vergogna. Questo perché la vergogna, secondo Sartre, è il sentimento «originale d'avere il mio essere *al di fuori*, implicato in un altro essere e come tale senza alcuna difesa, illuminato dalla luce assoluta che emana da un puro soggetto».²¹ Lo sguardo scoperchia questo 'fuori' che il soggetto è, portando anche allo scoperto l'insufficienza di un pensiero filosofico che, al contrario, si radicalizza intorno all'idea cartesiana dell'*ego* interiore. Lo sguardo presentito rende vulnerabile il soggetto-*voyeur* del racconto di Sartre, perché nell'atto di vedere non visto si celava il desiderio di essere un puro soggetto.²² Ora, invece, il soggetto non è più un soggetto della coscienza interiore, ed è diventato per di più un oggetto in mezzo al mondo.²³

Il soggetto di Sartre, in definitiva, esperisce l'esistenza dell'Altro come un essere-soggetto grazie all'osservazione non vista, e mentre si pone in posizione di *voyeur* si scopre a propria volta vulnerabile e visibile, guardato. L'esperienza d'essere visti rende il soggetto indifeso, relegato «all'ultimo grado della oggettività, proprio nel momento in cui posso credermi assoluta ed unica soggettività, poiché sono visto senza neanche poter sentire che sono visto e difendermi da questa sensazione contro il mio 'essere visto'».²⁴

In definitiva, lo studio di Sartre permette di aggiungere alla teoria legata alla pulsione scopica diversi tasselli fondamentali, alcuni dei quali erano già stati accennati in precedenza perché alla

²⁰ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 106. Cfr. anche, poco più avanti: «Tutto ciò che si disponeva intorno a me a partire da me, è ora decentrato [...]. Lo sguardo (dell'altro) mi pone come visibile e fa nascere un mondo in cui io stesso sono disposto, dallo sguardo dell'altro, come visibile tra i visibili nell'orizzonte che 'parte' da lui» (*ibid.*).

²¹ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 362.

²² Cfr. a questo proposito *ivi*, p. 333: «per l'altro, io ho deposto la mia trascendenza. Perché, infatti, per chiunque se ne fa testimone, cioè si determina come *qualcosa che non è* questa trascendenza, essa diventa trascendenza puramente constatata, trascendenza data, cioè essa acquista una natura per il solo fatto che l'altro le conferisce un di fuori [...]. Se c'è un Altro [...] io ho un di fuori, una *natura*».

²³ Interessante che, nel suo ragionamento, Sartre colleghi questa idea di vergogna con la questione della nudità: «Il pudore e, in particolare, il timore di essere sorpreso in stato di nudità, non sono che specificazioni simboliche della vergogna originale: il corpo simbolizza qui la nostra oggettività senza difesa. Vestirsi, significa dissimulare la propria oggettività, reclamare il diritto di vedere senza essere visto» (*ibid.*).

²⁴ *Ivi*, p. 467. Cfr. anche il ragionamento successivo: «Sono posseduto senza neanche potermi rivolgere contro colui che mi possiede. Nella sensazione diretta dell'altro come sguardo, mi difendo sentendo l'altro e mi rimane la possibilità di trasformare l'altro in oggetto. Ma se l'altro è oggetto per me *mentre mi guarda*, allora sono in pericolo senza saperlo. Così la mia *vecità* è inquietudine perché si accompagna alla coscienza di uno 'sguardo errante' ed impercettibile che tende ad alienarmi a mia insaputa» (*ibid.*).

base di elaborazioni future. Per riassumere, seguendo le considerazioni de *L'essere e il nulla*, si può affermare che: il voyeurismo è alla base dello stare al mondo del soggetto in quanto tale; guardando non visto l'Altro, il soggetto lo intende come un essere-oggetto; la reversibilità dello sguardo è connaturata all'atto voyeuristico, non ne è la contraddizione; per mezzo della reversibilità il soggetto che si scopre visto si sdoppia in un essere-soggetto e un essere-oggetto; il soggetto che si scopre visto riconosce l'Altro come un essere-soggetto, perché solo un altro soggetto potrebbe essere nella posizione di un *voyeur*; lo sguardo e l'occhio non sono necessariamente in relazione; lo sguardo realizza l'occhio e non viceversa; lo sguardo percepito su di sé di un soggetto-*voyeur* precipita questo soggetto in uno stato di vulnerabilità e vergogna.

La prospettiva di Sartre, indispensabile per considerare il vedere non visti congiuntamente col concetto della reversibilità, ha però dei limiti. Questi limiti sono stati in parte evidenziati dalla ripresa che, di queste pagine, fece Lacan, che nella definizione di una schisi tra occhio e sguardo inserisce l'elaborazione del concetto di oggetto *a*. Nelle pagine dedicate all'anamorfofi del suo undicesimo seminario, Lacan scrive:

Lo sguardo si vede – precisamente quello sguardo di cui parla Sartre, quello sguardo che mi sorprende e mi riduce a una qualche vergogna, poiché è questo il sentimento che egli delinea come il più accentuato. Questo sguardo che io incontro – lo si ritrovi nel testo stesso di Sartre – è, non già uno sguardo visto, ma uno sguardo da me immaginato nel campo dell'Altro. [...]. [Egli] si rifà a un rumore di foglie improvvisamente udito mentre sono a caccia, a un passo sorto nel corridoio, e in che momento? – nel momento in cui egli stesso si è presentato nell'azione di guardare attraverso il buco di una serratura. [...] Ma questo vuol forse dire che in origine è nel rapporto da soggetto a soggetto, nella funzione dell'esistenza di altrui in quanto colui che mi guarda, che cogliamo ciò di cui si tratta nello sguardo? Non è forse chiaro che lo sguardo non interviene qui che nella misura in cui non è il soggetto annientante, correlativo del mondo dell'oggettività, a sentirsi sorpreso, ma il soggetto che si sostiene in una funzione di desiderio? Non è forse proprio perché il desiderio si instaura qui nell'ambito della veditura, che possiamo eluderlo?²⁵

Al termine di questo stesso seminario è molto rilevante una domanda fatta, a questo proposito, da François Wahl, che chiede una precisazione a Lacan circa la differenza con la posizione dello sguardo di Sartre e circa l'idea della presa dello sguardo nella relazione del desiderio. A questa domanda Lacan risponde che se

non si valorizza la dialettica del desiderio, non si capisce perché lo sguardo di altrui dovrebbe disorganizzare il campo della percezione. Il fatto è che il soggetto in causa non è quello della coscienza riflessiva, ma quello del desiderio.

²⁵ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 83.

Si crede che si tratti dell'occhio-punto geometrico, mentre si tratta di tutt'altro occhio – quello che vola in primo piano negli *Ambasciatori*.²⁶

Dall'altra parte, però, senza ritornare sulla rilettura con cui Lacan lega «il desiderio [...] nell'ambito della veditura» l'oggetto *a* e l'idea di elusione dello sguardo, i limiti di Sartre possono essere individuati anche nelle dicotomie un po' rigide tra soggettività e oggettività. Ripartendo da questa criticità il concetto di reversibilità ha ancora molto da dire, e può completarsi sulla scia del pensiero di Merleau-Ponty, nonché sulla scorta ancora di Lacan e da una concezione di un mondo come 'onnivoyeur'.

II.3.2. La reversibilità oltre Sartre: il 'chiasma', l'alone di visibilità' e lo sguardo delle cose in Merleau-Ponty

Nella prospettiva sartriana, la «dialettica dell'occhio e dello sguardo mostra come l'*alter ego* alieni l'*ego*»,²⁷ ma la suddivisione rigida in funzioni non è priva di possibili criticità, soprattutto perché, in accordo con la sintesi di Kirchmayr, la filosofia del «per-altri corre il rischio di perdere la dimensione della comunità nel solipsismo: per fondarsi toglie di scena l'altro per poi convarcarlo». ²⁸ In tal senso l'autore più interessante a cui guardare è Merleau-Ponty, le cui «tesi della *Fenomenologia della percezione* inerenti la relazione tra *ego* ed *alter ego* si presentano come un vero e proprio controcanto delle descrizioni sartriane». ²⁹ Per sintetizzare, in breve, le novità apportate dal ragionamento di Merleau-Ponty, si può dire che egli ridefinisca in primo luogo le posizioni sartriane a partire dall'ipotesi che sia il soggetto che l'Altro siano da sempre nel mondo: il mondo li preesiste ed entrambi sono legati nel tessuto del mondo, in uno spazio di *en-être*, come soggetti (e osservatori) incarnati. Per Merleau-Ponty la reversibilità è il centro di questo rapporto, emblematizzata dall'immagine del chiasma. Inoltre, come Sartre, anche Merleau-Ponty è d'accordo nel dire che lo sguardo precede la presenza di un osservatore, ma si spinge più in là affermando che *ego* ed *alter ego* fanno da sempre parte di uno spettacolo del mondo, e che dunque c'è un alone di visibilità che circonda i soggetti, rendendoli da sempre guardati dalle 'cose' e dal mondo.

Lo scarto tra Sartre e Merleau-Ponty è delineato anche da Gambazzi, che specifica come tutta la dialettica,

che per Sartre è uno scontro tra due libertà, per Merleau-Ponty, si radica, invece, nell'*en-être* del soggetto e nella reversibilità ontologica della carne del

²⁶ Ivi, p. 88. Sul quadro di Holbein, gli *Ambasciatori*, si ritorna anche in §II.2.3.

²⁷ KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty*, cit., p. 86. Si rimanda a questa pagina anche per una sintesi della posizione di Sartre.

²⁸ Ivi, p. 87.

²⁹ *Ibidem*.

mondo. L'esser guardato non è un'alienazione della mia libertà che sopravvenga alla comparsa dello sguardo dell'altro [...]. C'è qualcosa di ontologicamente più originario, ed è questo qualcosa che costituisce il tema centrale dell'ultimo Merleau-Ponty.³⁰

Nella prospettiva di Sartre, in effetti, L'Altro comincia ad esistere nel momento in cui, da visto, diventa osservatore, venendo evocato nel mondo per costituirsi come un'immediata limitazione della libertà del soggetto. Merleau-Ponty si confronta con questa impasse proprio in un capitolo dedicato al tema della libertà, affermando che «siamo mescolati al mondo e agli altri in una confusione inestricabile»: ³¹ la libertà è insita in un mondo che è condiviso dai soggetti che lo coabitano.

Anche le posizioni sulla visualità sono riviste da un punto di vista metodologico, poiché

la dialettica dello sguardo viene contestata da Merleau-Ponty in nome di una originarietà della corporeità e dell'incarnazione. Se posso entrare in rapporto con l'altro è perché l'altro è già da sempre qui, condivide con me una *natura comune*, che è la natura percettiva come apertura al mondo, e mi è possibile riscoprire ogni volta il mio legame profondo con l'altro nella corporeità, nell'amore, nella sessualità, nella vita fungente come sfondo che ci unisce.³²

La comparsa dell'Altro è, in Sartre, improvvisa: l'essere-soggetto che l'Altro è fa il suo ingresso nel mondo nello stesso momento in cui appare l'essere-oggetto che l'io è, ma *ego* ed *alter ego* sembrano definirsi in maniera automatica per scarti e progressioni, senza che vi sia una dimensione comune progressiva.³³ Inoltre, il problema strutturale che Merleau-Ponty ravvisa in Sartre parte dal fatto che, ne *L'essere e il nulla*, la soggettività viene definita a partire da un *cogito* che è capace di guardare dall'alto il mondo in cui io e Altro sono immersi, come in un sorvolo assoluto, senza che le due individualità condividano una natura comune o uno spazio comune.³⁴

³⁰ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 108.

³¹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 579. Cfr. anche quanto detto qualche riga prima: «non possiamo mai serbare in noi stessi un recesso in cui l'essere non penetri, senza che immediatamente, pel solo fatto che è vissuta, questa libertà si configuri come essere e divenga motivo e appoggio. Concretamente considerata, la libertà è sempre un incontro dell'esteriore e dell'interiore» (*ibid.*).

³² KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty*, cit., p. 87.

³³ Al contrario, per Merleau-Ponty è chiaro che la percezione del mondo è conseguente alla preesistenza di un mondo comune: «C'è preesistenza del mondo alla nostra percezione, degli aspetti del mondo che l'altro percepisce alla percezione che io ne avrò in seguito, del mio mondo a quello degli uomini che nasceranno, e tutti questi "mondi" formano un mondo unico, ma solamente in ciò: che le cose e il mondo sono degli oggetti di pensiero con le loro proprietà intrinseche, che appartengono all'ordine del vero, del valido, del significato, e non all'ordine dell'evento. Il problema di sapere se il mondo è unico per tutti i soggetti perde ogni significato una volta ammessa l'idealità del mondo» (MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 71).

³⁴ Cfr. KIRCHMAYR, *Passioni del visibile*, cit., pp. 78-79: «Merleau-Ponty aveva riconosciuto l'esigenza filosofica di mettere fuori circuito quello che lui chiamava il soggetto *kosmotheoros*, cioè un osservatore disincarnato che, dall'alto del suo punto di vista privilegiato, poteva ergersi a puro sguardo teorico. "Pensiero di sorvolo" lo aveva definito, denunciando la pervasività di un autentico pregiudizio non indagato nel discorso della filosofia. Mettendo in discussione questo soggetto-sguardo attraverso il riconoscimento dell'inerenza del soggetto al mondo oggetto dello sguardo medesimo, si apre un campo di investigazione vecchissimo; eppure, del tutto nuovo».

Alla base dell'oggettivazione dell'Altro, insomma, c'è per Merleau-Ponty l'incapacità di notare come il principio di soggettività implichi uno stare al mondo incarnato:

Si dice che l'altro mi trasforma in oggetto e mi nega, che io trasformo l'altro in oggetto e lo nego. In realtà, lo sguardo dell'altro mi trasforma in oggetto, e il mio sguardo lo trasforma in oggetto, solo se ci ritiriamo entrambi in fondo alla nostra natura pensante, se ci facciamo entrambi sguardo inumano, se ciascuno sente le proprie azioni non riprese e comprese, ma osservate come quelle di un insetto. È ciò che accade per esempio quando subisco lo sguardo di uno sconosciuto.³⁵

Rispetto a questo «sguardo inumano», per mezzo del quale ognuno vede l'Altro come osserva i movimenti di un insetto, la fenomenologia di Merleau-Ponty si propone come un antidoto alla «visione dello spazio come *partes extra partes*», fornendo una via di uscita dalla contraddizione per la quale «l'*alter* si manifesta a me come un in-sé ed esiste come un per-sé, per cui mi trovo a doverlo situare nel mondo degli oggetti e, al tempo stesso, a pensarlo come coscienza».³⁶ La prospettiva fenomenologica che si rifà alla percezione, invece, pone il mondo come un orizzonte comune nel quale *ego* e *alter ego* non si definiscono antitetivamente a partire da confini impermeabili.³⁷ Ciò che, in altre parole, la fenomenologia della percezione permette di fare, a partire da una discussione dello spazio e da un'indagine sul ruolo del corpo, è eliminare definitivamente la dicotomia rigida tra soggetto e oggetto che, nell'elaborazione di Sartre, tende a radicalizzarsi.

Ciò che Merleau-Ponty propone, evidentemente, non è di considerare senza distinzioni soggetto e oggetto, ma di vederli come facenti parte del medesimo orizzonte dell'esperienza, di un mondo che entrambi coabitano come i due lati di uno stesso tessuto. A questo proposito, infatti, Kirchmayr scrive che

il soggetto e l'oggetto non costituiscono altro che il *recto* e il *verso* del medesimo tessuto, una volta che questo si è ripiegato, cioè dispiegato. Se c'è sguardo è perché l'Essere è piega. [...] Lo sguardo, dunque, ben lungi dal conservare l'oggetto a distanza come oggetto conosciuto, si scopre intimamente abitato dall'oggetto, captato da esso, perché in esso si riconosce nella sua alterità. L'oggetto non è un corpo opaco che spetta al mio sguardo chiarificare,

³⁵ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 467. Cfr. anche quanto detto da KIRCHMAYR (*Merleau-Ponty*, cit., p. 88): «La riduzione dell'*alter* al *cogito*, qui, non è solo un errore metodologico, ma impedisce che un'intera etica dell'*alterità* possa essere pensata. Del resto, quello che Merleau-Ponty chiama 'pensiero oggettivo' perde di vista l'essenza della questione, risolta attraverso un'operazione di analisi della trascendenza dell'*alter*, fatto coincidere con il suo corpo».

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. a questo proposito ancora Kirchmayr: «il mio corpo poggia sul mondo, è radicato in esso, e riferire l'esperienza dell'*alter* alla dimensione sensibile significa sottrarla sia alla concettualizzazione e all'oggettivazione [...] sia alla deriva dialettica e negativa di Sartre, la quale impedisce di incardinare il piano ontologico con quello etico e politico-sociale» (*ibid.*).

riconoscendone la forma intellegibile [...], ma è uno specchio nel quale il mio sguardo si riconosce colto in anticipo dallo ‘sguardo della cosa’.³⁸

C'è una compenetrazione tra soggetto e oggetto che porta lo sguardo ad avere una funzione quasi tattile;³⁹ analogamente, l'io e l'Altro coabitano uno stesso spazio perché sono soggetti ‘incarnati’, il loro essere è un essere al mondo ‘insieme/nello stesso punto’, che viene definito come inerenza: lo spazio, appunto, dell'*en-être*.⁴⁰ Per Merleau-Ponty la definizione del rapporto tra io e Altro, insomma, parte dalla ridefinizione di un soggetto che vive il suo essere al mondo non più nel senso di un *cogito* cartesiano, senza una posizione prospettica assimilabile a una visione dall'alto.⁴¹ Il soggetto non assume una posizione universale, ma accetta e comprende la sua coesistenza con il mondo (e dunque anche con le altre soggettività). Questo scarto è di estrema rilevanza: se il soggetto si pone in una forma di ‘inerenza nel mondo’, non ha più senso «distinguere tra un'interiorità (*cogito*) e un'esteriorità (mondo), poiché interno ed esterno non fanno che uno, e rappresentano le due facce di una medesima superficie».⁴² Un soggetto e uno sguardo incarnato sono gli strumenti che, a partire dal centro di irraggiamento che è il corpo, permettono di abitare il mondo: il soggetto non è un in-sé chiuso, sartrianamente, ma è al contrario un'apertura, una soglia permeata dal mondo. L'*en-être*, come spiega chiaramente Kirchmayr, più che un ‘concetto’ è da intendersi come una «nozione mobile, una metafora di ordine topologico che ci permette di allargare un terreno ontologico non più confinato al solo soggetto metafisico [...] né all'essere».⁴³ Con la ‘nozione mobile’ dell'*en-être* la soggettività riesce a superare la contingenza del corpo, il corpo-gabbia, ma anche l'idea di un io interiore che sorvola sul soggetto visto in terza persona: si deve pensare invece a una «zona intermedia, un'*enclave* topologica che si configura tra il mio corpo e il mondo»,⁴⁴ e questo spazio topologico squarcia come una ferita la rigidità dei confini identitari e può permettere la coabitazione di più soggettività. Questa posizione

³⁸ KIRCHMAYR, *Passioni del visibile*, cit., p. 79.

³⁹ Cfr. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 149: «lo sguardo, dicevamo, avvolge, palpa, sposa le cose visibili. Come se si trovasse con esse in un rapporto di armonia prestabilita, come se le sapesse prima di sapere, esso si muove a modo suo nel suo stile irregolare e imperioso, e nondimeno le vedute che ho non sono vedute qualsiasi, io non guardo un caos, ma delle cose, cosicché non si può dire se è lo sguardo o se sono le cose a comandare».

⁴⁰ Per il concetto di *en-être*, preziosa la sintesi di KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty*, pp. 51-63, 211-213; cfr. anche l'analisi di GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., pp. 231-245.

⁴¹ La visione dall'alto, come sottolinea Merleau-Ponty, tende ad essere quella di un soggetto solipsistico; cfr. *ivi*, p. 100: «I luoghi alti attirano coloro che vogliono gettare sul mondo lo sguardo dell'aquila. La visione cessa di essere solipsistica solo da vicino, quando l'altro rinvia contro di me il fascio luminoso in cui l'avevo captato, precisa quel vincolo corporeo che io presentivo nei movimenti agili dei suoi occhi, allarga smisuratamente quel punto cieco che indovinavo al centro della mia visione sovrana e, invadendo il mio campo da tutte le sue frontiere, mi attira nella prigione che avevo preparato per lui e mi rende, finché egli è là, incapace di solitudine».

⁴² KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty*, cit., p. 52.

⁴³ *Ivi*, p. 211.

⁴⁴ *Ivi*, p. 212.

teorica ha un risvolto immediato nella visibilità, perché non è possibile pensare un soggetto incarnato come portatore di una visione assoluta e totale: sono ammesse solo visioni parziali, *l'en-être* è anche quella ferita da cui il visibile emerge e avvolge i soggetti.⁴⁵ Infatti,

se gli orizzonti spazio-temporali potessero, anche idealmente, essere esplicitati e il mondo pensato senza punti di vista, allora non esisterebbe nulla, io sorvolerei il mondo, e, anziché diventare simultaneamente reali, tutti i luoghi e tutti i tempi cesserebbero di esserlo perché non ne abiterei nessuno e mancherei sempre di inerenza. Se sono sempre e ovunque, non sono mai e in nessun luogo.⁴⁶

A ragionare approfonditamente in questi termini è soprattutto l'ultimo Merleau-Ponty, quello cioè de *Il visibile e l'invisibile*. La tesi fondamentale intorno alla quale ruota il saggio è che, tra visibile e invisibile, non si debba instaurare un rapporto di antitesi: l'invisibile non è una negazione del visibile, così come l'Altro non è una negazione del soggetto; l'invisibile è inscritto nel visibile ma, le due nozioni, sono in un rapporto di chiasma. Il chiasma va inteso come un momento di piega dell'essere che è in grado di tenere insieme, senza escluderle, visibilità e invisibilità, vedere ed essere visti, *ego* e *alter ego*, perché la nozione «topologica di *piega* permette [...] di descrivere la moltitudine differenziale dei punti di vista e delle prospettive immanenti al piano ontologico».⁴⁷ Al concetto di chiasma Merleau-Ponty dedica un intero capitolo del suo libro, e intorno a questo punto sviluppa tutta la teoria della visibilità:

Dobbiamo respingere i pregiudizi secolari che pongono il corpo nel mondo e il vedente nel corpo, o, viceversa, il mondo e il corpo nel vedente, come in una scatola. Dove porre il limite del corpo e del mondo, giacché con ogni evidenza, nel corpo ci sono solo delle 'tenebre dense di organi', e cioè ancora un che di visibile? Il mondo visto non è *nel* mio corpo, e il mio corpo non è *nel* mondo visibile a titolo ultimo: carne applicata a una carne, il mondo non la circonda e nemmeno è circondato da essa. Partecipazione e imparentamento al visibile, la visione non l'avvolge e non ne è avvolta definitivamente. La pellicola superficiale del visibile non è se non per la mia visione e per il mio corpo. Ma la profondità, sotto questa superficie, contiene il mio corpo e contiene quindi la mia visione. Il mio corpo come cosa visibile è contenuto nel grande spettacolo, ma il mio corpo vedente sottende questo corpo visibile,

⁴⁵ La coscienza è costituita intorno a un *punctum caecum*, come scrive MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 260: «Ciò che essa non vede, non lo vede per ragioni di *principio*, non lo vede perché è coscienza. Ciò che essa non vede è ciò che prepara la visione del resto (come la retina è cieca nel punto in cui si diffondono in essa le fibre che permetteranno la visione). *Ciò che essa non vede è ciò che fa sì che essa veda*, il suo vincolo con l'Essere, è la sua corporeità, sono gli esistenziali in virtù dei quali il mondo diviene visibile, è la carne in cui nasce l'ob-jectum».

⁴⁶ ID., *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 431.

⁴⁷ KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty*, cit., p. 216.

e tutti i visibili con esso. C'è inserimento reciproco e intreccio dell'uno nell'altro.⁴⁸

Il perno teorico intorno al quale si sorreggono in compenetrazione corpo e mondo è, appunto, quello del chiasma. L'immagine del chiasma riprende il concetto di reversibilità che già Sartre aveva individuato come fondativo della soggettività, ma lo affranca dalla rigida compartimentazione in una dicotomia tra soggetto e oggetto:

Reversibilità: il dito di guanto che si rivolta – Non c'è bisogno di uno spettatore che sia *dalle 2 parti*. Basta che, da una parte, io veda il rovescio del guanto che si applica sul dritto, che io tocchi l'uno *mediante* l'altro (doppia “rappresentazione” di un punto o piano del campo). Il chiasma è questo: reversibilità.⁴⁹

Nel chiasma soggetto e oggetto possono coincidere in un punto, senza che vi sia un *percipiens* in ognuna delle due parti: basta pensare a una mano che accarezza l'altra mano per avere un esempio di come, nella percezione, possono coincidere soggetto e oggetto. L'idea di chiasma come punto di reversibilità è adattata anche nella visualità e, in questo senso, ad essere esemplare è l'immagine speculare: quando l'io si riflette allo specchio vede e, allo stesso tempo, è visto. Per Merleau-Ponty lo specchio è una metafora produttiva perché, se nell'*en-être* interno ed esterno coincidono topologicamente, significa che la visione ha sempre un lato di reversibilità. Vedere e vedersi (o vedersi-visti) sono due movimenti che si avviluppano intorno a uno stesso punto di torsione chiasmatico, e la metafora dello specchio è esemplificativa di ciò che Merleau-Ponty definisce un «narcisismo fondamentale di ogni visione»:

C'è visione, tatto, quando un certo visibile, un certo tangibile, si volge su tutto il visibile, su tutto il tangibile di cui fa parte, o quando a un tratto se ne trova *circondato*, o quando, fra esso e gli altri, e grazie al loro commercio, si forma una Visibilità, un Tangibile in sé, che non appartengono in proprio né al copro come fatto né al mondo come fatto, - nello stesso modo in cui su due specchi prospicienti nascono due serie indefinite di immagini racchiuse l'una nell'altra che non appartengono veramente a nessuna delle due superfici, giacché ciascuna non è se non la replica dell'altra, che quindi fanno coppia, una coppia più reale di ciascuna di esse. Di modo che il vedente, essendo preso in ciò che vede, vede ancora se stesso: c'è un narcisismo fondamentale di ogni visione.⁵⁰

Due specchi posti in simultanea l'uno di fronte all'altro innescano una sequenza infinita di riflessioni reciproche, ma nessuna delle due superfici avrà più diritto dell'altra di porsi come

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 154.

⁴⁹ Ivi, p. 274.

⁵⁰ Ivi, p. 155.

detentrica dell'immagine vera o originaria. Ognuna, rispetto all'altra, si imporrà come una copia, una replica, e in questo senso ogni visione implicherà una visione narcisistica di sé. Tuttavia, un'ulteriore e ultima verità che affermano i due specchi posti l'uno di fronte all'altro, è che una realtà primigenia esiste, ma sta al di fuori della superficie riflettente; il mondo visibile, e la visibilità in toto, precede l'atto prospettico. Infatti, Merleau-Ponty prosegue con un'argomentazione che chiude il cerchio:

per la stessa ragione, la visione che il vedente esercita, il vedente stesso la stabilisce altresì da parte delle cose e, come hanno detto molti pittori, io mi sento guardato dalle cose, la mia attività è identicamente passività, - il che è il senso secondo e più profondo del narcisismo: non vedere nell'esterno, come lo vedono gli altri, il contorno di un corpo che si abita, ma soprattutto essere visto da esso, esistere in esso, emigrare in esso, essere sedotto, captato, alienato dal fantasma, cosicché vedente e visibile entrano in un rapporto di reciprocità e non si sa più chi vede e chi è visto.⁵¹

Lo scarto ultimo di questo ragionamento intorno alla reversibilità è che il soggetto non scopre di essere visto, ma lo è da sempre. Il soggetto incarnato è da sempre visibile ed è da sempre visto, è parte di quello spettacolo del mondo che lo specchio può proiettare e che l'altro può coabitare. In questo senso, infatti, è propriamente 'incarnato': il visibile non viene proiettato dal soggetto ma ingloba il soggetto, e questa «onnivisibilità e onnitangibilità del soggetto *nell'essere* viene chiamata da Merleau-Ponty *chair*, cioè *carne*».⁵² Al possesso di sorvolo, di eredità cartesiana, questa concezione sostituisce la logica del punto di vista, a patto che si capisca che, se è chiaro che «non si dà verità senza punto di vista», tale punto di vista «preesiste al soggetto che lo va a occupare».⁵³

Merleau-Ponty, dunque, conferma l'idea sartriana che lo sguardo preceda l'occhio, ma la sviluppa nella direzione di uno spettacolo del mondo che preesiste il soggetto, nella concezione di un «alone di *visibilità*» da affermare in anticipo rispetto al soggetto che osserva:

il mio corpo come organo per essere visto – *I.e.*: percepire una parte del mio corpo è anche percepirla come *visibile, i.e. per altri*. E certo essa assume questo carattere poiché effettivamente, qualcuno la guarda – Ma questo *fatto* della

⁵¹ *Ibidem*. Sul narcisismo della visione scrive GAMBAZZI (*L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 122): «la specularità è la verità della visione, il suo essenziale ri-flettersi. Contro la visione intesa oggettivisticamente, Merleau-Ponty introduce il concetto di un *narcisismo della visione*. È solo per la struttura intrinseca dell'Essere, per la sua esplosione e scissione già da sempre avvenuta, che lo specchio è, *nell'Essere*, il *narcisismo dell'Essere*. È per narcisismo e reversibilità che l'Essere è visibilità, apparizione, fenomeno».

⁵² KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty*, cit., p. 213. Sul concetto di carne cfr. anche ivi, pp. 214-216. La carne è il nocciolo della ridefinizione del soggetto in senso fenomenologico. Infatti, la carne «sotto questo profilo non è più personale, ma può riconoscere appunto il fungere prereflessivo della vita in sé. Soggetto anonimo, in questo senso, ovvero antecedente alla strutturazione di un'identità, eppure ancora soggetto poiché legato alla determinazione di un riferimento spaziale e temporale» (ivi, p. 214).

⁵³ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 124.

presenza altrui non sarebbe esso stesso possibile se preliminarmente la parte del corpo in questione non fosse *visibile*, se non ci fosse, attorno a ogni parte del corpo, un alone di *visibilità*.⁵⁴

L'alone di visibilità che circonda il corpo del soggetto, rende il soggetto (e l'Altro) intimamente predisposti ad essere visti; così, il loro vedere (anche di nascosto) non può esistere se non in relazione chiasmatica con la consapevolezza di essere visibili – *in primis* – e visti – *in secundis* –.⁵⁵ A vedere, come si è detto, non è qualcuno, ma sono le 'cose': è il mondo per cui l'uomo è uno spettacolo di visibilità. Come spiega Gambazzi, infatti,

è nella nostra visibilità che le cose ci guardano, da sempre e prima di ogni sguardo effettivo. È per questo che, correlativamente, la visione è "ciò che si vede in noi [...] a nostra insaputa" (VI, 223). Ciò fa sì che ci sia, oltre e prima della visione del soggetto, uno sguardo "*pre-umano*" delle cose e, anche, dell'*immagine*. Questo sguardo è la mia visibilità. Nella visione, le cose che vedo appartengono alla *stessa* visibilità che è la mia; e io che le vedo sono preso alle spalle dalle cose che si vedono in me e dalla mia visibilità che il loro sguardo esprime. Se 'esco' da me verso le cose, è solo perché le cose sono già 'in me' e perché, con il loro sguardo, 'attraversano' la mia visibilità con la loro. [...] La visibilità è 'prima' di ogni soggetto che vede [...].⁵⁶

L'idea di uno sguardo precedente a quello prospettico è spiegata anche da Kirchmayr, di cui trovo utile riportare le parole che, per semplicità e chiarezza, possono concludere definitivamente la questione:

C'è uno sguardo che precede il mio, così come c'è un esistere che precede il mio dire "io", cioè una dimensione di passività fungente (dunque, paradossalmente, una passività attiva) alla quale accedo mediante un esercizio dello sguardo. Si passa così dalla contemplazione alla captazione, da uno sguardo intellettualistico a uno sguardo incarnato e implicato nel mondo, dal primato della percezione e della teoria alla scoperta di un'*altra scena* rispetto a quella della conoscenza.⁵⁷

⁵⁴ MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 257.

⁵⁵ Sui rapporti di visibilità tra 'io' e 'mondo' nella fenomenologia di Merleau-Ponty cfr. anche GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 121: «La visibilità è il rovesciarsi del mondo nel soggetto e in se stesso. Il *peripere* del soggetto è retto dal *peripi* del mondo, *peripi* cui il soggetto però appartiene in *en-être*, cioè in quanto 'aperto a sé, destinato a sé (narcisismo): il sé in questione è scarto' [...]. E lo è in quanto, come vedente, è già da sempre visibile per uno sguardo».

⁵⁶ Ivi, p. 122. La citazione di Gambazzi è a MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 223.

⁵⁷ KIRCHMAYR, *Passioni del visibile*, cit., p. 79. Interessante che, in questo capitolo del saggio, Kirchmayr associ la visione di Merleau-Ponty con la pittura di Cézanne, che assume «il ruolo del corifeo di questa rottura dell'ordine ottico-spaziale tradizionale, perché è con Cézanne che abbiamo imparato a vedere altrimenti un oggetto o un paesaggio, riconoscendoci in primo luogo *spettacolo noi stessi in quanto facenti parte del quadro* e non più come osservatori distaccati e a distanza dell'immagine del quadro [...]» (*ibid.*). A questo riguardo trovo infine rilevante, per completezza, citare anche la lettura in parte differente di Andrea Muni, secondo il quale alla base del soggetto vi è un doppio rapporto di attivo-passività, che però non è intesa come una preistoria del soggetto pensante che, a un certo punto, diventa soggetto della coscienza. Secondo Muni, l'origine del soggetto della coscienza non può essere attinta

Si giunge, così, a una delle teorizzazioni più estreme e interessanti di Merleau-Ponty, nonché a uno dei punti in cui si avvicina di più al pensiero di Jacques Lacan. È proprio Lacan, infatti, che si può porre come tassello finale della costellazione di implicazioni legate al concetto di reversibilità, poiché da qui, egli, riparte per sviluppare, all'interno della teoria della pulsione scopica, l'idea di un mondo che esprime le proprie pulsioni esibizionistiche e voyeuristiche nelle due forme del dare-da-vedere e dell'onnivoyeurismo.

II.3.3. La reversibilità oltre Sartre: il 'dato-da-vedere' e il 'mondo onnivoyeur' in Lacan

Le considerazioni dell'ultimo Merleau-Ponty, come detto, si avvicinano molto alle indagini di Jacques Lacan. Quando, infatti, nel 1964, esce postumo il testo de *Il visibile e l'invisibile*, Lacan sta portando avanti un ciclo di lezioni le cui elaborazioni scritte verranno poi collazionate nell'undicesimo libro dei seminari, lo stesso in cui viene raccolto il già citato saggio sulla schisi tra occhio e sguardo.⁵⁸ Nello specifico, analizzando la messa a fuoco filosofica di Merleau-Ponty sin dalla *Fenomenologia della percezione*, Lacan sostiene che, ne *Il visibile e l'invisibile*

Maurice Merleau-Ponty fa ora il passo successivo, forzando i limiti di questa stessa fenomenologia. Vedrete che le vie attraverso cui vi condurrà non sono soltanto dell'ordine della fenomenologia del visivo, poiché vanno a ritrovare – punto essenziale – la dipendenza del visibile rispetto a ciò che ci mette sotto l'occhio del vedente. Ma è ancora dirne troppo, poiché questo occhio non è che la metafora di qualcosa che chiamerei piuttosto il *germe* vedente – qualcosa di prima del suo occhio. Quello che si tratta di circoscrivere, attraverso le vie del cammino che egli ci indica, è la preesistenza di uno sguardo – io non vedo che da un punto ma, nella mia esistenza, io sono guardato da ogni parte.⁵⁹

Da qui, come visto in §II.2.3, Lacan parte per dimostrare la preesistenza dello sguardo sull'occhio, ma in questo stesso passaggio ad essere postulata è anche una più generale preesistenza della visibilità, un «*germe* vedente». Naturalmente, i discorsi che sono stati affrontati separatamente si pongono, al contrario, in perfetta continuità, tant'è che nel definire le caratteristiche dello sguardo si era giunti, passando dalle considerazioni legate al mimetismo, alla celebre

teoreticamente perché è politica. Non è opportuno in questa sede soffermarsi ulteriormente sulla questione, ma rimando alla tesi dottorale di A. MUNI, *Discorso e soggetto etico in Foucault e Lacan*, Tesi di dottorato, Prof. P. A. Rovatti (supervisor), Università degli Studi di Trieste, a.a. 2014/2015. Cfr. anche ID., *Foucault e Lacan, l'amicizia, il discorso e il soggetto etico*, in «Aut Aut», CCCLXXXVII, 2020, pp. 69-86.

⁵⁸ Ed è proprio in questo intervento che Lacan rimanda direttamente al «libro postumo del nostro amico Maurice Merleau-Ponty su *Il visibile e l'invisibile*», che per Jacques Lacan va considerato «il punto d'arrivo della tradizione filosofica – tradizione che inizia da Platone, con la promozione dell'idea, della quale si può dire che, dopo aver preso avvio in un mondo estetico, essa si determina nell'assegnare all'essere il fine di sommo bene, raggiungendo così una bellezza che è anche il suo limite. E non per niente Maurice Merleau-Ponty ne riconosce il vettore nell'occhio» (LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 70-71).

⁵⁹ *Ibidem*.

storiella della scatola luccicante di sardine che *guarda* il giovane Lacan, che qui potrebbe essere di nuovo evocata.

Nello specifico, per Lacan, non soltanto lo sguardo è indipendente dall'occhio in quanto gli preesiste, ma è anche uno sguardo insito nelle trame del reale e che può manifestarsi nelle due forme canoniche della pulsione scopica: di esibizionismo o di voyeurismo del mondo. È necessario ripartire dal presupposto che nel «campo scopico tutto si articola tra due termini che giocano in modo antinomico – sul lato delle cose c'è lo sguardo, vale a dire le cose mi guardano e, tuttavia, io le vedo». ⁶⁰ Se lo sguardo viene spostato dall'altro lato rispetto all'occhio che lo ha proiettato, allora, significa che anche le due facce dell'esibizionismo e del voyeurismo possono collocarsi dal lato del mondo.

La natura esibizionistica di cui il mondo è connotato, semplificata nella formula del 'dare-da-vedere', può essere percepita in diversi modi. Per esempio Lacan, riprendendo i ragionamenti già avanzati da Caillois a proposito del mimetismo ne *L'occhio di Medusa*, spiega il fenomeno facendo riferimento alla struttura degli ocelli. ⁶¹ A questo proposito

si tratta di capire se essi impressionano – è un fatto che abbiano questo effetto sul predatore o sulla presunta vittima che arriva a guardarli – se essi impressionano per la loro somiglianza con gli occhi o se, al contrario, gli occhi sono affascinanti solo per la loro relazione con la forma degli ocelli. [...] Questo esempio distintivo, scelto appunto per il suo carattere locale, fittizio, eccezionale, non è per noi che una piccola manifestazione di una funzione da isolare – quella, diciamo la parola, della *macchia*. Questo esempio è prezioso in quanto ci segnala la preesistenza al visto di un dato-da-vedere. ⁶²

Ciò che l'ocello permette di emblemizzare è una funzione-sguardo, la «manifestazione di una funzione da isolare» che, nel linguaggio lacaniano, prende il nome di 'macchia'. Negli ocelli e nel loro dare-da-vedere, però, c'è già anche il rovesciamento chiasmatico di questa struttura: l'onnivoyeurismo del mondo. Infatti, se da una parte la funzione-sguardo permette di affrancare il soggetto guardato dall'assoggettamento a un occhio, è anche evidente che, dall'altra parte, la particolarità degli ocelli è quella di essere una macchia collocata in una struttura di reversibilità. In sintesi, gli ocelli sono sia in grado di mettere in soggezione una preda che ne incontra lo sguardo, sia di corrispondere allo sguardo di un predatore, collocando il soggetto in un mondo nel quale è già premessa la visibilità subita. Se da un lato c'è l'esemplificazione del dare-da-

⁶⁰ Ivi, p. 107.

⁶¹ Il riferimento è a CAILLOIS, *L'occhio di medusa*, cit. (ma cfr. anche LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 73). Gli 'ocelli', in biologia, possono essere: 1) una struttura oculare semplificata di cui sono provvisti alcuni insetti e che, pure recependo la luce, non può acquisire immagini; 2) una particolare pigmentazione a forma di occhio presente sul corpo di alcuni animali.

⁶² *Ibidem*.

vedere, dunque, dall'altro lato ciò che gli ocelli evidenziano è la possibilità che il mondo si ponga come onnivoyeur, facendo sì che ogni macchia, intesa come funzione-sguardo, inserisca il soggetto in un mondo nel quale egli recita la parte dello spettacolo, non dello spettatore:

Intendo dire, e Maurice Merleau-Ponty ce lo segnala, che noi siamo degli esseri guardati nello spettacolo del mondo. ciò che ci fa coscienza ci istituisce al tempo stesso come *speculum mundi*. Non c'è forse soddisfazione nell'essere sotto quello sguardo di cui parlavo prima seguendo Maurice Merleau-Ponty, quello sguardo che ci circoscrive e che, in primo luogo, fa di noi degli esseri guardati, ma senza che ci venga mostrato? Lo spettacolo del mondo, in questo senso, ci appare *onnivoyeur*.⁶³

Ciò che va tenuto in considerazione, seguendo l'analisi di Gambazzi, è che nel caso degli ocelli come in quello della scatola di sardine, lo sguardo «va a occupare il luogo della cosa in sé, non perché sia 'dietro' o al di là del fenomeno, ma perché può essere ogni cosa che, nella superficie del visibile, *produca* una funzione di sguardo», ovvero che produca «un impatto di fascinazione e di perturbamento in grado di investire il soggetto». Non si sta teorizzando uno sguardo trascendente in grado di vedere tutto ma, al contrario, «uno sguardo tanto più potente quanto più è esso stesso cieco: uno sguardo senza occhio e che non vede, uno sguardo delle cose, uno sguardo che può partire da una scatola di sardine luccicante».⁶⁴

A far emergere la funzione chiasmatica del dare-da-vedere, come forma di un esibizionismo del mondo, e dell'onnivoyeurismo, non è soltanto il meccanismo mimetico degli ocelli. Infatti, a poter funzionare come macchia è, in tal senso, anche il quadro:⁶⁵

La funzione del quadro – rispetto a colui al quale il pittore, letteralmente, dà da vedere il suo quadro – ha un rapporto con lo sguardo. Questo rapporto non è, come sembrerebbe a una prima comprensione, quello di essere una trappola da sguardo. Si potrebbe credere che, come l'attore, il pittore tende a farsi notare e desidera essere guardato. Io non lo credo. Credo che ci sia un rapporto con lo sguardo dell'intenditore, ma che sia più complesso. Il pittore, a colui che deve essere davanti al suo quadro, dà qualcosa che, per lo meno in tutta una parte della pittura, potrebbe riassumersi così – *Tu vuoi guardare?*

⁶³ Ivi, p. 74.

⁶⁴ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 139.

⁶⁵ I discorsi relativi al quadro, e in generale alla pittura, aprono a una costellazione di questioni teoriche che porterebbero lontano dal *focus* di questo capitolo. In questa sede non sarebbe opportuno addentrarsi troppo in questa direzione e ci si rifarà prevalentemente alle pagine in cui Lacan, nell'undicesimo seminario, affronta la questione. Per quanto riguarda alcune considerazioni che, in tal senso, si possono collegare a Sartre e a Merleau-Ponty, trovo particolarmente preziose le pagine del già citato KIRCHMAYR, *Passioni del visibile*, cit., soprattutto pp. 46-85. Impossibile, inoltre, non menzionare l'attenzione dedicata a questa costellazione teorica anche da Jacques Derrida (per cui cfr. il recente J. DERRIDA, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Milano, Jaca Book, 2020, a cui per completezza si deve aggiungere anche ID., *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, SE, 2003; per quanto riguarda lo sguardo in Derrida cfr. almeno M. GHILARDI, *Il visibile differente: sguardo e relazione in Derrida*, Milano, Mimesis, 2012; D. PERSICO, *Decostruire lo sguardo: Il pensiero di Jacques Derrida al cinema*, Milano, Mimesis, 2016).

Ebbene, vedi questo allora! Egli dà qualcosa in pasto all'occhio, ma invita colui al quale il quadro è presentato, a deporre lì il proprio sguardo, come si depongono le armi. Questo è l'effetto pacificante, apollineo, della pittura. Qualcosa è dato, non tanto allo sguardo, quanto all'occhio, qualcosa che comporta abbandono, deposito, dello sguardo.⁶⁶

Il rapporto che si instaura tra sguardo e quadro è piuttosto complesso e non si esaurisce nel tentativo di mettersi in mostra del pittore. Il quadro, anzi, si pone come un «doma-sguardo»,⁶⁷ nel senso che predispone un dare-da-vedere che viene dato «in pasto all'occhio», in modo che sul quadro l'osservatore sia invitato a «deporre lì il proprio sguardo, come si depongono le armi». Il quadro, pensato per essere esposto e per avere di fronte l'occhio di un osservatore, può offrire nella schisi uno spazio perché lo sguardo vi si depositi, e fa ciò grazie alla sua primitiva proprietà di dare-da-vedere. Anche qui, però, la struttura del chiasma si può rivelare. Lo sguardo che si deposita nel quadro, lo sguardo che è in rapporto con me come lo è quello di un'immagine riflessa, in un cambio di prospettive può guardarmi: attraverso la macchia del quadro, la qualità onnivoyeuristica del mondo mi può rendere spettacolo. Per questo, come scrive Lacan in un altro punto in una delle sue formulazioni apparentemente paradossali, «in fondo al mio occhio si dipinge il quadro. Il quadro, certo, è nel mio occhio. Ma io, io sono nel quadro».⁶⁸ L'occhio per cui io sono spettacolo, per cui sono «nel quadro», è proprio quell'occhio del mondo e delle cose di cui parlava Merleau-Ponty. Insomma, come nota anche Gambazzi, il quadro «dis-inganna lo sguardo, ma anche, il quadro 'guarda' il soggetto, e con questo rovescia la situazione e pone il soggetto stesso nella posizione di 'quadro' e di 'macchia'».⁶⁹

Per rendere più chiaro questo passaggio Lacan fa un esempio concreto, rimandando al quadro degli *Ambasciatori* di Holbein. Questo dipinto è piuttosto celebre perché mette in pratica l'effetto dell'anamorfismo. Con anamorfosi si intende l'illusione ottica con cui un'immagine viene proiettata sul piano con un'inclinazione tale da non renderla riconoscibile se non da un preciso punto di osservazione o attraverso strumenti ottici deformanti. Per Lacan, questo dipinto è rilevante perché permette di continuare la contestazione di una prospettiva cartesiana che presupponga una visione a partire dal famoso 'punto geometrico'. Nel quadro, infatti, tra le figure dei due ambasciatori si estende una macchia oblunga indefinita, che non può essere

⁶⁶ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 100.

⁶⁷ Ivi, p. 108. Cfr. su questo aspetto anche GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 210: «Per Lacan, perciò, la pittura è, nella sua essenza, un *doma-sguardo*, un *dompte-regard*, una riconduzione dello sguardo al velo [...]. Ogni quadro è una 'trappola da sguardo' che, con gli inganni e gli artifici dei propri significanti materiali, libera il soggetto che la vede dagli inganni della domanda dello sguardo stesso. Riportandolo a ciò che non voleva vedere (e cioè a quanto della visione e della rappresentazione si sottrae alla sua pretesa di possesso) doma, deludendola, la sua voracità rappresentativa a partire da un *trompe-l'œil* o, più in generale [...], da un'assenza e da un 'buco'».

⁶⁸ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 95.

⁶⁹ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 211.

ricondotta a nessun oggetto specifico quando viene guardata frontalmente ma che, osservata nella giusta prospettiva e dall'opportuna distanza, si scopre essere un teschio. Lacan scrive:

Per noi, la dimensione geometrica ci permette di intravedere in che modo il soggetto che ci interessa sia preso, manovrato, captato nel campo della visione. Nel quadro di Holbein vi ho fatto vedere subito – senza dissimulare più di quanto non faccia di solito il retroscena – il singolare oggetto che fluttua in primo piano, che è lì che ci guarda, per prendere, direi quasi *prendere in trappola*, colui che guarda, vale a dire noi. Insomma, è un modo manifesto, indubbiamente eccezionale e dovuto a chissà quale momento di riflessione del pittore, di farci vedere che noi, in quanto soggetti, siamo letteralmente chiamati nel quadro, e qui rappresentati come presi. Poiché il segreto di questo quadro [...] è dato nel momento in cui, allontanandocene leggermente, poco poco, verso sinistra, e poi voltandoci, noi vediamo quello che significa l'oggetto fluttuante magico. Esso ci riflette il nostro proprio nulla nella figura del teschio.⁷⁰

L'esempio di Holbein è decisivo perché dimostra, con l'anamorfosi, che fin quando il soggetto si pone di fronte al quadro pensandosi cartesianamente non è in grado di cogliere il segreto della rappresentazione pittorica: il quadro è guardato ma il significato profondo rimane invisibile. Scorgendo il teschio, invece, il soggetto è chiamato nel quadro, diventa spettacolo e non più spettatore. Come riassume Gambazzi, nella «visione c'è più di quanto lo sguardo veda, c'è qualcosa di inafferrabile che esso può cogliere solo, come dice Lacan, deponendo le proprie armi».⁷¹ In definitiva, posto lo sguardo nelle cose e rintracciata una sorta di sintomatologia del reale che può manifestare gli atteggiamenti di esibizionismo e voyeurismo del mondo, il soggetto passa dall'essere soggetto desiderante a oggetto desiderato, rinsaldando ancora di più il legame tra pulsione scopica e struttura del desiderio.

A questo proposito, trovo che le considerazioni di Gambazzi, legate ancora una volta al quadro di Holbein, possano essere perfette per riassumere e chiudere il discorso:

Se l'immagine frontale 'chiama' lo sguardo della coscienza e lo conferma nella sua illusione di vedersi vedere l'oggetto, l'immagine 'fuori di sé', occupando la posizione di oggetto *a* e perturbando la rappresentazione, provoca invece lo sguardo come l'inverso della coscienza. E lo fa, sottolinea Lacan, in una funzione di desiderio. Allo sguardo della coscienza che parte dal punto del soggetto geometrico, si incrocia, nella reversibilità, lo sguardo (come oggetto *a*) che fa macchia del soggetto.⁷²

⁷⁰ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 91.

⁷¹ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 215.

⁷² *Ibidem*.

Giunti a questo punto, dunque, l'intero paradigma del voyeurismo viene rovesciato. Se lo sguardo, anche quello voyeuristico, è portato nel mondo, studiarne gli effetti (anche attraverso un *corpus* letterario) può essere possibile solo situandosi all'interno di questa complessità teorica ed evitando i vicoli ciechi in cui si incappa adottando acriticamente la definizione fornita dal linguaggio psicopatologico. Ci sono, pertanto, tutti gli elementi utili a 'scardinare' le vigenti classificazioni, ed è quindi possibile proporre un allargamento del campo semantico e definire finalmente in che modo si intenderà il 'voyeurismo' nelle successive analisi letterarie.

II.4. CONCLUSIONI TEORICHE: DA UNA TEORIA DELLO SGUARDO A UNA PROPOSTA DI DEFINIZIONE

Tirando le fila del percorso teorico, ciò che si è tentato di mostrare è come la definizione di ‘voyeurismo’ mutuata dal DSM possa essere problematizzata sia sul piano strutturale che da un punto di vista qualitativo.

Per quanto concerne la struttura, infatti, si è cercato di descrivere il collasso del paradigma duale tra chi vede e chi viene visto, e tale collasso ha anche orientato una divisione dei testi che non tenesse in considerazione – come criterio d’accorpamento – la funzione fissa dei soggetti coinvolti. Come si è visto, il paradigma duale scricchiola nel momento in cui si contempla la possibilità di invertire i rapporti di attività e passività scopica con l’atto di reversibilità, che contesta strutturalmente la divisione in funzioni fisse. Inoltre, si è anche visto che lo sguardo può sostenersi e sussistere anche in assenza dell’occhio: anche ammettendo che i rapporti tra osservato e osservatore fossero immutabili, insomma, potrebbe mancare l’osservatore.

Da un punto di vista qualitativo, inoltre, si è visto che il voyeurismo può configurarsi come un atto perverso e innescato come un meccanismo di godimento (parziale o sostitutivo) che si associa all’atto sessuale. Evidentemente non si vuole negare che possa essere associato a una perversione con connotazioni, in certi casi, anche patologiche. Tuttavia, ciò che il quadro teorico fa emergere è anche la presenza, dietro allo sguardo voyeuristico, di qualcos’altro: il desiderio (che è sempre desiderio del desiderio dell’Altro, per Lacan), ma anche una – incredibilmente complesse e sfaccettata – struttura di potere.

Si propone di ridefinire il voyeurismo come la condizione nella quale si manifesta uno sguardo voyeuristico; tale sguardo deve avere queste necessarie caratteristiche: deve essere, almeno in un primo momento, celato; dalla sua primigenia condizione di nascondimento, lo sguardo voyeuristico può essere presentato e percepito anche in assenza (momentanea o meno) di un osservatore (e di un occhio); la direzionalità di uno sguardo voyeuristico può essere, in un secondo momento, rovesciata sull’osservatore (reversibilità); lo sguardo voyeuristico non è necessariamente connotato in senso parafilico e perverso, non conduce necessariamente alla *jouissance*; lo sguardo voyeuristico può produrre sull’osservato un assoggettamento a una struttura di potere; lo sguardo voyeuristico, nella sua struttura di potere, può essere frutto di un’interiorizzazione soggettiva e può pertanto essere uno sguardo del tutto introiettato che manifesta una persistenza del potere dell’osservatore anche in mancanza (o dopo la morte) dell’osservatore.

Intorno a queste caratteristiche di ridefinizione muoveranno le successive analisi.

II.5. RASSEGNA BIBLIOGRAFICA RAGIONATA E SINTETICA NEGLI AUTORI DI RIFERIMENTO

II.5.1. Principi generali di inclusione bibliografica

I due autori e l'autrice i cui testi sono stati eletti a formare il *corpus* sono Tommaso Landolfi, Anna Maria Ortese e Italo Calvino. Com'è stato premesso nell'introduzione, si tratta di due autori e un'autrice in cui l'aspetto visivo e l'attenzione visuale sono o dei tratti stilistici ampiamente riconosciuti dalla critica (Calvino e Ortese), o ampiamente riconoscibili (Landolfi). Tuttavia, per nessuno dei tre è mai stato indagato – benché presente e individuabile – il preciso fenomeno voyeuristico, e quindi ogni proposta di analisi è senza precedenti critici. La bibliografia, per ognuno di loro, è piuttosto ricca, ed è dunque utile tentare di definire una rassegna ragionata della bibliografia esistente che possa orientativamente far comprendere da quali studi (e da quali prospettive per ogni studio) si è ripartiti per sviluppare uno specifico affondo nel voyeurismo.

Evidentemente non si tratta di una bibliografia esaustiva, ma di una rassegna sintetica e ragionata, che per ogni autore e autrice selezioni i gruppi dei contributi effettivamente utili per chi voglia occuparsi di voyeurismo. Per comodità, i vari contributi sono stati genericamente suddivisi per macro-tema, e all'interno di ogni suddivisione si cerca di prediligere un criterio cronologico (con l'eccezione, però, di studi di uno stesso studioso o di una stessa studiosa, che magari sono tra loro in continuità e che può essere utile ripercorrere linearmente). Si tratta di un apparato di servizio, dalla natura prevalentemente descrittiva e sintetica.

II.5.2. Bibliografia ragionata su Tommaso Landolfi (1908-1979)

Per quanto riguarda le opere di Tommaso Landolfi, diverse considerazioni si possono trarre a partire dagli studi che mettano al centro il ruolo della donna e le particolari connotazioni dell'erotismo, con specifico interesse per le declinazioni di femminilità e per lo stretto rapporto che tende a instaurarsi tra la figura femminile e le raffigurazioni ferine e bestiali.

Il primo contributo di rilievo in ordine cronologico è, probabilmente, quello di Baccelli (1997), che studia la rappresentazione del femminile in una prospettiva che parte da un dato biografico: il trauma infantile conseguente alla morte della madre. L'evento traumatico, secondo Monique Baccelli, compromette ogni raffigurazione femminile che non sia in qualche modo tesa tra la coppia antitetica di fascinazione e paura, rendendo la donna spesso vittima dello sguardo e dell'accanimento maschile.

Ad oggi, però, credo che il capitolo *La donna, la confessione, l'intertesto* in Secchieri (2006) rappresenti il contributo più completo a proposito degli aspetti generali della raffigurazione femminile nell'opera di Landolfi, la cui pulsione scopica è indagata anche prestando attenzione al concetto psicoanalitico di 'desiderio'. Pur venendo individuate le tendenze generali, un *focus* particolare è dedicato alla descrizione parcellizzata del corpo della figura femminile, con cui viene emblemizzata l'impossibilità di accedere alla realtà per intero. Di estrema significatività, inoltre, sono le considerazioni che Filippo Secchieri dedica ad altri aspetti tipici della narrazione landolfiana, come la propensione a sfigurare e mutilare la donna o, ancora, l'attenzione alla rappresentazione della nudità. In particolare, per quanto riguarda la nudità, viene messa in luce la tendenza a isolare alcune parti specifiche del corpo, come il seno, che divengono così un «oggetto mediatore» in grado di simbolizzare «la perpetua insoddisfazione dello sguardo landolfiano per i limiti del visibile» (Secchieri 2006: 26-27).

Ferraris (2008), invece, parte dalle opere di esordio per delineare la concezione che l'autore ha dell'erotismo. L'indagine si confronta con il lavoro teorico che, in anni pressoché coevi, è portato avanti in Francia da Bataille, e alcuni punti di incontro vengono ravvisati soprattutto nell'idea (ossessiva) di una continuità tra pulsione vitale e morte, tra finitudine e tensione alla compiutezza. In Landolfi, secondo Denis Ferraris, tutto ciò sta alla base della rappresentazione di rapporti d'amore delittuosi o violenti. L'analisi cerca di dimostrare come l'erotismo dell'autore sia teso ad enfatizzare un momento di *jouissance* (anche della parola), ma è rilevante che vengano riconosciute le non rare situazioni di voyeurismo in cui l'atto erotico rimane al livello del desiderio senza sfociare nella *jouissance* (cfr. Ferraris 2008: 69).

Se Ferraris (2008) analizza Landolfi guardando al modello francese di Bataille, Bonnet (2010) lo mette invece in relazione con un altro modello della letteratura francese, quello rappresentato da Sade. In sintesi, l'autore afferma la necessità di storicizzare il pensiero di Sade, evitando di confrontare le simmetrie tra Sade e altri autori in relazione a un'etichetta, quella del sadismo, che ha uno sviluppo complesso e articolato nel tempo. In Landolfi ciò che si può notare è, secondo Bonnet, un interesse per il Sade narratore e per la sua specificità in quanto scrittore. In altre parole, Sade rappresenterebbe un modello per quanto riguarda il metodo, poiché è uno scrittore la cui filosofia agisce all'interno dell'espedito letterario, ed è esattamente questo approccio metodologico che Landolfi vuole far proprio. Infine, Bonnet mette in relazione il concetto sadiano di 'fervore', con quello landolfiano di 'impotenza', mostrandone simmetrie e distanze.

L'articolo di Obert (2014) è dedicato a uno specifico romanzo, *La pietra lunare*, ma è di estremo interesse perché la rappresentazione di Gurù è emblematica per quanto concerne

l'ibridazione tra figura femminile e ferina. L'animalità di Gurù, secondo Judith Obert, permette a Landolfi di tenere la figura femminile su una soglia tra una raffigurazione sacra e un misticismo agnostico. Confinata in uno spazio sospeso tra sacro e bestiale, dunque, Gurù si configura sempre come una creatura 'altra' rispetto al protagonista: irrazionale o insondabile, tanto a contatto con la materialità del mondo reale quanto con l'ultraterreno.

Sulla bestialità, intesa anche in senso femminile, però, credo che alcune delle considerazioni più preziose si possano trarre soprattutto leggendo le parole di Terrile (2021). L'articolo, di cui qui si accenna soltanto perché verrà più debitamente analizzato nel prossimo gruppo di contributi, considera il concetto di 'bestialità' a partire *in primis* da una concezione di realtà razionale insufficiente: c'è un'irrazionalità pre-razionale che accomuna l'animale e l'essere umano e, per questa ragione, anche quando tale bestialità misterica informi di sé una figura femminile, bisogna tenere presente che nell'ottica autoriale la 'bestia' rappresenta sempre «il ritorno dell'animale rimosso» (ivi, p. 270).

Lo studio del voyeurismo in Landolfi, oltre a poter trovare materiale in questi studi dedicati all'eros e alle diverse concezioni della femminilità, può anche trovare spunti di grande rilevanza in tutti quei saggi e quei contributi che interrogano l'opera autoriale cercando di adottare alcune categorie collegate – direttamente o meno – al sapere psicoanalitico. Su Landolfi sono soprattutto molti gli studi che mostrano interesse per il legame fra occhio e, utilizzando categorie appunto psicoanalitica, il desiderio e la pulsione di morte.

Tra questi, Pellegrini (1996) ripercorre l'opera di Landolfi nel segno di un «illuminismo delle tenebre, dove le tenebre hanno però il ruolo di soggetto» (ivi, p. 27). L'oscurità landolfiana è esplorata sotto diversi aspetti, da quello linguistico a quello tematico, senza tralasciare la classica associazione con la morte. Per uno studio dedicato alla visualità sono rilevanti le considerazioni dedicate alla questione del punto di vista, soprattutto per l'analisi della sovrapposizione e il confronto che, in alcuni racconti, avviene tra gli sguardi del carnefice e quelli della vittima (cfr. ivi, p. 35). Da segnalare che, secondo Ernestina Pellegrini, questa tensione mortifera che porta verso la dissoluzione nichilista dell'Altro potrebbe in parte essere spiegata come reazione alla paura dell'abbandono: la precarietà della relazione con l'Altro, infatti, persuade spesso il protagonista a divenirne il carnefice prima di venire egli stesso tradito dal collasso di quella relazione. Quello di Pellegrini (2002) è, come denunciato dalla stessa autrice, una vera e propria continuazione del saggio del 1996. L'autrice torna sul tema dell'abbandono ma, soprattutto, definisce in maniera più completa l'associazione tra Landolfi e le tenebre, che vanno pensate anche come un'ambientazione in grado di assicurare una parzialità percettiva (soprattutto visiva) che corrisponde alla parzialità conoscitiva dell'essere umano. Di fronte a un reale frammentato, dunque, la parola

– anche quella che intravede più che illuminare – è ricercata e impressa sul foglio nel tentativo, per l'autore, di «non andare in mille pezzi» (ivi, p. 12).

A queste considerazioni sulla parola possono essere associate, a mio avviso, anche quelle di Silvana Cirillo. Il saggio di Cirillo (1996), infatti, a partire dalle tecniche narrative di area surrealista, prende in analisi le prime raccolte di Landolfi cercando di individuare alcune specificità della narrazione. Secondo l'autrice, i racconti sono 'macchine celibi' di funzionamento, perché agiscono contrastando significazioni ultime e univoche, ma sono anche macchine del 'desiderio' (intendendo il *désir* ancora in ottica surrealista), perché porterebbero la parola a cercare il proprio significato alla nascita del significante. Tra i molti spunti offerti dal saggio, trovo di particolare interesse i suggerimenti legati alla significazione simbolica del 'bestiario' landolfiano, per la cui decodifica vengono proposti diversi riferimenti di ambito psicoanalitico.

Marino Biondi dedica, al tema dell'oscurità e del notturno, due contributi che possono essere considerati complementari. Il primo, Biondi (1996), esplora esclusivamente la dimensione onirica, facendo soprattutto riferimento a *La pietra lunare*. È importante sottolineare che, in base all'analisi di Biondi, il sogno non è inteso in senso freudiano, quanto come un meccanismo capace di eludere la vigilanza dell'etica per liberare le «potenze figurali che sarebbero innominabili senza letteratura» (ivi, p. 113). In questa prospettiva, ciò che fa emergere lo spaccato sulla dimensione onirica e su cui qui è utile soffermarsi, è come Landolfi abbia sì una consapevolezza lucida delle posizioni teoriche di Freud, ma tenda a sfiorare tali posizioni con tanta cautela quanto sospetto. C'è una grande attenzione alla dimensione psichica che si apre con il sogno e con l'occulto, ma questa cultura psichica è prevalentemente pre-freudiana. A questo contributo si può leggere in sequenza anche quello di Biondi (2004), che non a caso conferma l'attenzione dello studioso per l'ambientazione notturna e approfondisce il tema dell'occulto anche in relazione al gioco d'azzardo, altro grande nucleo landolfiano.

I presupposti (e in parte alcuni degli esiti) dell'ultimo intervento di Marino Biondi sono, sostanzialmente, molto vicini a quelli che animano l'articolo di Boillet (2006). Quest'ultimo è di spiccato interesse perché interroga i testi di Landolfi, con attenzione soprattutto per le tematiche del caso e dell'epilogo tragico, servendosi dei presupposti teorici di Freud e Bataille. Il caso, declinato nel gioco d'azzardo, è considerato un tentativo di opposizione alla logica deterministica che porta con sé una pulsione alla perdita, alla dissoluzione e, più in generale, alla morte. In questo senso l'autore sottolinea come per Landolfi l'azzardo possa essere inteso, proprio per l'incrocio tra *jouissance* e pulsione di morte, alla stregua di un atto sessuale. L'analisi di Boillet, inoltre, lega questi ragionamenti allo stile tragico e, più nello specifico, alle evoluzioni violente della narrazione che molto spesso mettono al centro la menomazione dell'Altro (quasi sempre

della donna) e l'idea della ferita. Le considerazioni di Boillet, che per svilupparsi si appoggiano a esempi di diversi racconti e romanzi così come alla produzione diaristica, sono rilevanti perché sfiorano anche alcuni casi di voyeurismo (come quello de *La mano rubata*), interpretando l'attenzione per la pulsione scopica come uno dei modi in cui il desiderio tenta un'impossibile possessione della realtà insondabile che l'Altro, nella sua esistenza, rappresenta.

Menziono infine l'opera di Rodolfo Sacchettini (2006), che non può non essere citata. Si tratta di uno studio diviso in quattro sezioni, di disomogenea lunghezza ma di medesima pregnanza, ognuna dedicata a un aspetto diverso dell'opera landolfiana. La sezione più significativa in tal senso, anche in virtù delle opere analizzate, è la prima (ivi, pp. 11-46), dal titolo *Previsione e pre-visione della morte*. Sono qui toccati molti punti di cui si è già fatta menzione per le opere di Landolfi, a partire dalla costellazione di discorsi che sfiorano la categoria del Perturbante. Sono soprattutto da menzionare queste pagine per via delle lucide letture dei racconti *Maria Giuseppa* e *Settimana di sole*, in cui la dimensione scopica è molto influente. Le altre tre sezioni, invece, sviluppano rispettivamente considerazioni sull'opera landolfiana a partire prevalentemente da una prospettiva narratologica (la seconda sezione, dal titolo *Il racconto «tangente»*; cfr. ivi, pp. 47-82), da una attenta ai modelli (la terza sezione, dal titolo *Tradizione e oblio*; cfr. ivi, pp. 83-132) e, infine, da una prospettiva più attenta a considerazioni di ordine linguistico (la quarta sezione, dal titolo *Le parole morte e la morte delle parole*; cfr. ivi, pp. 133-174).

In questo gruppo di interventi, l'ultimo da menzionare – in termini cronologici ma non di rilevanza – è certamente il già citato articolo di Terrile (2021). Come si è visto anche grazie all'analisi di Biondi (1996), Landolfi non fa mistero di una certa diffidenza per gli approcci psicoanalitici, colpevoli di tentare di rendere positivo e razionale anche l'inconscio. Tuttavia, ciò che Cristina Terrile individua con grande chiarezza è come vi sia, tra lo stesso Landolfi e la psicoanalisi, anche un'inevitabile convergenza. Tale convergenza, però, si situa nelle premesse, divergendo nelle conseguenze e nel metodo. Al pari degli psicoanalisti, Landolfi crede in una pre-razionalità sotterranea all'esistenza umana che offre un terreno comune per l'uomo e per tutti gli esseri non umani. A differenza della psicoanalisi, l'arte non deve aspirare a spiegare le motivazioni di ogni fenomeno e non deve totalizzare il reale. L'arte ha il compito, semmai, di insinuarsi nell'intimità delle cose e di evidenziare le trame del reale, anche a partire da un rifiuto del principio assoluto di razionalità. Cristina Terrile, infine, mostra in modo molto convincente come Landolfi si muova su un orizzonte teorico per lo più pre-freudiano, vicino anche all'irrazionalismo e debitore – tra gli altri – del pensiero antropologico di Lévy-Bruhl.

Un altro gruppo di contributi può essere formato guardando a quegli studi che analizzano l'opera di Tommaso Landolfi a partire da una discussione delle soglie tra soggettività e alterità,

nonché dai meccanismi di perturbamento della narrazione e da categorie critiche di prospettiva psicoanalitica che si soffermino sulla ridefinizione del soggetto autoriale.

Tra questi lavori, il primo in ordine cronologico è quello di Castelli (1996), che ripercorre le opere landolfiane a partire dalla categoria, di ascendenza psicoanalitica, del perturbamento. Già con l'esordio, secondo Silvana Castelli, Landolfi mostra di essere uno scrittore «irrimediabilmente, freudianamente, diviso» (ivi, p. 53): un autore che nella sua narrazione fa convivere una natura colloquiale e quotidiana con una spinta sotterranea e irrazionale. Castelli ricorda come per Landolfi sia vano il tentativo psicoanalitico di spiegare l'inconscio, e dunque di proporre una trattazione positivista dell'irrazionale, ma non manca di notare come a questa sfiducia per il freudismo si affianchi anche un'attenzione per alcune sue intuizioni, come quelle legate alla definizione di *Heimlich* e *Unheimlich*. Similmente a quanto è stato sottolineato nei già citati studi di Biondi (1996) e Terrile (2021), anche per Silvana Castelli il ricorso al Perturbante va ricondotto alla tradizione letteraria ottocentesca e, in generale, a una concezione pre-freudiana.

Nel suo brevissimo contributo, anche Magrelli (2010) si concentra sul ruolo delle presenze «impreviste e perturbatrici» (ivi, p. 215) che, nei racconti, agiscono come un elemento di innesco per la narrazione. Il saggio, tuttavia, ripercorre in maniera stringata diverse opere per far emergere soprattutto una concezione del mostruoso rispetto alla quale, l'opera stessa, ha un valore terapeutico e lenitivo: quasi catartico. Perché l'opera possa assurgere a questo compito, dunque, serve nella narrazione un elemento in grado di innescare l'*Unheimlich*, in senso freudiano. Questo è il valore di cui, secondo Valerio Magrelli, sono spesso investite le figure degli intrusi (spesso femminili) presenti nei racconti.

Il libro di Zublena (2013), infine, è interamente dedicato a una valutazione linguistico-stilistica dell'opera landolfiana: i primi tre capitoli procedono per mezzo di un'analisi del lessico e dei meccanismi di intertestualità, mentre gli ultimi due capitoli hanno uno sviluppo tematico che principia dai presupposti della precedente analisi linguistica. Lo studio di Paolo Zublena, però, è rilevante perché si sviluppa secondo alcuni principi della critica psicoanalitica i cui esponenti italiani più conosciuti sono Francesco Orlando e Mario Lavagetto. La discussione inizia con una considerazione del manierismo linguistico landolfiano da intendersi alla stregua di una maschera: un travestimento dell'io che unisce tutte le opere, anche i tre diari in cui tale procedimento stilistico può sembrare meno accentuato. Ciò a cui mira Zublena non è una psicobiografia dell'autore a partire dall'opera, ma parte dall'assunto che «i fenomeni stilistici funzionino in maniera simile ai sintomi nevrotici [...], e che i temi coagolino materiali preferenzialmente legati a momenti critici della formazione del soggetto (traumi, fantasmi)» (Zublena 2013: 11-12). Per Zublena, in sintesi, quella di Landolfi è una 'lingua-pelle', che nel suo stile mette in atto un

meccanismo di difesa dell'io, e uno dei momenti critici individuabili è rappresentato dalla precoce scomparsa della madre dell'autore.

Passando a un altro gruppo di studi, alcune direttrici si possono certamente rintracciare in tutti quegli approfondimenti fatti a partire da elementi di generica cultura visuale. Bisogna rilevare che, nonostante le opere di Landolfi siano attente al tema dello sguardo, non ci sono studi specifici a questo proposito. La visualità, però, è al centro di alcuni contributi che mettono in rapporto lo scrittore con il mondo del cinema.

Il contributo di Mezzena Lona (2002) prende le mosse da una discussione teorica intorno alle diverse possibilità espressive che il cinema offre rispetto alla letteratura, interrogando la possibile traducibilità in immagine di un tessuto verbale. L'autore ricorda come, nel 1953, Landolfi abbia diretto la rubrica cinematografica del «Mondo», per poi passare a discutere di come i suoi romanzi e racconti abbiano – ma in pochi casi – ispirato il lavoro di alcuni registi. Un esempio interessante è quello del *Racconto d'autunno*, riadattato cinematograficamente nel 1980 da Domenico Campana, che si dimostra abbastanza attento ad aderire al testo d'origine. Gli altri riadattamenti sono, invece, quello di Alberto Lattuada, che si ispira al racconto *La mano rubata* e i cui esiti vengono reputati poco convincenti, e infine la sceneggiatura de *Le due zitelle* curata da Idolina Landolfi e Marco Colli, che al contrario viene considerata significativa per la capacità di sviluppare e ridefinire in funzione filmica le peculiarità dei personaggi secondari.

Anche Galbati (2009) parla del cinema in relazione a Landolfi, ma non ripete più le considerazioni di Mezzena Lona (2002). Ciò su cui si sofferma l'articolo è sul riadattamento cinematografico che Fellini, nel 1990, fece del romanzo di Cavazzoni *Il poema dei lunatici* (1987). Il romanzo di Cavazzoni è, a sua volta, debitore de *La pietra lunare* di Tommaso Landolfi, e Valeria Galbati cerca di mettere in evidenza, oltre alle simmetrie e asimmetrie che legano i due romanzi, anche le soluzioni adottate da Fellini per rendere al meglio alcune atmosfere e alcune tematiche rilevanti per entrambi gli scrittori; su tutte: l'esistenza lunare e 'altra' della figura femminile.

Infine, si deve menzionare anche il saggio di Pomilio (2010), che riparte dalle acquisizioni di Mezzena Lona (2002) e di Galbati (2009) e sottolinea nuovamente il rapporto tra Landolfi e il cinema. Nella seconda parte del suo articolo, però, Tommaso Pomilio approfondisce il carattere 'casuale' del Landolfi-spettatore cinematografico, evidenziandone uno sguardo critico che non si compie al di fuori dell'opera proiettata. Pomilio, che parla per Landolfi di una «irritualità [...] della visione» (Pomilio 2010: 277), nota come il rapporto che lo scrittore instaura col cinema si ripercuota anche sulla particolare attenzione cinematografica nella strutturazione di alcune opere (tra cui, emblematico, il caso de *La pietra lunare*). In altre parole, nelle opere di Landolfi ci sarebbe un'attenzione al vedere che è sempre un vedere decentrato e deformato, onirico: un vedere che

si serve della narrazione per evocare l'immagine e per renderla «*presente*; nel concreto del testo; *presentificar*[la]» (ivi: 280).

L'ultimo gruppo di testi, a mio avviso particolarmente preziosi, mette insieme studi dedicati a specifiche opere in cui, anche in base alla selezione del *corpus*, è ragionevole pensare che le analisi offrano appigli ermeneutici e approfondimenti utili per uno studio specifico sul voyeurismo. In tutti i casi, quindi, si tratta di saggi dedicati a racconti e libri che paiono particolarmente produttivi per la presenza di dinamiche visuali o di scene analizzabili a partire da prospettive psicoanalitiche.

Tra queste opere è sicuramente privilegiata l'attenzione dedicata a *Le due zittelle*, a partire dallo storico capitolo di Debenedetti (1963). Debenedetti parla di Tombo come di una figura di compensazione libidica, ed è anche particolarmente attento a notare come, nella scena del sacrilegio, una delle due sorelle (Nena) obblighi la monacella a guardare tutte le gesta dell'animale, fino alla fine delle sue operazioni. Nello stesso capitolo Debenedetti discute anche brevemente del romanzo *Ottavio di Saint-Vincent*, di per sé non particolarmente indicato per un'esplorazione delle questioni visuali. Tuttavia, in queste pagine l'autore parla dello stile di Landolfi come di un tentativo di creare un «materiale isolante» (Debenedetti 1963: 1236) tra il racconto e la verità autobiografica, di fatto anticipando quanto funge da premessa teorica nell'introduzione di Zublena (2013).

Ad essere rilevante è anche un altro storico saggio, quello che Carlino (1996) dedica interamente all'analisi del medesimo racconto già studiato da Debenedetti. Ciò che il saggio di Marcello Carlino spiega bene, a proposito de *Le due zittelle*, è che Tombo non soltanto è una figura sostitutiva del fratello su cui viene riversata una dinamica di desiderio (simbolicamente sessuale), ma soprattutto è una figura emblematica dell'Altro: un simbolo del represso. Tombo agisce per dar sfogo a un processo di repressione inconscia, è lo sfogo del super-Io delle due 'zittelle' dietro al quale, però, si deve scorgere l'immagine dell'inflessibile matriarca. Non è nient'altro, dunque, che una proiezione del desiderio represso delle due donne. L'analisi di Carlino è rilevante perché, mentre intesse la struttura sotterranea del racconto landolfiano facendo riferimento a basi psicoanalitiche, sembra suggerire in alcuni punti la rilevanza dell'atto di osservazione che le donne intraprenderanno ai danni di Tombo, per quanto non venga compiuta un'analisi di questo atto che si può considerare, a tutti gli effetti, voyeuristico.

Tra i molti possibili, infine, si deve ancora menzionare almeno il contributo di Serafini (2010), che è invece dedicato a una comparazione approfondita tra due testi che Landolfi pubblica a quasi vent'anni di distanza: *Le due zittelle* (pubblicato in rivista nel 1945) e *La muta* (del 1964). Dei due testi sono individuate diverse analogie, ma particolare attenzione è prestata al mutismo

e alla mancanza di parola, da una parte, e alle analogie tra il protagonista de *La muta* e la ‘scimia’ Tombo de *Le due zittelle*, dall’altar. Ciò che, in questo contesto, è importante sottolineare, è che l’indagine di Carlo Serafini fa emergere come i comportamenti dei protagonisti dei due diversi racconti si situino su un piano che è quello, psicoanalitico, del simbolico. Infatti, sia l’uccisione della giovane quindicenne, sia la profanazione della chiesa da parte della scimmia, sono atti il cui oltraggio va inteso come un tentativo di possesso assoluto attuato sul piano del simbolico. Chiaramente, sempre sullo stesso livello sono da considerarsi le due, quasi speculari, condanne a morte.

Cambiando opera, il contributo di Papini (2002), dedicato all’immagine ambigua de *La pietra lunare*, inizia con il rievocare, in senso junghiano, il rapporto tra immagine psichica e realtà (da *La dinamica dell’inconscio*). Secondo l’autrice, *La pietra lunare* mostra una perfetta coesistenza tra le due realtà – quella concreta e quella psichica – che, nella figura di Gurù, si fondono totalmente. Recuperando anche categorie lacaniane, Maria Carla Papini parla di Gurù come di un personaggio in conflitto con la propria immagine e il suo carattere mutevole lungo il romanzo sarebbe dovuto al fatto che, di volta in volta, si offre al lettore sul piano del reale, del simbolico o dell’immaginario. Gurù, infine, ha un ruolo anche importante per Giovancarolo, perché per via della sua alterità costante e della sua mutevolezza riesce a mostrare al protagonista i contorni di un mondo possibile, ipotetico, per quanto allucinato e onirico, notturno ed effimero.

Il saggio di Lo Giudice (2006), invece, è dedicato interamente al *Racconto d’autunno* ed esplora il romanzo mettendo alla luce la trama di identificazioni e sovrapposizioni tra i personaggi, tra i quali individua dei reciproci mascheramenti, nonché le qualità frammentate e talvolta eteree dello statuto soggettivo. Nel cuore della sua analisi Anna Lo Giudice concede ampio spazio all’intreccio visuale che, nel libro, si instaura tra i personaggi e, soprattutto, tra il protagonista e la donna del quadro (a un tempo fantasma della madre-Lucia e simulacro della figlia-Lucia). L’autrice sottolinea come *Racconto d’autunno* si sostenga grazie a una calibrata attenzione alle percezioni sensoriali, con enfasi soprattutto sulle dinamiche di sguardo voyeuristico attraverso le quali i diversi personaggi tentano di interrogare una realtà apparentemente velata.

Pich (2010) si sofferma sul celebre racconto *Maria Giuseppa*, mostrando alcune costanti della narrazione landolfiana. In questa sede l’articolo è interessante per le considerazioni che trae a proposito del rapporto tra Giacomo e Maria Giuseppa, rispettivamente soggetto desiderante e oggetto del desiderio. Federica Pich nota come il comportamento di Giacomo vada letto alla stregua di un gioco, un’attività che il protagonista intraprende per contrastare la noia d’essere, ma questo gioco è quello di un soggetto che non ha fiducia nella causalità dell’esistenza, quanto nella casualità. Al contrario, Maria Giuseppa è una donna che segue un tracciato ben definito e

che innesca in Giacomo, che la osserva divertito come se fosse una cavia da laboratorio, il desiderio di mettere in atto una manipolazione brutale per costringerla a uscire da questo tracciato. Questo ‘gioco’ ha come tragico epilogo uno stupro, parzialmente censurato dal protagonista e dal narratore. Come sottolinea Federica Pich, questo epilogo va letto anche come un morboso desiderio che Giacomo prova per la vitalità irriducibile di Maria Giuseppa.

Alla fine di questa parziale rassegna che tocca alcuni dei racconti che, per uno studio delle dinamiche visuali, sono più interessanti, trovo sia utile citare ancora il saggio di Idolina Landolfi (1996). L'autrice ripercorre diverse opere del padre Tommaso, in particolare *Rien va*, *Des mois*, *Un amore del nostro tempo* e *Cancroregina*, cercando di indagare attraverso di esse le motivazioni di una certa natura solipsistica della narrazione. Idolina Landolfi rileva come il «vizio letterario» (Ead: 126) dello scrittore sia da intendersi alla stregua di un esercizio vitale che è, allo stesso tempo, paralizzante, implicando una sostituzione tra letteratura e vita. Lo sguardo narrativo è sempre interno, e in questo senso solipsistico, ma questa via interna procede attraverso un ripiegamento che assume i connotati di un'intima ferita.

Al netto di nuove possibili pubblicazioni di rilievo, questi sembrano essere gli specifici contributi più interessanti per chi voglia lavorare sul voyeurismo e – in generale – sui fenomeni legati alla pulsione scopica in Tommaso Landolfi. Soprattutto per Landolfi, inoltre, pare evidente come gli elementi legati alla visualità, che pure sono rilevanti nei testi e costruiti dall'autore con attenzione, possano essere ancora ampiamente esplorati.

II. 5.3. Bibliografia ragionata su Anna Maria Ortese (1914-1998)

Passando alle opere di Anna Maria Ortese, la prima vistosa differenza rispetto a quanto accade con Landolfi è che, in questo caso, ci troviamo di fronte a un'autrice in cui l'elemento della visualità è ampiamente riconosciuto come uno degli specifici tratti di poetica autoriale. Anche se non è stato mai approfondito l'elemento voyeuristico, si può pertanto partire dagli studi che pongono al centro la visualità e l'attenzione per i dispositivi visivi, che è innegabilmente centrale soprattutto nei racconti brevi de *Il mare non bagna Napoli*. Inoltre, è stato spesso sottolineato come, proprio questi testi, divengano interessanti sotto la lente teorica dello straniamento in senso šklovskijano e, con un denso intrecciarsi degli argomenti, è per l'appunto allo sguardo e ai dispositivi della visione a cui è sovente affidato il compito di innescare lo straniamento. Pertanto, nell'ottica di un lavoro sul voyeurismo in Ortese, è possibile schematicamente indicare tre gruppi di contributi da cui ripartire che, nonostante la divisione un po' meccanicistica, tendono a essere tra loro interconnessi: faccio riferimento agli studi che mettono al centro il

dispositivo della visione, a quelli che analizzano le pratiche di straniamento e, infine, agli studi specificamente dedicati a *Il mare non bagna Napoli*.

Il saggio di Cosetta Seno Reed (2002) è uno dei più indicativi per entrare da subito in questo intreccio di interessi perché, oltre a essere uno dei primi a studiare un testo di Ortese con la categoria dello straniamento, fonda anche la sua analisi su due dei testi più interessanti de *Il mare non bagna Napoli*: ovvero *Un paio di occhiali* e *Interno familiare*. Il saggio parte dall'ipotesi che, nei testi dell'autrice, lo straniamento venga cercato con espedienti narrativi con il fine di denunciare una realtà inconoscibile per le due protagoniste femminili dei rispettivi racconti. In altre parole, Ortese nel descrivere lavorerebbe su metodi di alterazione percettivo-sensoriale che permettano al lettore di affacciarsi sulla realtà narrata percependo, di questa realtà, la carica sotterranea irrazionale e inconoscibile. In *Un paio d'occhiali* lo straniamento permette di far affiorare alla percezione della protagonista (e del lettore) «quella miseria che per gli altri è filtrata dall'abitudine» (ivi: 135), e in questo modo l'esperienza reale che viene narrata si carica di una connotazione simbolica. Nel caso de *Interno familiare*, invece, parte dello straniamento nasce dal fatto che la protagonista, Anastasia, sembra essere un personaggio i cui sensi sono tutti ottenebrati e soffocati. Nello sguardo di Anastasia si sovrappongono due valori: quello soggettivo, di una donna che ha dei sensi risvegliati dall'arrivo di un antico amante, e quello sociale, lo sguardo che ha imparato ad incarnare per sostenere la famiglia a discapito dei propri desideri e della propria femminilità. In entrambi i racconti, ma specialmente nel secondo, emerge l'importanza della relazione madre-figlia, ed è chiaro soprattutto nel caso di Anastasia come alla figlia venga chiesto di aderire ai desideri sociali di cui la madre si fa portavoce.

Ci sono due contributi che è interessante menzionare e discutere insieme perché, pur nella differenza delle conclusioni, mostrano alcuni punti di partenza in comune. Si tratta di Sgavichchia (2012) e Della Colletta (2015), che hanno in comune sia il *focus* sul binomio straniamento-utopia, sia l'attenzione per i testi di viaggio. Partendo dal primo di essi, ovvero il saggio di Siriana Sgavichchia (2012), si deve premettere che esso si pone in continuità con il precedente studio di Seno Reed perché applica ai testi di Ortese la categoria dello straniamento; tuttavia, non lo fa a partire dai racconti ma dagli scritti di viaggio e dai *reportage* giornalistici dell'autrice, adesso per lo più collazionati nel volume dal titolo *La lente scura. Scritti di viaggio*. Secondo la studiosa, lo straniamento (insieme a una tensione verso l'utopia), costituisce un *leitmotiv* degli scritti di viaggio ortesiani. Sgavichchia (ivi: 278) sottolinea inoltre come lo specifico genere della scrittura di viaggio non sia neutro, perché «consente alla scrittrice di incontrare l'Altro, non solo il popolo straniero ma anche l'Altro da sé, l'ombra, i malesseri psicofisici». Attraverso l'incontro con l'Altro si innesca spesso l'effetto straniante, che permette al soggetto di mettersi in connessione non solo

con l'alterità con cui si confronta ma anche, attraverso l'Altro, con una dimensione inconscia della soggettività. Lo studio di Della Colletta (2015), invece, compara i testi di Anna Maria Ortese con quelli di Hannah Arendt per mostrare come, in modo diverso, entrambe le autrici delineino l'immagine di un artista 'as a conscious pariah'. Nell'ottica di uno studio dedicato al voyeurismo, a essere significative sono soprattutto le ultime pagine del saggio (ivi: 124-134), in cui l'immagine della scrittrice come 'paria' si incrocia con la teoria dello straniamento. Il centro dell'analisi è *Il mormorio di Parigi*, racconto al cui centro c'è un 'io' autobiografico e una grande città descritta in modo straniante: non più Napoli, ma Parigi. Nel saggio di Della Colletta è possibile trovare altri esempi di come, narrando, Ortese tenda a insistere su elementi percettivi frammentati e straniati. Di particolare interesse è la menzione, nella Parigi del racconto, di una tendenza a immaginare ambientazioni dominate da una «panoptic view. From hills, towers [...] spectators could enjoy that bird's-eye perspective that presented the urban space as a totality that their eyes could encompass and control» (ivi: 130). È necessario ricordare che, della tensione utopica di Ortese, Cristina Della Colletta (1999) aveva parlato già precedentemente, anche menzionando, seppur in modo cursorio e generico, la tendenza nella scrittrice allo «straniamento – nei suoi effetti di contaminazione o contrapposizione di codici narrativi, generici letterari e figure retoriche» (ivi: 372). L'articolo, interessante soprattutto se si analizza *La lente scura*, non sembra di particolare utilità per un approfondimento del voyeurismo, ma offre spunti significativi per inquadrare la narrazione ortesiana all'interno della critica di tipo femminista, che è invece centrale limitatamente alle implicazioni di genere dello sguardo (cfr. soprattutto ivi: 376-380).

Abbandonando la categoria dello straniamento può essere interessante menzionare un terzo studio di Cristina Della Colletta (2018), ancora più rilevante dei precedenti perché incentrato sullo sguardo come gesto ermeneutico nel cortometraggio che il regista Carlo Damasco realizza a partire dal racconto *Un paio di occhiali*. Ciò che ravvede Della Colletta nel lavoro di Damasco, è un tentativo di rendere lo sguardo straniante di Ortese, sintomatico di una precisa postura dello stare al mondo (il riferimento filosofico è a Heidegger). Il cortometraggio di Damasco non è totalmente fedele al racconto ortesiano (a partire dal nome della protagonista: Annarella), ma tenta di essere fedele a un senso profondo: tutto è giocato nel tentativo di mostrare una realtà che può essere assimilata nella sua miseria soltanto attraverso una visione parziale. Secondo Della Colletta (ivi: 3-4) il racconto, nella versione di Damasco, è quasi una riproposizione al contrario del mito di Edipo ma, se nell'Edipo a essere affrontato è il tabù dell'incesto, nel caso della protagonista di *Un paio di occhiali* il tabù che rischia di essere sfondato è quello dell'impermeabilità tra i diversi ceti sociali. La visione imperfetta di Annarella, in altre parole, si confà perfettamente alla sua ambizione sociale, e la 'pretesa' della visione sembra assurgere ad atto di

hybris. La resa cinematografica di Damasco è interessante per una riflessione sui livelli di visualità presenti nel racconto, ed è dettagliatamente descritta nelle sue fasi da Della Colletta: il film apre con la camera che segue la focalizzazione di Annarella e le immagini, sfocate, rappresentano lo sguardo miope; si susseguono diverse inquadrature in primo piano, su frammenti di ritratti o su dettagli minuti, a rappresentare lo sguardo frammentato e parziale, mai complessivo, di Annarella; dopo la visita oculistica continua l'insistenza su frammenti in primo piano e dettagli, ma questa volta le immagini sono perfettamente nitide e definite. Il cortometraggio si concluderà con la scelta della protagonista di non indossare gli occhiali, abbandonando la visione nitida e dettagliata per abbracciare la realtà parziale e miope di inizio racconto. Interessante, da un punto di vista voyeuristico, che l'unica immagine complessiva e totale Annarella ce l'abbia nell'ultima parte del cortometraggio, quando indossando di fronte a tutti gli occhiali è capace di vedere per la prima volta: tuttavia, nel vedere la folla di persone di fronte a sé, prende anche consapevolezza di essere oggetto di visione per tutti. Vede, dunque, ma si vede vista. Insieme a queste considerazioni sulla resa cinematografica di alcune opere ortesiane non si può non menzionare, seppur in modo cursorio, anche Tortora (2010), che raccoglie una serie di contributi di Ortese dedicati al cinema e, insieme, interventi su Ortese di varia natura (tra cui anche uno scritto di Damasco, di cui si è appena parlato). Sono anche presenti lettere inedite dell'autrice, ed è pertanto un volume da guardare con interesse nel caso si voglia ripartire da una prospettiva più focalizzata sull'interazione dei testi con i dispositivi.

Specificamente attenti allo sguardo in Ortese, per quanto si collochino sempre all'interno di una dialettica con le teorie dello straniamento, sono i due articoli di Pierantonio (2012) e Zaganelli-Marino (2019). Lo studio di Vanessa Pietrantonio, significativamente ancora fondato sui *reportage* e su *Il mare non bagna Napoli*, si pone l'obiettivo di interrogare quella «infedeltà [...] al dato concreto che si traduce nell'impossibilità di rendere attraverso uno specchio completamente trasparente» la realtà rappresentata (Pierantonio 2012: 5). Ciò che può essere utile in questo contesto, al di là della precisa ricostruzione del contesto storico in cui si inserisce *Il mare non bagna Napoli*, è nelle conclusioni dell'articolo: secondo Pierantonio (ivi: 9), la volontà di insistere su rappresentazioni straniate è, per Ortese, guidata dalla possibilità di raffigurare così una realtà altrimenti indicibile e intollerabile, inconscia. Inoltre, è di specifico interesse l'intuizione secondo la quale, in questi racconti, Ortese lavora per disgregare la visione prospettica (emblematico di questo lavoro sarebbe, come altrove già affermato, proprio il racconto *Un paio di occhiali*; cfr. ivi: 10). Molto più denso è invece lo studio di Giovanna Zaganelli e Toni Marino (2019), che si soffermano sulle descrizioni dello spazio all'interno di un processo che, attraverso lo straniamento, tende a risemantizzare l'esperienza descritta. Nell'articolo a essere comparati

sono alcuni dispositivi della visione di due diverse autrici: Anna Maria Ortese e Lalla Romano. Relativamente a Ortese, il contributo mostra come, nei testi presi in analisi, il dispositivo della visione inneschi un processo di straniamento che consente di investire l'oggetto descritto con una nuova percezione sensoriale. Il dispositivo visivo subisce una decostruzione e, ad esso, vengono affiancate altre sensazioni sensoriali (come quelle olfattive o quelle tattili) che permettono al lettore di compiere un'immersione nell'ambiente rappresentato. Alla base del presente studio c'è l'idea che a governare la relazione tra il soggetto e l'ambiente ci sia sempre un'esperienza percettiva, e che il soggetto abbia sempre il compito di mettere in relazione il proprio corpo con l'ambiente tramite una risemantizzazione che si compie in due momenti: dapprima, infatti, vengono contestate e decostruite le regole che strutturano l'ambiente presente; in seguito, poi, alle prime regole ne vengono sostituite delle altre, frutto di nuove proposte. È proprio nel passaggio tra un momento di decostruzione e la proposta di nuove regole che, secondo l'autrice e l'autore del contributo, si produce nella narrazione una descrizione alterata che, in poche parole, coincide con l'idea di straniamento di cui parla Viktor Šklovskij. Questo tipo di straniamento, inoltre, sembra essere tipico delle scritture femminili, come metodo narrativo di contestazione di una logica patriarcale. Lo studio di Zaganelli-Marino (2019) è evidentemente interessantissimo per chi voglia occuparsi di voyeurismo, perché pur non soffermandosi solo sul senso della vista (che rappresenterebbe solo l'inesco di un processo più ampio che investe tutti gli altri sensi), ne sottolinea la centralità.

Il breve, ma estremamente significativo, articolo di Eloisa Morra (2020), chiude al momento l'elenco dei contributi legati specificamente allo sguardo. Si tratta di uno studio che, come denuncia il titolo, si propone di analizzare in Anna Maria Ortese i due elementi dello sguardo e della percezione, e lo fa dal dichiarato punto di partenza dei *visual studies*. La prima parte dell'articolo sviluppa alcune specificità della visione ortesiana, analizzate a partire da situazioni esemplari; la seconda metà dell'articolo si sofferma sulla descrizione e sulla valenza di specifici dettagli cromatici. Per delineare gli aspetti voyeuristici è soprattutto la prima parte dell'articolo a risultare pregnante. La studiosa prende come base di analisi i due testi de *Il mare non bagna Napoli* e del *Porto di Toledo*, vedendo tra i due delle similarità: in entrambi i casi lo sguardo di Ortese è centrale, in entrambi i casi si tratta di uno sguardo che non punta alla rappresentazione ma alla presentazione dell'oggetto agli occhi del lettore «attraverso un nuovo posizionamento dello sguardo» (ivi: 94) e, infine, in entrambi i casi le due città fungono da sfondo per una messa in discussione delle tradizionali retoriche percettive. Parlando de *Il mare non bagna Napoli* va detto che non si tratta, com'è evidente dalla rassegna, del primo articolo a sottolineare le specificità della visione imperfetta di Eugenia: tuttavia è significativo che Morra colleghi tale peculiarità con il dialogo

istituito da Ortese tra una visione prospettica e una visione panoramica, e questa interazione porta spesso, a livello narrativo, alla costituzione di «diadi oppositive» (ivi: 96): 1) dettagli incorniciati *vs* visione panoramica; 2) visione netta *vs* visione sfumata; 3) colori *vs* acromia. In particolare, soffermandosi sulla prima di queste diadi, Morra nota come lo sguardo di Ortese sia, da un punto di vista prospettico, sempre ‘inquadrato’, dipende spesso dalla «mediazione data dai dispositivi presenti, che in Ortese sono solitamente specchi oppure [...] finestre e portoni, ovvero elementi che favoriscono la negoziazione con l'altro da sé» (ivi: 97). Questo è estremamente interessante e, come si vedrà, anche l'analisi degli esempi voyeuristici confermerà questa natura mediata e inquadrata dello sguardo (soprattutto con la mediazione di superfici riflettenti e speculari).

Un altro gruppo, come già anticipato, è quello che riunisce i contributi dedicati a singole opere significative sul piano della visualità, o a determinati passaggi interessanti per le questioni studiate che si possano desumere da lavori con un respiro più generale.

Pur se differenti e sfaccettati tra loro, ovviamente, mi sembra opportuno citare in questa sede tutti i molti lavori su Anna Maria Ortese fatti da Andrea Baldi negli ultimi vent'anni. Il primo, in ordine cronologico, è l'articolo di Baldi (2000). Si tratta di uno tra i più interessanti studi dedicati a *Il mare non bagna Napoli*, incentrato soprattutto sui due racconti *Un paio di occhiali* e *Interno familiare* ma di grande rilievo per via di un'analisi che sfrutta, in parte, il vocabolario e le possibilità della teoria psicoanalitica. L'articolo parte con l'argomentare le specificità delle figure femminili, delle quali viene rilevata una natura sempre ‘mancante’. Sia in molti *reportage* che nelle donne de *Il mare non bagna Napoli*, infatti, Ortese pone al centro delle protagoniste escluse o marginali rispetto agli scenari pubblici dominati dagli uomini, le cui storie «si danno come figura di un'assenza, disegnano le oscillazioni di un desiderio soffocato sul nascere» (ivi: 83). Sono tutte figure a cui pare preclusa una pienezza vitale o, come Anastasia in *Interno familiare*, alle quali viene chiesto di compiere enormi gesti di rinuncia. In questo senso, la raffigurazione straniata a cui Ortese affida la narrazione rappresenterebbe un espediente per un «recupero del rimosso» (ivi: 84); altre volte, ed è questo il caso di *Un paio di occhiali*, la visione sfocata e la metafora delle lenti permette di suggerire una possibile prospettiva di riscatto per dei soggetti femminili che, da un punto di vista socioculturale, sembrano avere un destino già segnato *in nuce*. Secondo Baldi (ivi: 85-87), inoltre, lo specifico gioco che in *Un paio di occhiali* si instaura tra visione nitida e sfocata, oltre a restituire la percezione di Eugenia, è anche in grado di emblemizzare la connaturata violenza dell'esistenza. Eugenia, infatti, vive tra un'illusoria attesa di un miracolo e l'inevitabile rassegnazione alla miseria della realtà; le stesse parole potrebbero valere, significativamente, anche per Anastasia di *Interno familiare*, che è vittima di una situazione sociale che la porta a un vero

e proprio martirio della propria soggettività (sacrificio necessario per mantenere l'equilibrio di una struttura familiare di tipo patriarcale) e che fa i conti con una realtà che non concede alcun riscatto. In particolare, la conclusione di questo racconto mostra la rinuncia al desiderio e il rientro della pulsione in una *routine* capace di soffocare ogni tensione. Interessante, infine, che secondo Baldi (ivi: 97) Ortese affidi agli ultimi racconti della raccolta una possibile sovversione di questa situazione di partenza: gli ultimi testi, soprattutto *La città involontaria* e *Il silenzio della ragione*, vengono dunque letti come testi 'di rivolta'.

Baldi (2002) offre alcuni spunti interessanti a proposito dello sguardo 'visionario' di Ortese e lo fa ripartendo dall'indagine su Napoli, come città-simbolo di un profondo malessere sociale che produce soggetti privi di prospettive culturali. Infatti, ne *Il mare non bagna Napoli* sono molte soprattutto le figure di giovanissimi ragazzi (o di bambini), generati da quel 'malessere napoletano' che sono destinati ad alimentare, rispetto ai quali il narratore-osservatore ha per lo più parole di compatimento (cfr. ivi: 218). Oltre alla compassione, però, lo sguardo che questi ragazzi restituiscono all'Ortese-narratrice è in grado di provocare, in quest'ultima, un effetto di profondo disagio che si riversa anche sulla descrizione degli ambienti circostanti (cfr. ivi: 225).

Il libro di Baldi (2010) è certamente il volume più completo dell'autore e, insieme, il più ricco. In esso sono sviluppati in modo esaustivo alcuni aspetti che, nell'articolo già citato e in quelli successivi, hanno ricevuto chiaramente uno spazio esclusivo ma minore. Certamente da segnalare il primo capitolo, dedicato interamente a *Il mare non bagna Napoli* (cfr. ivi: 10-44), ma di fondamentale centralità per gli aspetti correlati al voyeurismo è il secondo capitolo del libro, organizzato invece per approfondimenti tematici (ivi: 45-72). In particolare, considerando che lo sguardo percepito dalle protagoniste femminili non sempre è uno sguardo (direttamente) maschile ma è anche quello della madre, è significativo il paragrafo dedicato al valore delle figure materne (ivi: 61-64); Baldi sottolinea come siano spesso figure di madri sbiadite o, peggio, torturatrici ai danni delle figlie e, quasi sempre, corrispondono specularmente a figure paterne fallite, che si sono dimostrate «incapaci di proteggere i figli nel trapasso alla dimensione adulta» (ivi: 61). Certamente è ancora la madre di Anastasia (in *Interno familiare*) ad essere la più emblematica della condizione denunciata, che si trasforma in una vera e propria aguzzina per la figlia e che replica in tutto e per tutto (anche nel suo sguardo, si può aggiungere) nelle sue imposizioni di potere l'ordine patriarcale costituito. Per ripartire da uno sguardo specificamente maschile, invece, si può far riferimento al paragrafo dedicato all'erotismo (cfr. ivi: 64-72); per l'autore in alcuni racconti si può rintracciare un primato della sessualità dietro a cui si cela un tentativo di sopraffazione (sempre maschile). Napoli, in tal senso, è per Baldi (ivi, 65) metafora di un «grembo femminile venefico» in cui proliferano profili umani (e sguardi) del tutto informi e

straniati, disarmonici e traviati interiormente (aspetto confermato spesso anche dai *reportage*). Da citare anche il terzo capitolo, dedicato a *Il silenzio a Milano*, perché ciò che è stato detto per Napoli è in parte valido anche in quest'altra città ortesiana: soprattutto sembra utile ripartire dal terzo paragrafo del presente capitolo, intitolato significativamente *Sorvegliare e punire*, perché ripercorre alcuni aspetti di questi testi di Ortese secondo una valutazione del potere e delle sue strutture anche architettoniche seguendo le teorizzazioni di Foucault.

Menziono in maniera più stringata il saggio di Baldi (2011), che istituisce una comparazione tra *Un paio di occhiali* di Ortese e *Aracoeli* di Morante. Si tratta di un lavoro certamente utile lo studio del voyeurismo che mette a confronto le due autrici intorno al rito iniziatico dell'acquisto degli occhiali dei rispettivi protagonisti (Eugenia, per Ortese; Manuele, per Morante); tuttavia, il contributo sembra più interessante per chi studia Morante che per chi studia Ortese, dal momento che a quest'ultima Baldi ha dedicato pubblicazioni specifiche. La comparazione tra Ortese e Morante, peraltro, offre altri spunti critici di rilievo, e tra gli altri si deve citare almeno l'articolo di Silvia Zangrandi (2014), per lo più incentrato sulle modalità del fantastico. Per Zangrandi, in particolare, le due scrittrici sono avvicinati per diversi motivi ad esempio «per la loro visionarietà, ma anche per il loro impegno umano e sociale» (ivi: 218). Può essere interessante, inoltre, ripartire dall'idea di due scrittrici che «si pongono fuori dal reale per occuparsi del reale», incrociando quanto emerge dalle parole di Zangrandi con i lavori dedicati da altri studiosi e da altre studiose allo straniamento. Infine, va citato Baldi (2021) che, oltre a essere il lavoro più recente del critico, è anche quello che si occupa del racconto, tanto delicato quanto importante per le scene voyeuristiche, *Il silenzio della ragione*. Non soltanto l'articolo ricostruisce dettagliatamente il contesto storico napoletano da cui nasce la vicenda di Ortese, che ruota intorno alla parabola del gruppo di intellettuali partenopei che animarono la rivista *SUD* (si tratta della ricostruzione più precisa in tal senso), ma di rimarca nuovamente la centralità e il ruolo degli effetti di straniamento scaturiti dalla narrazione ortesiana (cfr. ivi: 95-96).

Analogamente a quest'ultimo articolo di Baldi, anche da Clerici (2002) e De Gasperin (2014) si possono recuperare delle integrazioni fondamentali per studiare *Il silenzio della ragione*. Quella di Luca Clerici (2002) è una delle più ricche monografie dedicate ad Anna Maria Ortese, e ha il merito, nella sezione dedicata a *Il mare non bagna Napoli* (ivi: 222-270), di tratteggiare con precisione il percorso editoriale con il quale la raccolta è stata accolta da Vittorini e pubblicata da Einaudi (con l'essenziale mediazione di Italo Calvino). Vengono consultate le lettere di Ortese a Calvino e Vittorini e le relative risposte, così come le dichiarazioni di alcuni dei protagonisti (e dei *voyeur*) menzionati ne *Il silenzio della ragione*, com'è il caso di Compagnone. Estremamente interessante l'accusa di Compagnone riportata da Clerici (ivi: 243), perché lo scrittore napoletano

descrive Ortese come qualcuno che ha fatto la sua fortuna editoriale ‘spiando’ nelle case degli amici. In tal senso la questione si definisce ulteriormente se si integra quanto già detto con le considerazioni di Vilma De Gasperin (2014), soprattutto per quanto la studiosa dice di Compagnone, che nella sua frizione con la protagonista emblemizzerebbe il conflitto tra passato e presente del gruppo Sud, e la delusione/disillusione generale dei suoi membri. Se non che, come sottolinea De Gasperin, se si incrociano le vicende del racconto ortesiano con le successive accuse che alla scrittrice verranno mosse da Compagnone, è piuttosto Ortese a essere disillusa: «Compagnone attributed such disillusion entirely to Ortese’s own state of mind, accusing her of projecting her own sense of failure onto others, as in a mirror» (ivi: 127). L’immagine dello specchio è estremamente significativa perché uno degli episodi voyeuristici tra la protagonista e il personaggio-Compagnone avviene appunto per mediazione di uno specchio, e l’immagine torna con insistenza altre volte, anche nelle parole dello stesso Compagnone (Compagnone 1993: 12), riportate da Clerici (2002: 245): «Noi fummo lo specchio in cui riflettesti tutta te, i tuoi tremori, la tua solitudine, la tua disperazione». Parte di queste accuse verranno riprese anche da Raffaele La Capria (1999), a cui si rimanda per completezza ma che non è essenziale per circoscrivere lo specifico aspetto legato alla visualità ortesiana.

Cito a questo punto anche lo studio di Monica Farnetti (2002), a cui si deve una presentazione tra le più esaustive e brillanti della poetica autoriale. Nell’introduzione al volume di *Adelphi*, infatti, la curatrice insiste su una lettura approfondita della ‘seconda realtà’, Perturbante e sotterranea, sondata da Ortese e, mutuando un passo dello Zibaldone leopardiano, parla di una ‘doppia vista’: Anna Maria Ortese agirebbe «da un lato rappresentando in modo esemplare la pratica della cosiddetta ‘seconda realtà, dall’altro fornendoci romanzi di forma spezzata» (ivi: XIV-XV). Lo studio di Farnetti, pur non avendo al centro l’esclusivo elemento della visione ortesiana, è un imprescindibile punto di partenza ed è importante sottolineare che, a partire da questa idea di ‘doppia visione’ e di ‘seconda realtà’, vengono delineati sia gli elementi di visionarietà di Ortese che quelli legati all’onorismo e al sogno/dormiveglia (cfr. soprattutto ivi: XV-XVII).

L’articolo di Flavia Caporuscio (2020) prende avvio dalla raccolta, la prima per *Adelphi* (nel 1987), *In sonno e in veglia*, isolando l’esperienza fondativa di questa raccolta nel ‘dormiveglia’, da intendersi come via di uscita ortesiana da un binarismo – criticamente mai troppo convincente – tra reale e fantastico. Per Caporuscio c’è una poetica del dormiveglia che per Ortese serve a fare esperienza della soglia: si tratta di una condizione situata *in limine* (è il titolo del primo paragrafo dell’articolo) tra conscio e inconscio, così come tra rappresentazione realistica e rappresentazione onirica. Secondo l’autrice, questa attenzione di Ortese è ciò che permette la

costituzione di una «visione potenziata» a cui corrisponde «uno stile intermedio» che «si distingue per la prerogativa di abitare una sorta di terra di mezzo tra sogno e realtà, che è poi lo spazio liminale tra visibile e invisibile» (ivi: 121). È una procedura che, come evidentemente nota anche l'autrice, si accorda con la premessa di uno straniamento del soggetto (cfr. *ibidem*). Lo sguardo 'straniato' è spesso quello di un fanciullo, o di una creatura ai margini della società, a cui fa da contrappeso uno sguardo ordinatore e geometrico che è spesso quello degli uomini adulti. Ecco, rispetto a un mondo facilmente catalogabile, l'esperienza del dormiveglia permette di mettere in connessione con una realtà invisibile. Il dormiveglia colma così un «*gap* epistemologico» (ivi: 125) e permette, non tanto di proporre una fuga dalla realtà, quanto di includere all'interno del concetto di realtà anche la sua connaturata dimensione di inconscio e di invisibile. Queste considerazioni sono profondamente interessanti per chi studi il voyeurismo, se nel farlo si intende seguire anche la lezione dell'ultimo Merleau-Ponty (è evidente la sintonia di questa lettura con le tesi di fondo de *Il visibile e l'invisibile*). Solo a scopo di integrazione, vista la continuità con questo studio di Caporuscio, si può menzionare lo studio di Wood che, pur delineando la narrazione ortesiana intorno alla categoria del fantastico, e mirando perciò a definire meglio uno degli elementi di quella dicotomia che il dormiveglia disinnesca, intuisce significativamente come lo stato di Sonno in Ortese «becomes representative of a whole way of perceiving and mentally constructing reality», ed è molto spesso questa particolare condizione di sonno ad essere il confine dopo il quale si innesca il fantastico (ivi: 364).

Il mare non bagna Napoli è inevitabilmente l'opera più studiata di Ortese e non sarebbe né utile né possibile citare ogni studio. Tra quelli sicuramente da menzionare, c'è certamente quello di Contarini (2004), e le parti dedicate alla raccolta in Borri (1988). Partendo dal primo, lo studio di Silvia Contarini (2004) rientra anche tra quelli al cui centro vi sia l'attenzione di Ortese per gli aspetti visuali e, a un tempo, la tendenza a rendere lo sguardo con una narrazione straniata. L'autrice, infatti, parla di una scrittura allucinata che segnala «un risultato di straniamento, ottenuto mediante spostamento del campo ottico fuori dal perimetro della rappresentazione mimetica» (ivi: 9). Il finale del racconto secondo Contarini serve a sottolineare l'inammissibilità del reale: lo sguardo alterato di Eugenia era, in altre parole, una paradossale tutela per la ragazza che, una volta indossati gli occhiali, prende coscienza di un mondo che valeva la pena non vedere (cfr. ivi: 11). Si tratta, questo, di un aspetto su cui la critica ha sempre insistito, sin dal volume di Giancarlo Borri (1988) che, parlando della particolare visione di Eugenia, sostiene che è «racchiusa in un ambito di trasposizione lirica della realtà e non [...] in un significato di stretto e voluto carattere simbolico». Tale lirismo narrativo, in Ortese, porterebbe a raffigurazioni allucinate e 'stregate'.

Napoli come città-emblema ortesiana, e *Il mare non bagna Napoli* come opera in tal senso rappresentativa, sono al centro di numerosissimi studi. Raramente la visione è approfondita, e dunque non è opportuno citarli tutti, ma se ne possono menzionare stringatamente alcuni che circoscrivono qualche aspetto interessante da cui è possibile ripartire per chi si occupi di voyeurismo. È possibile menzionare ancora un ultimo studio di Andrea Baldi (2003), specificamente dedicato alla città di Napoli filtrata attraverso gli occhi di Ortese. È utile che l'autore sottolinei l'importanza di Napoli come ambiente privilegiato per l'innescò della visione, soprattutto dei quartieri umili e scalcinati della città napoletana: «Anna Maria [...] sfrutta i percorsi urbani come tirocinio, per estrarne brandelli di conoscenza che decretano il primato della visione» (ivi: 59). Nello stesso numero della rivista da cui è tratto questo articolo di Baldi si può leggere, inoltre, anche un interessante contributo di Flora Maria Ghezzi (2003), che si concentra soprattutto sulla modalità ortesiana di descrivere attraverso una visione che preferisce i chiaroscuri e le raffigurazioni indefinite piuttosto che le visioni nitide e realistiche. Nonostante una raccolta come *Il mare non bagna Napoli* possa avere alcune modalità della letteratura realistica, dunque, è proprio nella particolarità della visione che si deve cercare l'innescò dell'immaginario e del fantastico. In questo senso, Ghezzi contraddice un po' quella che sarà l'impressione di cui parla Francesca Favaro (2011; l'autrice però conosce bene sia il lavoro di Ghezzi che di Baldi, e spiegherà il senso dell'affermazione), di una raccolta come *Il mare non bagna Napoli* che può essere pensata come una prova 'realistica' che precede una stagione altamente visionaria. In realtà, come continua proprio Favaro, tale tensione visionaria è sempre presente e sconfessa anche ogni rigida impressione di realismo. L'autrice, inoltre, rimarca la volontà di Ortese di occuparsi della sofferenza del reale (e Napoli è in tal senso di nuovo l'emblema di una realtà dominata dalla sofferenza), rispetto al quale la scrittura può permettere un avvicinamento al segreto delle cose e alla realtà pre-razionale. Anche Vilei (2016) si pone in continuità con quanto già detto su Napoli, e parla dell'operazione di Ortese come di una 'rottura del patto iconografico' (cfr. ivi: 115) per via dell'assenza del mare che ha ovvie valenze metaforiche. Secondo Vilei è centrale il racconto *Il silenzio della ragione* perché è quello che porta l'autrice a congedarsi con la città ma anche con l'utopia, accarezzata con il gruppo *SUD*, di poter operare un rinnovamento culturale. Il racconto è infatti emblematico di un «sonno» che «vince la ragione», e che produce una «nausea metafisica» quando presenta al lettore le figure deformate del sottosuolo napoletano (ivi: 119). Sono molte le vesti di Napoli che studia Leonardo Vilei, tuttavia la più interessante per parlare della visione sembra proprio questa incursione nelle motivazioni che spingono Ortese a insistere su una visione (della città e dei suoi abitanti) fortemente deformata e deformante, Perturbante.

Come già è emerso in più punti della rassegna, dal momento che le prospettive tendono ovviamente a intrecciarsi e, pertanto, la proposta di sviluppare il ragionamento a partire da dei raggruppamenti degli interventi non è priva di possibili combinazioni alternative, molto spesso lo sguardo porta alla luce delle strutture patriarcali. In altre parole, non è inusuale che lo sguardo che si imprime sul soggetto (per lo più femminile) provocando effetti di straniamento sia specificamente maschile e, anche quando è lo sguardo di una donna, non è difficile individuare la presenza di una struttura di potere patriarcale pregressa che, per mezzo di quello sguardo, viene replicata. Pertanto, nell'ottica di uno studio sul voyeurismo nei testi di Ortese.

Il saggio di Marie-Anne Rubat du Merac (1993) prende in esame il romanzo ortesiano *L'Iguana*, chiedendosi se le riscontrabili caratteristiche dell'immaginario possano essere indicative di un genere narrativo legato al fantastico di tipo specificamente femminile. Per la categoria del fantastico l'autrice riparte dalla storica definizione di Todorov (in italiano nel secondo capitolo de *La letteratura fantastica*), cercando di capire se nel testo di Ortese questo fantastico abbia una specifica declinazione femminile che, tra le sue caratteristiche, ha quella di innestarsi in una realtà narrata apertamente 'ipervirile' (cfr. *ivi*: 199) e dominata da categorie come 'razionalità' e 'materialismo' che tradizionalmente possono essere associate a modalità di soggiogamento della Natura (il riferimento per il fantastico femminile è Anne Richter); in alcuni approcci femministi, infatti, la tendenza è al contrario quella di istituire un rapporto armonico con la Natura: l'atto con cui l'uomo ha tradizionalmente imposto il proprio dominio sul paesaggio naturale è, in altre parole, connotabile come un gesto di potere e di dominazione prettamente maschile. Secondo la studiosa c'è, ne *L'Iguana*, una rappresentazione del mondo 'ipervirile', ed è appunto tanto nella villa che fa da set ambientale alla vicenda quanto nella Milano degli affari da cui parte l'avventura di Daddo; a questa realtà prettamente maschile si oppone la natura, ambigua e impossibile da definire, dell'iguana, che rimanda a una femminilità ferina che pare ben conscia di essere divenuta oggetto della reificazione maschile. Questo tipo di lettura critica è piuttosto proficua se applicata ai testi di Ortese, ed è proprio per questo che, anche in anni più recenti, i romanzi e i racconti ortesiani hanno destato il forte interesse degli approcci ecofemministi.

In continuità con la prospettiva proposta da Rubat du Merac, infatti, si pongono gli articoli di Adria Frizzi (2002), di Cosetta Seno Reed (2010) e di Serenella Iovino (2013), poiché in tutti e tre viene dedicato ampio spazio a *L'Iguana*. Soprattutto il primo dei due articoli è interessante, perché fa direttamente accenni a questioni visuali; infatti, se anche per Frizzi (2002: 384) è vero quanto già detto a proposito della tensione razionalizzante di tipo maschile, che nel romanzo viene causata dalla visione ordinatrice imposta dal punto di vista di Daddo, la studiosa si sofferma anche sull'effetto che, tale visione, ha sull'Iguana. In particolare, afferma: «The crucial

aspect upon which being the subject or the object of the story hinges is the gaze» (ivi: 386); l'Iguana, insomma, in questo romanzo subisce una semantizzazione e una (tentata) razionalizzazione per mezzo dello sguardo tipicamente maschile di Daddo. Così come Rubat (1993) anche Cosetta Seno Reed (2010) riparte dalla categoria del fantastico declinato in una prospettiva femminile e, per meglio dire, femminista, perché pur partendo sempre da Todorov interroga le implicazioni soggiacenti alla descrizione femminile alla luce del pensiero di Cavarero. Per la studiosa, infatti, le prose di Ortese sono esemplari perché, abbracciando le contestazioni di Cavarero mostrano come la donna venga descritta sempre a partire da un linguaggio che replica le rappresentazioni che, del femminile, produce l'uomo. Per Cavarero questa violenza del linguaggio si può rompere, in senso narrativo, soltanto in tre modi: con il silenzio, con l'emersione del non detto o con l'enfasi sul corpo piuttosto che sul pensiero. Ortese sembra offrire esempi calzanti di come il linguaggio possa aprire una crepa e condurre a una contestazione degli schemi patriarcali pregressi, e la via prevalente sembra quella del non-detto: nel 'dire la donna', infatti, Ortese dà spesso spazio a «una reticenza che serve appunto per dare spazio all'inconscio, alla presenza 'perturbante' dell'immaginario, un immaginario in chiave femminile e dunque tutto da scoprire» (ivi: 136). Seguendo e implementando lo studio de *L'Iguana* anche nelle direzioni indicate dall'ecocritica, Serenella Iovino riflette intorno alle nozioni di 'alterità' e 'vulnerabilità', nonché la relazione tra umano e non umano. Per la studiosa (cfr. ivi: 190-191) la protagonista femminile del romanzo incarna la figura (umana e non umana allo stesso tempo) dell'oppressa. È una pura funzione all'interno di un mondo razionalizzante e materialista che l'ha privata di tutto, anche di un'anima e della consolazione di un aldilà. Allo stesso tempo, però, la sua esistenza impossibile da assimilare completamente nel mondo e dalla sua ordinata gerarchia, provoca effetti di straniamento che conducono a una messa in discussione dei valori fondativi di quella società di cui è vittima: «the novel is thus an attempt to criticize and to subvert the system of mastery implied in this kind of culture» (ivi: 192). È notevole, infine, che l'Iguana-Estellita, rappresentazione in tutto e per tutto dell'immagine degli ultimi e dei marginalizzati, sia anche l'unico essere femminile riconoscibile all'interno di un mondo opprimente fissamente connotato in senso maschile.

Ancora, uno dei lavori più interessanti è senza dubbio quello svolto da Lucia Re (2015), che prende in esame due racconti emblematici de *Il mare non bagna Napoli: Un paio di occhiali* e *Interno familiare*. In particolare, la studiosa riesce a mostrare convincentemente come le due figure femminili siano accomunate da una condizione di miseria sociale pervasiva che impone su di loro delle opprimenti gabbie di tipo patriarcale. Entrambe le protagoniste, Eugenia e Anastasia, sono accomunate da un'impossibilità di conciliarsi con i modelli di femminilità imposti dalla società

ma, insieme, anche con un'incapacità di evadere sino in fondo da quel destino. Re ripercorre le valenze metaforiche della visione sfocata di Eugenia, e sottolinea in un secondo momento anche la subalternità di Anastasia rispetto allo sguardo materno (che è sguardo di una vera carceriera ed aguzzina).

Infine, all'interno degli studi legati alle prospettive di genere è sicuramente da citare il complessivo lavoro svolto da Alberica Bazzoni, le cui pubblicazioni sono spesso attente alla produzione di Ortese e permettono di circoscrivere in modo accurato l'impianto teorico, pur non parlando di sguardo. Interessante Bazzoni (2017) che, secondo di un ciclo di quattro articoli per «La Balena Bianca», valuta lo spazio concesso alle autrici novecentesche (tra cui proprio Ortese) nei programmi scolastici. Per quanto concerne il voyeurismo, però, forse è più rilevante Bazzoni (2020), incentrato intorno al 'problema dell'esistenza': nel senso di sussistenza, ma anche dell'esistenza come donna-scrittrice in un mondo tradizionalmente affidato all'autorità maschile. L'esistenza di cui parla è anche quella dell'Altro, in senso più ampio possibile, e a questo riguardo Bazzoni rimarca come «attraverso la scrittura Ortese riscatta l'esistenza di una realtà rimossa, oppressa, occulta» (ivi: 76), in continuità con quanto emerso anche dagli studi dedicati allo straniamento. L'esistenza ortesiana, inoltre, è per Bazzoni vicina alle prospettive fenomenologiche husserliane, dove l'essere non rimanda a una concezione metafisica e astratta ma a «un esistere concreto, un esserci» (ivi: 79).

Delineato il quadro complessivo della discussione sulla visualità in Ortese, è evidente come lo sguardo e l'attenzione visuale siano spesso stati associati dall'autrice – come la critica ha d'altronde rilevato – a questioni che si intersecano con considerazioni di genere. Da qui, probabilmente, converrà ripartire per interrogare i testi.

II. 5.4. Bibliografia ragionata su Italo Calvino (1923-1985)

Per quanto riguarda Italo Calvino, la situazione è decisamente più complessa. Uno studioso che voglia esplorare il solo aspetto voyeuristico o, al di là da esso, qualunque fenomeno legato alla pulsione scopica, dovrà confrontarsi con una bibliografia piuttosto ampia di studi legati alla visualità, benché spesso questi non siano utili a chi adotti un approccio primariamente psicoanalitico. Il primo macroscopico aspetto da segnalare è che tale attenzione alla visualità, ovviamente segnalata nella discussione delle opere nelle monografie calviniane (cfr. ad esempio Serra 2006 e Barenghi 2017), è riscontrabile sin dall'insieme di scritti che lo stesso Calvino dedica al tema dello sguardo. Sarebbe articolato citarli tutti ma, provvidenzialmente, in occasione del centenario calviniano è stata pubblicato, a cura di Marco Belpoliti, un libro che li raccoglie e li

suddivide tutti; si tratta di *Guardare* (Calvino 2023), a cui si rimanda senza ulteriori ridiscussioni. È invece opportuno addentrarsi nella complessa bibliografia calviniana per capire quali siano le prospettive più battute e più convincenti, ma anche quelle da cui ripartire per proporre un affondo inedito sul tema del voyeurismo.

Il primo gruppo di contributi critici dai quali credo sia utile partire è rappresentato, chiaramente, da tutti quelli che affrontano aspetti legati all'attenzione di Calvino per i fenomeni visuali. Per quanto gli approcci non siano impermeabili, è stata operata una divisione tra gli studi che affrontano lo sguardo e la visualità con attenzione prevalente al fenomeno (da un punto di vista maggiormente teorico e filosofico) e quelli che, invece, considerano soprattutto l'interazione tra sguardo e fotografia, cinema, arte, immagini e opere di natura visuale: tutto ciò, insomma, che tende a rientrare nella precipua competenza dei *visual studies*.

Il libro di Belpoliti (2006) è, ad oggi, il contributo più esteso per quanto concerne la visualità in Calvino. Pur non avendo un carattere sistematico nell'analisi, presentando saggi di diversa natura accomunati dalla costante dell'elemento visuale, il libro di Belpoliti è ricco di preziose intuizioni. Il volume, riedito nel 2006, è composto da sei saggi, ma la prima edizione del libro (1996) ne contava solo 4. Nel primo saggio, *Storie del visibile*, l'autore tenta di seguire il percorso calviniano seguendo alcune immagini ricorrenti: il labirinto, la rete, la spirale, lo specchio, il cristallo e la fiamma. Di particolare interesse, per uno studio sul voyeurismo, è il terzo sottocapitolo (*Il mondo guarda il mondo*); oltre all'inquadratura dell'atto di osservazione di *Palomar*, infatti, qui Belpoliti si sofferma anche su *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, facendo notare come lo strumento dello specchio nel libro possa «soddisfare la passione scopofila, non meno dell'occhio-cannocchiale del signor Palomar» (2006: 47). Il secondo scritto, *Il foglio e il mondo*, si sofferma invece sul rapporto tra scrittura e sguardo, inserendo dunque l'atto di osservazione del Calvino-scrittore in quello che è un fenomenologico atto conoscitivo del reale, necessario per poter scrivere e descrivere quanto si pone come visibile. Il terzo saggio, *Occhio all'opera*, è incentrato sull'interesse calviniano per l'arte visuale, la fotografia e il cinema, e mostra quindi il delinarsi della scrittura in dialogo con tutti i prodotti della cultura visuale. Di nuovo, qui, parlando di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, lo studioso parla di una «passione scopofila [...] perseguita con arte». Anche il quarto scritto, *Un occhio sui rami*, si sviluppa, come il primo, ricostruendo l'immagine del pensiero calviniano a partire dall'interrogazione di alcuni elementi ricorsivi, che nella prefazione al volume del 1996 (ora 2006: XVI) Belpoliti elenca: «dalla cornice allo specchio, dalla penna al libro, dal gesto meditabondo del penseroso allo scatto improvviso di una retta che solca lo spazio fino a rendersi invisibile». La fascinazione per lo specchio, e l'associazione tra lo specchio e una modalità di pensiero e di sguardo, è anche al centro del quinto saggio

(aggiunto come quello successivo nella riedizione del 2006): *Lo specchio lucido della mente*. Sono testi che offrono spunti interessanti per tutte quelle casistiche in cui, il voyeurismo, si configura come un gesto celato da un dispositivo che ne permette la mediazione (com'è appunto possibile nel caso dello specchio). L'ultimo scritto, infine, *Il grigio e i colori*, è dedicato da Belpoliti alla questione dei colori all'interno di quella che è l'attenzione alla raffigurazione visuale dell'autore.

Ai ragionamenti dello studioso in questo storico volume, vorrei infine ricollegare anche quelli contenuti in Belpoliti (2023) che, in quella che è la prefazione a una collazione di tutti gli articoli e i saggi in cui Calvino affronta il suo rapporto con la visualità, ripercorre le opere dell'autore seguendo il *fil rouge* di un «elemento visivo [...] senza dubbio dominante» (2023: VIII), sin dall'opera d'esordio. Si tratta chiaramente di un testo introduttivo e sintetico, che si pone in continuità con l'interesse già mostrata dal critico per l'argomento, ma che comunque tocca alcune costanti che può essere utile tener presenti: il binomio 'occhio-mente'; la relazione tra l'atto di osservazione e l'atto conoscitivo (cfr. *Palomar*); l'associazione tra le meditazioni sulla visualità e i dispositivi metanarrativi (cfr. *Il cavaliere inesistente*); lo sguardo e il limite inesauribile della superficie; l'attenzione ai dispositivi fotografici anche in dialogo con quanto, in anni contigui, è formulato da Barthes (cfr. *L'avventura di un fotografo*).

Il saggio di Alberto Asor Rosa (1988), particolarmente acuto, mette in dialogo l'attenzione che Calvino presta allo sguardo con il suo metodo conoscitivo della realtà: l'osservazione è parte fondamentale di una rigorosa documentazione empirica che deve avvenire prima che, quella realtà, possa essere ordinata o significata da una narrazione. Asor Rosa passa così in rassegna diverse opere dell'autore seguendo molteplici 'linee di forza', tra le quali credo sia particolarmente utile quanto detto a proposito dello sguardo 'archeologico' calviniano, con il quale il critico intende una pratica di osservazione che porta l'autore a far emergere, dalla realtà osservata, gli elementi di significazione sedimentati per stratificazione e, talvolta, quasi invisibili.

Nello stesso volume degli atti di Convegno (Firenze 1987), il saggio di Alberto Asor Rosa è seguito da quello di Ruggero Pierantoni (1988), che credo vada letto in associazione con il precedente, nonostante l'attenzione specifica per i dispositivi ottici. Pierantoni, infatti, autore anche di un libro, Pierantoni (1981), recensito entusiasticamente dallo stesso Calvino, parte dal presupposto che i testi calviniani mostrino una grande capacità di far interagire l'invenzione narrativa con un metodo conoscitivo scientifico. Per Pierantoni il problema principale intorno al quale ragionano molti testi dell'autore è quello del rapporto tra osservatore e osservato, da intendersi anche nel senso di una impossibilità dell'osservatore di descrivere il fenomeno senza alterarlo mentre lo si descrive (problema che pare potersi scorgere dietro a molte strettoie del pensiero di Palomar). Nell'ultima parte del suo saggio, Pierantoni ripercorre le opere di Calvino

suddividendole in tre fasi che possono essere associate a tre diversi dispositivi ottici. Alle prime opere dell'autore, quelle più politicamente impegnate, associa lo 'specchio ustorio', perché secondo Pierantoni in questi testi la volontà di descrivere in modo nitido per far emergere le implicazioni morali tende a cancellare l'immagine descritta. Alla trilogia degli antenati, invece, si assocerebbe il dispositivo della camera oscura mobile perché permette di rappresentare la realtà senza illuminarla, sfruttando solo la luce del sole; se nella fase precedente, dunque, è chiara la volontà di mettere in luce qualcosa di specifico, in questa seconda fase lo sforzo di Calvino cerca di cancellare «il segno della mano» (1988: 281). Infine, alla terza fase e alle opere di tipo combinatorio, Pierantonio associa il caleidoscopio, perché i testi dell'ultimo Calvino si presterebbero a una continua risignificazione in base a come vengono interrogate e disposte le strutture, in base, in altre parole, a come l'inclinazione degli specchi del caleidoscopio permette di mutare l'immagine della realtà descritta.

Pierpaolo Antonello (1998), invece, propone uno studio di Calvino come autore della 'mente', ma si sofferma anche sulla specificità dello sguardo e della visione, laddove la visione venga però considerata alla stregua di un atto di costruzione conoscitiva mentale. Lo studioso adduce diversi esempi di opere calviniane che possano sorreggere la tesi, tra i quali è certamente rilevante sia il racconto de *La spirale*, sia quanto detto a proposito di *Palomar*. Di quest'ultimo libro, in particolare, Antonello sottolinea la dialettica tra la dimensione visiva, l'occhio insomma del protagonista, e quella che può essere considerata una tensione conoscitivo-filosofica in chiave, secondo l'autore, anti-psicologica.

Analogamente a quanto fatto da Antonello (1998: 108), che parlava dell'assunto di Calvino come autore 'mentale' da interpretarsi come un – seppur valido – luogo comune della critica, anche Salvatore Fancello (2000) si inoltra nel rapporto tra Calvino e la visualità ricordandone la frequenza di attestazioni della critica. Fancello sottolinea, però, come tale relazione non sia univoca lungo tutta la carriera dell'autore (come già aveva precisato in altra maniera Pierantoni 1988) e, in particolare, riflette intorno ai diversi gradi di focalizzazione. Se la focalizzazione, come lo sguardo, tende ad essere prevalentemente esterna è perché, per il critico, la scrittura si associa spesso a un tentativo di spersonalizzazione. Anche la realtà osservata, di conseguenza, tende ad emergere in negativo, attraverso la sottrazione dal reale degli elementi che non appartengono all'immagine visualizzata.

A questo primo macro-gruppo, come è ovvio, si devono aggiungere tutti quei contributi in cui la visualità in Calvino è studiata con un'attenzione più specifica all'interazione con i dispositivi, con le arti visuali, con il cinema e con la fotografia. Si tratta di una direttrice meno proficua nell'ottica di un approfondimento sul voyeurismo, laddove ovviamente la categoria venga

ridefinita più a partire dalla strumentazione teorica psicoanalitica che da quella dei *visual studies*, e a questo si aggiunga che la bibliografia è particolarmente ampia. Infatti, essendo stato detto molto sull'interazione tra i testi calviniani e le arti visive, una rassegna bibliografica completa sarebbe, a un tempo, molto onerosa e poco mirata. Ho deciso di limitarmi a indicare alcuni degli studi più recenti o significativi che, in varia misura, possano consentire a chi tenti di delineare il solo aspetto voyeuristico di individuare e circoscrivere qualche elemento utile. Mi preme rimarcare, a scanso di equivoci, che la presente suddivisione risponde a motivi di necessità pratica, ma gli approcci sono tutt'altro che impermeabili e alcuni dei saggi qui menzionati potrebbero tranquillamente essere discussi tra i precedenti. La categorizzazione è utile per delimitare necessariamente il campo d'indagine, ma non è una verità ultima.

Tra i volumi che voglio segnalare ci sono almeno quelli curati da Pellizzari (1990) e da Gruntvig-McLaughlin-Waage Petersen (2007), nonché la fondamentale collazione di studi di Rizzarelli (2008). Sono tutti volumi importanti sia per la caratura degli studiosi di cui si riuniscono i saggi, sia per alcuni specifici affondi critici. Nel ripercorrerli brevemente ci si soffermerà su una selezione di saggi in base al loro contenuto più o meno mirato, senza discuterli tutti e, quando possibile, ponendo i contributi dedicati a uno stesso tema in dialogo tra loro.

Il saggio di Martin McLaughlin (2007) ha il merito di incentrarsi su *Gli amori difficili*, una delle raccolte meno studiate ma che presenta alcuni esempi voyeuristici (cfr. §III.3.3.3 e Belgradi 2023). Il *focus* è, nello specifico, sull'uso calviniano dei colori, nella descrizione dei personaggi e del paesaggio; non si tratta di un elemento di specifica utilità nel voyeurismo (sulla descrizione del paesaggio, nello stesso volume, si segnala Scarpa 2007). In margine al discorso sui colori, però, può essere proficuo rilevare l'intuizione con cui, il critico, istituisce un'associazione tra la percezione sensoriale visiva e quella tattile (McLaughlin 2007: 29-30, 41); infatti, il legame tra visuale e tatto è centrale anche in alcune formulazioni di Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*, che occupano uno spazio centrale anche per la ridefinizione delle proprietà dello sguardo voyeuristico.

Del discorso di Hagen (2007), invece, credo possano tornare utili le connessioni fra la dimensione del mito come scaturigine dell'immaginazione (Hagen discute in particolare del mito di Orfeo, a cui Calvino si ispira in alcuni testi come *Senza colori* e *Il cielo di pietra*), e la dimensione dell'immagine nella contemporaneità, rimandando al *pictorial turn* di cui parla Mitchell. Della dimensione del mito che interessa Calvino viene anche rilevata la tendenziale struttura a due tempi, poiché si tratta di miti di cambiamento da una forma all'altra; i testi calviniani, analogamente, possono sostenersi su dicotomie oppositive come io/altro, interno/esterno, maschile/femminile (2007: 53): questo è interessante perché è anche applicabile per la dicotomia vedere/essere

visti, che in alcuni testi calviniani ha una sua corrispondenza (cfr. *Gli anni luce* e §III.1.4.2). Lo studio di Porro (2007) parte da premesse simili a quelle del precedente capitolo, aggiungendo al binomio letteratura-mitologia il terzo elemento della scienza come possibile origine dell'immaginazione; può essere letto in continuità con il precedente ed è soprattutto interessante se rapportato a *Le cosmicomiche* (e ai relativi episodi voyeuristici; cfr. §III.1.4.4), ma in questa sede la pertinenza è limitata.

Lene Waage Petersen (2007) si distingue soprattutto per l'affermazione di una necessità di studiare le immagini visuali prodotti dalla prosa calviniana secondo un approccio fenomenologico, nell'interazione che l'immagine crea con il lettore (la prospettiva adottata non ignora comprensibilmente gli apporti della teoria della ricezione). Le specifiche analisi della studiosa vanno oltre gli interessi della presente ricognizione, soprattutto per quanto riguarda l'immagine *ékphrastica*; l'enfasi posta però sui vari casi in cui Calvino riflette intorno ai limiti dell'immagine (penso soprattutto alle parole spese per *Le città invisibili* e *Palomar*) possono risultare utili se si parte dall'assunto dello sguardo voyeuristico come uno sguardo parziale, non esaustivo nella sua possibilità di percepire la totalità del mondo. Per una comprensione del metodo proposto dalla studiosa, rimando anche alle pagine (2007: 99-100) in cui l'osservazione di Palomar viene ripensata con, di fronte, l'immagine della celebre (e significativamente voyeuristica) incisione di Albrecht Dürer scelta da Calvino per la copertina dell'edizione del 1983 di *Palomar*. Secondo Waage Petersen (2007: 100), sia nell'incisione di Dürer che nella vicenda del signor Palomar, «we are witnessing not the agony of the object, but an ironic staging of the struggle between artist and object set in a situation [...] that is, the artist doubled, looking at himself looking at the object». Mi preme segnalare che la scelta dell'incisione di Dürer, così come tutte le altre copertine delle edizioni Einaudi su cui Calvino poté esprimere preferenze o fare esplicite proposte, è tema dell'approfondimento di Mario Barenghi (2007¹). Proprio l'incisione di Dürer, nelle due parti in cui è composta, secondo l'autore «symbolically summarize the difference between a more bold and strong-minded 'early Calvino, and a later Calvino, more inclined towards speculations, taxonomy, analysis» (2007¹: 210).

Sono moltissimi gli approfondimenti che, secondo varie prospettive, sviluppano e tematizzano il grande interesse di Calvino per le arti visuali: tutti possono contribuire a delineare meglio lo studio delle teorie visuali che accompagna l'autore lungo tutta la sua vita ma, eccetto per una definizione contestuale, in questa sede non sono considerabili come indicativi punti di partenza; solo per limitarci ai volumi qui citati, dovrei menzionare lo studio di Ricci (2007), sulle simmetrie tra Calvino e le opere di Paul Klee, oppure quello di Fryd (2007) dedicato allo specifico problema dell'*ékphrasis* o, ancora, l'indagine di Battistini (2007) intorno all'iconologia fumettistica.

Sensibilmente più opportuno sembra però ripartire dalla rilettura di Letizia Lodi (1990) che, prima di passare alle connessioni di Calvino con Arakawa e Paolini, ripercorre sinteticamente ma efficacemente (cfr. 1990: 144-145) il periodo di formazione calviniano sulle teorie della percezione visiva, durante il quale lo scrittore divenne anche estimatore del fondamentale studio di Ruggero Pierantoni (1981). Il merito di Lodi (1990) è anche di istituire un legame tra alcuni testi dominati da una situazione voyeuristica e altrettante opere visuali di artisti che influenzano Calvino, ponendo in continuità alcuni punti della poetica autoriale con le posizioni estetiche di riferimento. Tra i racconti che l'autrice (cfr. 1990: 150) confronta con le opere di Domenico Gnoli, ad esempio, c'è anche il più voyeuristico dei testi di *Palomar*: *Il seno nudo*.

Grundtvig (2007) si sofferma sull'«occhio cartografico» di Calvino, dove la mappa è intesa similmente alla pagina di un romanzo come uno strumento di riproduzione e interpretazione su scala ridotta del reale. Ripartendo dalle idee di Michel de Certeau, secondo il quale il mondo sarebbe da leggere alla stregua di una mappa cartografica, e associando poi queste posizioni alla pratica di scrittura calviniana, Grundtvig parla dell'occhio del cartografo come l'occhio di Icaro, capace di sorvolare la realtà/labirinto e dominarla scopicamente dall'alto: «Icaro's eye is no longer part of the world, but the passive voyeuristic reader of a text. [...] It represents the pleasure of seeing the Whole, looking down on, totalizing the most immoderate of human texts» (2007: 175). Utile anche, nell'argomentare la qualità dello sguardo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (2007: 180), che la postura di Silas Flannery sia considerata effettivamente nel suo dominio 'dall'alto' e, per via delle associazioni precedenti, voyeuristica.

Il saggio di Ulla Musarra-Schröder (2007) affronta il grande tema di Calvino e la fotografia, e lo fa comparando soprattutto *L'avventura di un fotografo*, racconto de *Gli amori difficili* in cui l'autore fa un bilancio delle sue riflessioni sull'argomento, con le posizioni teoriche di Roland Barthes (2003), Susan Sontag (2004) e di Jean Baudrillard (1998). In accordo proprio con alcune idee di Sontag, il rapporto che si instaura tra il protagonista del racconto calviniano e Bice, il suo modello fotografico, è un rapporto di appropriazione che il soggetto desiderante gioca ai danni dell'oggetto del desiderio. Si tratta quasi di una tentata predazione della vitalità intima della donna. Il racconto è chiaramente di estrema pertinenza per lo studio in questione perché contiene passaggi propriamente voyeuristici, e la macchina fotografica sembra non soltanto mediare, ma anche tentare di eludere lo sguardo dell'osservatore. Proprio su questo aspetto Musarra-Schröder sembra offrire i suggerimenti più calzanti, e attraverso la macchina fotografica è possibile veder replicate alcune tensioni fra riconoscimento e alienazione dello sguardo che sono al centro di molte posture voyeuristiche, soprattutto in riferimento alle teorie lacaniane dedicate allo stadio dello specchio o al 'grande Altro'. Come scrive la studiosa, «photography might not

only reduce the human subject to an object, but it also affects its sense of identity and therefore produce a sort of dissociation or alienation» (Musarra-Schröder 2007: 237).

Della stessa studiosa è da citare anche Musarra-Schröder (2010), che si focalizza nel complesso sui sensi in Calvino, dando però uno spazio notevolissimo all'incursione visuale, di cui si riconosce la predominanza. Chiaramente, parte di ciò che compone la sezione visuale è il risultato di una rielaborazione e approfondimento del precedente saggio. Ad essere più direttamente incentrata sulla dinamica della vista è soprattutto la prima sezione del libro: il primo capitolo fa dialogare vista e sguardo con l'idea spaziale e architettonica dei luoghi, sia che le immagini spaziali rimandino a una concreta realtà esterna, sia che costruiscano mondi immaginari o partano dagli stimoli prodotti da opere d'arte di natura visuale; il secondo capitolo sviluppa l'interazione tra Calvino e l'immagine fumettistica; il capitolo terzo, dedicato all'immagine fotografica, è quello più debitore a Musarra Schröder (2007): qui, inoltre, la fotografia viene anche connessa con l'idea, mutuata chiaramente da Šklovskij, di straniamento. I restanti capitoli sono invece dedicati agli altri sensi e, per quanti ricchi di intuizioni, meno centrali per lo studio del voyeurismo.

Ritornando a *L'avventura di un fotografo*, però, la più completa e brillante lettura del racconto si deve a un saggio (non compreso nei volumi di cui si sta parlando) di Lucia Re (2007). Oltre a ricostruire la genesi della formazione del racconto, confrontando le posizioni del testo con quelle sostenute anni prima dallo stesso Calvino in un articolo sulla fotografia del 1955, il merito di Re è quello di intuire e delucidare la tensione che, per il protagonista, si istituisce tra gesto fotografico e desiderio sessuale: «cercare di capire l'essenza della fotografia per Antonino è come cercare di capire l'essenza del femminile e comprendere finalmente il senso profondo della riproduzione, sia tecnica che sessuale»; inoltre, la studiosa è particolarmente interessante perché sottolinea come il protagonista «non riesca ad amare [Bice] se non a distanza, voyeuristicamente [...], attraverso il mirino e l'apparecchiatura fotografica [...]» (2007: 126).

Si cita qui, ultimo in ordine cronologico ma non per importanza, anche lo studio dedicato a *L'avventura di un fotografo* nei saggi di Maria Rizzarelli (2008: 65-96; cfr. poco oltre la discussione degli altri saggi che compongono il libro). La studiosa analizza il racconto de *Gli amori difficili* dopo aver precedentemente discusso gli altri saggi calviniani ad esso direttamente correlati: ovvero *La follia del mirino*, da una parte, e lo scritto dedicato a Roland Barthes (*In memoria di Roland Barthes*), dall'altra. Lo studio è in continuità con gli altri già menzionati, con i quali si pone in coerenza dialogica sia per quanto riguarda i riferimenti teorici (cfr., oltre a Barthes, il rimando a Susan Sontag), sia per quanto riguarda le letture esegetiche. Rispetto a quanto già detto in precedenza, è da rilevare l'enfasi posta sulla possibilità della fotografia di accedere, «attraverso il

diaframma della macchina» fotografica, a «un'immagine vergine del mondo, delle cose e delle persone» (ivi: 82). Come Re, anche Rizzarelli sottolinea la coincidenza che, in questo racconto, avviene tra «conoscenza ed erotismo», notando come «il servizio fotografico diviene scoperta metafora dell'amplesso» (ivi: 86). Si tratta, insomma, com'è il caso del racconto *La spirale de Le Cosmicomiche*, di uno degli esempi calviniani in cui l'erotismo si mostra direttamente guidato dallo sguardo. Con un particolare però essenziale: l'idea di possesso da parte del protagonista maschile è solo illusoria, perché «il suo sguardo si trova in una situazione di passività assoluta (del resto è il dito l'organo attivo della fotografia e non l'occhio), e subisce l'invasione totalizzante del campo visivo da parte di Bice» (ivi: 87).

Dedicato al rapporto con il cinema, il saggio di Michele Canosa (1990) si pone in continuità con quanto appena detto per *L'avventura di un fotografo*, e trovo pertanto utile citarlo. Questo perché Canosa rimarca l'incompatibilità «tra fotografia, in quanto maschera, e cinema, luogo della dilatazione immaginaria del mondo e mondo esso stesso» (1990: 58). Nella dialettica tra cinema e necessità di una distanza dal reale, le pagine di Canosa possono offrire qualche spunto anche a chi approfondisca, magari attraverso il dispositivo cinematografico, le implicazioni del voyeurismo. Ancora dedicato al cinema ma da una prospettiva totalmente differente, il saggio di Costa (1990) è emblematico di come il fenomeno voyeuristico si sarebbe potuto studiare anche da una prospettiva più strettamente narratologica vedendo come (e se) interagisce con le diverse sfumature della focalizzazione. Costa è interessato soprattutto a ciò che, già Genette (1987: 62), definisce 'effetto *rebound*', intendendo l'effetto di ritorno del linguaggio mediatico cinematografico sul discorso letterario (questione che ha spinto poi François Jost (1987) a definire una distinzione tra la 'focalizzazione' precisamente letteraria e l'ocularizzazione' cinematografica, che si distingue dalla prima perché propone una narrazione a un fruitore servendosi delle immagini, dunque attraverso la proprietà primariamente percettiva dello sguardo). È soprattutto lo studio che Antonio Costa (1990: 29) fa sullo sguardo del signor Palomar a interessare, perché in esso vi sarebbe il riferimento «alla teoria fenomenologica della visione enunciata in termini assai prossimi a quelli usati da Merleau-Ponty o, per riferirci direttamente al cinema, da André Bazin (influenzato come è noto da tale teoria». Da segnalare che il presente studio prende piede da un precedente articolo, Costa (1988), già incentrato sull'effetto *rebound* in Palomar e rispetto al quale, la pubblicazione successiva, rappresenta un'integrazione e una parziale implementazione di idee precedentemente enunciate. Ancora sul rapporto di Calvino con il cinema, infine, mi sembra opportuno citare Guido Fink (1990): se il saggio, di per sé, è poco utile a chi studi il voyeurismo, la sintesi finale sull'operazione calviniana in *Palomar*, intesa come «una maniacale, minuziosa perlustrazione del reale», apre a qualche ragionamento trasversalmente

proficuo, se si riparte dall'idea che i racconti trasmettano il loro vero significato «grazie a una lente che di fatto annulla ogni separazione fra guardante e guardato, fra Soggetto e oggetto, in una sorta di spettacolo totale» (1990: 82).

Infine, si deve menzionare il lavoro di Maria Rizzarelli, a cui si devono diversi studi rilevanti dedicati a Calvino, da qualche anno riuniti in un unico organico volume (si è già fatta menzione, precedentemente, del §3, dedicato a *L'avventura di un fotografo*). Si tratta di Rizzarelli (2008), che mette insieme analisi di racconti calviniani «dominati da un immaginario prevalentemente alimentato [...] da un universo iconico costituito da immagini di secondo grado derivate ora dal mito [...], ora dalla pittura [...], ora dalla fotografia [...], ora infine dal cinema» (ivi: 10).

Per continuità discorsiva con i saggi appena menzionati vorrei citare per primo lo studio conclusivo di Rizzarelli, che analizza il racconto-saggio dedicato ai film di Fellini: *Autobiografia di uno spettatore* (cfr. ivi: 96-121), e dunque sviluppa il tema dell'influenza suscitata nell'immaginario di Calvino dal complessivo universo cinematografico. Sono pagine in cui, seguendo le parole della studiosa, Calvino tratteggia un autoritratto che sembra coincidere con una «forma dello sguardo» che denuncia un rapporto con la realtà maturato «attraverso un apprendistato visivo in cui il cinema, con i suoi miti e i suoi fantasmi, ha svolto un ruolo fondamentale» (ivi: 96). Ai fini di un discorso dedicato al voyeurismo, a parte l'interesse per il rapporto di Calvino con il cinema, sembrano particolarmente utili le riflessioni della studiosa a proposito delle interazioni tra mondo-reale e sala cinematografica e, soprattutto, a proposito del movimento dello sguardo (calviniano) tra questi 'due mondi' (cfr. ivi: 102); infatti, qui Rizzarelli sfiora alcuni punti importanti per comprendere l'insistenza dell'autore sui fenomeni percettivi che, a mio avviso, possono essere letti in continuità con quanto viene evidenziato dal fenomeno voyeuristico a partire dalle teorie di Merleau-Ponty.

Passando agli ultimi due studi di Rizzarelli (2008), il primo di questi saggi (cfr. §1; ivi: 23-46) è dedicato all'analisi di un racconto de *Le Cosmicomiche* esemplare per ciò che concerne la contaminazione tra raffigurazione ed elaborazione visiva con quello che è l'immaginario del mito: *Senza colori*. Infatti, si tratta di un racconto in cui il modello di Calvino è evidentemente il mito di Orfeo ed Euridice, come confermato anche dalla successiva riscrittura autoriale che enfatizzerà sia il riferimento diretto al mito (sin dal titolo: *L'altra Euridice*) sia il ruolo specificamente femminile (e la contrapposizione tra un mondo 'solare'-maschile di Orfeo e uno 'lunare'-femminile di Euridice). È significativa l'ipotesi di Rizzarelli che il ricorso calviniano al mito avvenga con l'intento di permettere al lettore di 'vedere di più': la dimensione cosmica-mitica è infatti ciò che consente di costruire un mondo ancora non totalmente definito, pre-umano e pre-razionale, abitato da creature capaci di sostare sulle soglie tra uno stato e un altro, tra un mondo e un altro.

Come nota la studiosa, l'insistenza di Calvino è su una raffigurazione che parte «dalla sfera visiva, dominata da un grigio assoluto», per poi estendere quella percezione «alle altre fere sensoriali» (ivi: 29). Tuttavia, è importante vedere come il lavoro che Calvino fa sul mito e sull'immaginario da esso evocato sia volto mettere in risalto alcuni specifici aspetti che sono, da una parte, la coesistenza di visioni (quella di Qfwfq e quella di Ayl) assolutamente inconciliabili, conseguenze di un diverso modo di stare al mondo, e dall'altra, invece, il fatto che nella riscrittura calviniana la perdita di Orfeo-Qfwfq viene reiterata più e più volte. Al centro, insomma, viene posto l'interesse per un sentimento del vuoto e del nulla, che da Rizzarelli viene sviluppato anche a partire dalla lettura che Calvino fa della poesia *Forse un mattino* di Montale; se l'essere non può che fare esperienza visiva di un mondo che sta 'di fronte', positivo-visibile, invece il mito di Orfeo (e la poesia di Montale) tematizzano l'idea di perdita correlata al tentativo di voltarsi indietro per inchiodare il vuoto e il nulla (è l'immagine dello specchietto retrovisore): in altre parole l'«esperienza dell'uomo che si volta è quella di colui che riesce a infrangere questo sistema relativamente stabile di certezze, e a guardare in faccia il nulla» (ivi: 39).

L'ultimo studio di Rizzarelli che resta da citare, il secondo del volume (cfr. §2; ivi: 47-64), prende spunto dallo scritto che Calvino appronta per il lavoro di de Chirico (cfr. *Viaggio nelle città di de Chirico*). Si tratta di uno scritto che, come nota l'autrice, insieme ai saggi-racconti ispirati a Peverelli, del Pezzo e Borbottoni, costituisce «un breve ma affascinante catalogo delle 'città visibili'» (ivi: 48). La tela di de Chirico dà allo scrittore la possibilità di delineare un 'io' capace di muoversi tra una visione *del* quadro, con uno sguardo che si interrompe nel descrivere lì dove finisce la tela, e una visione *nel* quadro, con un'immersione delle percezioni del soggetto all'interno dello spazio della tela. Similmente a quanto farà poi con i tarocchi ne *Il castello dei destini incrociati*, insomma, Calvino sfrutta le potenzialità offerte dall'immaginario di de Chirico per generare una narrazione o, per meglio dire, dal «montaggio delle tele di de Chirico viene fuori una storia, con un inizio e una conclusione, anche se priva di un reale sviluppo narrativo» (ivi: 51). Le città immaginate a partire dai quadri di de Chirico si presentano abitate di spazi geometrici e di oggetti, ma attraversabili soltanto con il pensiero, con un sorvolo mentale debitore della prospettiva cartesiana. Inoltre, così come accadeva con il saggio precedente, anche in questo caso la complessità del ragionamento di Calvino si comprende a partire dai versi di un poeta: non più Montale ma Leopardi, di cui l'autore commenta il legame con de Chirico a partire da una loro comune 'prospettiva agorafobica' che lega «la figura del poeta e quella del pittore attraverso la costante mentale e percettiva del vuoto» (ivi: 57).

Un altro gruppo di saggi, sicuramente il più mirato e interessante nella prospettiva qui adottata, è quello che comprende tutti gli studi su opere di Italo Calvino attuati a partire da

prospettive specificamente psicoanalitiche, quando non addirittura precisamente lacaniane. È importante notare un aspetto singolare, che spiega a un tempo la necessità di una rassegna articolata e l'originalità dell'inclusione calviniana in uno studio sul voyeurismo: per quanto sia conclamata la preminenza della visualità nell'opera di Calvino, in tutte le direzioni con cui tale visualità può essere esplorata, e per quanto venga riconosciuta una proficua applicazione di principi psicoanalitici alla lettura dei testi dell'autore, nessuno, se si esclude l'accenno di Lucia Re (1990), ha mai pensato di saldare l'attenzione dello scrittore alle varie implicazioni della pulsione scopica con la strumentazione teorica della psicoanalisi (un primo tentativo, che però nella tesi rivedo per le conclusioni a cui ero giunto, è stato quello di Belgradi 2020; cfr. §III.2.4; III.3.4.2). Come si vedrà, il principale oggetto d'interesse per la critica è stato un – più o meno ampio – concetto di 'desiderio', la cui centralità però per la dinamica voyeuristica è tale da rendere molto preziosi i saggi in questione.

Il primo studio di rilievo da citare è, in ordine cronologico, quello di Teresa de Lauretis (1987), che rilegge alcuni testi calviniani adottando, da una parte, un approccio psicoanalitico e, dall'altra, con attenzione alle teorie di genere. La studiosa sottolinea la presenza costante, nelle situazioni erotiche pensate da Calvino, di una dimensione di 'desiderio' da intendersi, in senso psicoanalitico, come la tensione verso ciò che è assente o irraggiungibile, mancante; l'oggetto del desiderio come punto di tensione, non di godimento. Questo è particolarmente evidente in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, libro in cui il rapporto tra Scrittore e Lettrice si configura come quello tra due funzioni di un'equazione desiderante: la *jouissance* è sistematicamente e strutturalmente evitata. Per lo stesso romanzo, inoltre, De Lauretis fa notare come le funzioni si sorreggano su una chiara definizione dei rapporti di genere: lo Scrittore è inequivocabilmente un uomo, mentre l'oggetto del desiderio è una donna. Rifacendosi anche alle formulazioni lacaniane, la studiosa rimanda all'atto di scrittura come un atto di significazione prettamente maschile (nell'ordine del simbolico).

Dello stesso anno della pubblicazione di De Lauretis è anche l'articolo di Vittorio Spinazzola (1987), che ripercorre l'opera calviniana ponendo enfasi sui meccanismi di tensione intimi alla narrazione e all'autore (l'io 'diviso' a cui allude il titolo). Per uno studio incentrato specificamente sul voyeurismo, credo che alcune considerazioni di rilievo possano trarsi da quanto lo studioso afferma parlando dell'inquietudine da cui, l'autore, sembra spinto: una tensione verso l'Altro che rappresenta, per il soggetto, una possibilità conoscitiva e, a un tempo, un limite. Questo è reso evidente dai molti paradossi a cui aprono le vicende erotiche calviniane, e Spinazzola parla della donna come l'oggetto del desiderio, un «obiettivo vitale supremo, sulla spinta dell'eros», che chiama alla pulsione i personaggi tanto quanto li respinge, perché «la soddisfazione del

desiderio erotico esige un prezzo irreparabile di spossessamento vitale» (1987: 515). Sono rilevanti anche le conclusioni a cui il critico giunge nel parlare dello sfiorato, ma sempre respinto, freudismo: c'è una presenza importante nei personaggi calviniani di un'attenzione per la dimensione psichica che, però, non è mai accompagnata da un approfondimento psicologico dei comportamenti; in altre parole, secondo lo studioso la libido è il limite di fronte al quale si arresta la razionalità, e l'attenzione dello scrittore è più per i comportamenti dei personaggi che per la ricostruzione dei motivi psicologici come dati da spiegare.

Quello di Mara Mauri Jacobsen (1992), invece, è un articolo che mette in campo direttamente le teorie lacaniane, e lo fa individuando, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un problema fondamentale rappresentato dal «come coniugare la necessità e l'impossibilità, il "sempre" e il "mai", l'illusione e la realtà» (1992: 221). Questa opposizione binaria è, secondo Jacobsen, interrogabile a partire dall'opposizione tra una dimensione del reale, per definizione impossibile, e tutti quei desideri che invece sarebbero indagabili solo nel sapere inconscio. In particolare, Jacobsen insiste su un erotismo che, in senso lacaniano, è possibile solo nella contingenza che elude gli assoluti, e che può portare a un momento di riconoscimento. Queste elaborazioni teoriche sono opportune se applicate a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dove, in molti casi, i movimenti dei personaggi sembrano ruotare intorno alla ricerca di una (impossibile) contingenza. La stabilità finale con cui si chiude il romanzo è, infatti, una stabilità precaria e fragile, ma effettiva nella contingenza.

Pur basandosi sul romanzo d'esordio di Calvino, che in questa sede non è preso d'esame, anche lo studio di Lucia Re (1990) fornisce un esempio di come la teoria lacaniana possa congiungersi con l'analisi dei testi calviniani. Il capitolo dedicato a *Il sentiero dei nidi di ragno*, infatti, propone una rilettura del romanzo secondo due direttrici, quella dell'immaginario e del simbolico, che fanno capo proprio ai fondamenti della teoria di Lacan. Notevole che, nell'entrare nel cuore della questione, Re (1990: 268-270) parta dalla scena del gioco di Pin, quando il bambino, immaginandosi un ragno, rovescia i rapporti tra soggetto e oggetto. Come la stessa studiosa sottolinea, è qui chiaro il riferimento alla teoria sartriana ma è, soprattutto, pregnante la rilettura della scena a partire dalla fase dello specchio di Lacan: grazie a questo gioco Pin, infatti, rovescia i rapporti originari della pulsione scopica, nei quali lui è l'unico soggetto osservante, per aprire a una realtà in cui a divenire soggetto a sua volta osservante è il ragno. Ciò che accade, dunque, è che il protagonista prende inconsciamente consapevolezza della possibilità di essere soggetto alla reificazione dello sguardo (qui il riferimento a Sartre è particolarmente evidente). Inoltre, secondo Re, permettendo a Pin di porsi di fronte a sé in maniera ludica come farebbe se fosse di fronte a uno specchio, il gioco diventa interrogabile tra il piano dell'immaginario e quello del

simbolico: l'immagine della tela del ragno sarebbe così la metafora del sé-inconscio, e metterebbe in relazione il soggetto con la conflittualità del suo stesso desiderio. L'assunzione, nel gioco, del punto di vista del ragno è anche ciò che innesca lo straniamento narrativo e che, a un tempo, garantisce l'effetto di alienazione tipico della fase dello specchio.

Oltre ad essere orientativo per le categorie lacaniane evocate sino a questo momento, il saggio di Lucia Re risulta oltretutto importante per l'analisi di alcune scene che coinvolgono Rina, la sorella di Pin, che è immagine di una maternità perduta e parte di una struttura edipica interrotta. Rina introduce Pin alla prima consapevolezza del mondo sessualizzato e dominato dal desiderio, e allo stesso tempo, fa calare sul romanzo lo spettro del simbolico. Se il piano dell'immaginario è quello dominante in una fase pre-edipica, con la struttura edipica emerge anche l'architettura – potremmo dire – patriarcale, gli schemi della legge del Padre che Pin può intravedere. Continuando con la lettura di Re, ancora, si può pensare a Pin come a un «unusual kind of voyeur, for he is someone who, in looking at a scene of sexual encounter, does not really see it. His gaze is always based on a constitutive blindness of vision concerning sexuality» (1990: 278). Re analizza il voyeurismo di Pin con riferimento alla teoria primariamente freudiana, puntualizzandone l'origine autoerotica e narcisistica (1990: 279-280), per poi notare lo scarto che Lacan introduce nel rendere 'visibile' lo sguardo del *voyeur*, passaggio che permette al soggetto lacaniano di identificare lo sguardo come una premonizione o una minaccia di castrazione. Pin sembra esterno alla portata dello schema edipico, essendo un figlio senza genitori, eppure la sorella – che come detto funge da 'ancora' materna – permette in qualche modo il replicarsi di questa struttura, facendo procedere la vicenda verso la scena della taverna. Quando Pin ruba la pistola e decide di tenersela reagisce, in qualche misura, a un principio di castrazione e si appropria di un simbolo di potere che, in altre parole, equivale al fallo (Re 1990: 288 parla di «pistol-as-phallus»). Il gesto di Pin è, dunque, anche una fagocitazione che l'immaginario tenta ai danni del simbolico (cfr. 1990: 294). Lo stesso rapporto che Pin ha con la pistola, in seguito al furto, è un rapporto che si situerebbe sull'immaginario e che darebbe al soggetto la possibilità di fondare l'idea di sé su un delirio di onnipotenza narcisistica (cfr. 1990: 296-297). Il delirio verrà interrotto quando, dopo averla nascosta, la pistola verrà rubata e Pin troverà il nido di ragni distrutto: in quel momento sarà compiuta la traiettoria verso una presa di consapevolezza della violenza del desiderio dell'Altro. La conclusione proposta da Re è molto interessante: secondo la studiosa il testo lascia trapelare gli indizi dell'omicidio di Rena, e questo omicidio fa sì che Pin venga proiettato dall'immaginario al dominio a questo punto incontrastabile del simbolico: il dominio della storia.

Come i due precedenti, anche quello di Křižová (1996) è un articolo che propone un approccio propriamente lacaniano, applicato questa volta a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che,

probabilmente, è il testo calviniano che si presta di più a questo tipo di lettura. Ai fini del presente studio può essere interessante notare che, pur con un grado di indefinitezza e vaghezza, Křížová è tra le poche a parlare di Silas Flannery come di un uomo «assorto in un tipo di voyeurismo» e intento «a osservare una lettrice sconosciuta» (1996: 54). Come altre studiose e altri studiosi prima di lei, anche Křížová enfatizza, analizzando il testo, il meccanismo di negazione e castrazione del desiderio di Flannery e il carattere irraggiungibile di un desiderio unitario all'interno del rapporto erotico. Ciò che Křížová cerca di tratteggiare, per ogni personaggio principale del romanzo, è la traiettoria di un desiderio che è da intendersi come spinta propulsiva e come passaggio andato a vuoto: una *jouissance* mancata.

Rushing (2006), invece, adotta una prospettiva psicoanalitica che fa capo soprattutto agli studi di Freud e al magistero di Žižek, e propone una rilettura di alcuni passi scelti de *Le cosmicomiche*. L'assunto che sta alla base del suo articolo è che, i racconti di questo specifico libro calviniano, si possono configurare come storie che ruotano intorno all'impossibile relazione del soggetto con un desiderio fondato strutturalmente sulla perdita. Rushing si ricollega chiaramente a quanto accentuato da Re (1990) a proposito del legame tra Pin e sua sorella, che rappresenta per il protagonista l'emblema della perdita materna, ma esplora i concetti di perdita e di mancanza al di là della struttura edipica e dei discorsi che fanno capo allo slittamento tra immaginario e simbolico. Soprattutto, lo studio di Rushing (2006) punta a dimostrare come la reiterazione del *topos* della perdita dell'oggetto del desiderio femminile possa, spesso, essere considerato un tentativo, da parte del protagonista maschile, di disinnescare una pulsione autodistruttiva. Nel secondo paragrafo del suo articolo, che trovo il più utile, lo studioso connette il meccanismo della ripetizione con la dicotomia, spesso indagata dalla critica calviniana, tra la vita psichica interiore del soggetto e il mondo esterno. Rushing utilizza la categoria del *petit objet a* di Lacan per descrivere il tentativo, che in alcuni casi sembra scorgersi nei testi di Calvino (cfr. *Tutto in un punto*, in *Le cosmicomiche*), di ricercare un punto di confine fra l'interiorità e l'esteriorità; si tratta di un punto in cui la mancanza è già presente in potenza nella dimensione soggettiva del protagonista senza essere ancora attuata, un punto chiasmatico in cui presenza e assenza, appartenenza e disappartenenza, coincidono. Dello stesso autore mi preme citare anche Rushing (2010) che fornisce un altro esempio di come un testo calviniano possa essere interpretato e letto a partire da posizioni psicoanalitiche. In questo caso il riferimento di Rushing è a *Il cavaliere inesistente*, e il dialogo è instaurato a partire da una prospettiva lacaniana ma soprattutto neo-marxista, particolarmente debitrice alla rilettura che, di Lacan, si deve a Žižek (2001). L'idea che sta alla base dello studio è che ne *Il cavaliere inesistente* la vicenda di Agilufò possa essere vista alla luce di un passaggio «from a culture of prohibition to a culture of enjoyment», e questo emergerebbe

non soltanto nel mondo in cui il romanzo «dramatizes the conflict between Agilufu's censorship and prohibition and the other knights' desire to enjoy», ma soprattutto dal fatto che la soluzione a cui arriva il protagonista è «precisely the same one that modern capitalist society arrives at: find some way to enjoy the superego» (Rushing 2010: 564).

Nonostante Mario Barenghi (2007¹: 111) precisi che parlare di desiderio non gli pare particolarmente opportuno pensando a Calvino, perché «ricorda stili di pensiero e prospettive intellettuali da lui molto distanti – basti pensare a Lacan», lo studioso, che istituisce anche il chiasma nella narrativa calviniana tra 'forma del desiderio' e 'desiderio della forma', è particolarmente attento a parlare dell'esperienza del desiderio in relazione al concetto – già visto e perfettamente coerente con le prospettive psicoanalitiche evocate – del limite (conoscitivo) e della lacuna/manca. Ancora più significativamente, il critico parla del «senso della mancanza come stimolo» (2007: 111); trovo molto convincente, e anche utile per uno studio dei fenomeni visuali, il ragionamento approntato intorno al senso del limite come struttura generativa di alcuni celebri protagonisti calviniani. Su tutti, può essere significativa l'idea secondo cui Palomar debba essere letto alla stregua di una figura umana la cui funzionalità è ridotta agli strumenti dello sguardo e del pensiero, un soggetto tutto compreso tra l'apparato ottico e quello neurologico.

Lo studio di Rohman (2009) ha un *focus* che in parte esula dagli interessi di questa tesi, dal momento che le soglie tra l'umano e il pre-umano/post-umano possono aiutare a definire i limiti dell'istanza soggettiva ma portano su terreni differenti da quello qui indagato, che vorrebbe limitarsi al solo dispositivo scopico. Tuttavia, il discorso di Carrie Rohman non manca di considerare le implicazioni dello sguardo animale, e lo fa eleggendo a teorico di riferimento Jacques Derrida (cfr. 2009: 67).

Raffaele Pinto (2010) compara testi con 'narrativi' di Sigmund Freud con le dichiarazioni auto-esegetiche che Calvino lascia affiorare nelle *Lezioni americane* (in particolare nel testo che introduce la serie, dedicato alla 'Leggerezza'). La base teorica di partenza è che, in alcune narrazioni, sia possibile riconoscere «strategie di esplorazione dell'universo testuale, che per semplicità definisco "decostruzione dell'io" e "ricostruzione dell'io"» (2010: 447). I testi di Freud e quelli di Calvino vengono avvicinati a partire dall'assunto che, come la letteratura, anche la psicoanalisi porti il soggetto a sfogare il desiderio di parlare di sé stessi. Saltando le considerazioni che l'autore dedica a Freud, interessanti ma non rilevanti in questo specifico studio, trovo che non sia privo di interesse guardare al discorso calviniano sulla leggerezza, anche se – nella lettura di Pinto (2010: 468) – diventa l'occasione per l'autore di proporre una tradizione letteraria da intendersi soprattutto come traccia di un attraversamento personale: il percorso del soggetto-Calvino che tenta di comprendere se stesso. Mi sembrano rilevanti le considerazioni di Pinto

anche perché, proprio nel già citato saggio sulla leggerezza, a fornire slancio a Calvino per questa discussione – anche – dei confini della soggettività è, non a caso, il mito di Perseo e Medusa: molto del modo con cui il soggetto calviniano tenta di definirsi in relazione all'altro, insomma, è già intuibile nella differenza tra uno sguardo reificante e mortifero, pesante come quello di Medusa, e la visione 'leggera' perché obliqua, indiretta, di Perseo.

La proposta di Alessandra Diazzi (2014) è quella di adottare la categoria psicoanalitica di 'desiderio' per analizzare i racconti calviniani degli anni '50-'60 (il *focus* è soprattutto su *Gli amori difficili*, *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*). L'idea è quella di adottare la categoria di 'desiderio', in senso soprattutto lacaniano, non solo come un aspetto tematico rintracciabile nei testi, ma soprattutto come aspetto intimamente strutturante per la conformazione dei racconti brevi dell'autore: lo stesso svolgimento della narrazione, dunque, segue uno sviluppo che va in parallelo con lo slancio (a vuoto) del desiderio. Emblematici, in tal senso, sembrano essere racconti come *L'avventura di un viaggiatore* o *L'avventura di un automobilista*, dove la tensione verso l'oggetto del desiderio è motore della vicenda soggettiva, e la frustrazione data da un'impossibile *jouissance* rappresenta un naturale esito di tale traiettoria. In un racconto come *Priscilla*, invece, il tragitto del desiderio è visto nelle sue diverse fasi, per mezzo delle quali l'istanza soggettiva è portata, in un primo momento, a prendere consapevolezza dell'Altro e, dopo diversi passaggi, a processarlo come un'entità esterna ed estranea, perturbante rispetto a un originario nucleo in cui il desiderio era necessariamente narcisistico. Il discorso di Diazzi è reso infine più complesso e completo dalla discussione tecnica di alcuni specifici punti della teoria lacaniana comparati con i testi di Calvino: è ciò che accade, ad esempio, con la definizione del piano del simbolico, attraverso il quale nel desiderio del soggetto interviene il ruolo del grande Altro; in questi casi il desiderio soggettivo si mette in diretta dipendenza con il desiderio dell'Altro, ma è bene notare che dietro l'altro in quanto istanza soggettiva va scorta la figura del Padre, della Legge (del grande Altro, appunto). Come mostrano gli studi fin qui citati, in complesso, l'approccio della studiosa non è di per sé totalmente nuovo, ma il merito di Diazzi è quello di spostare l'interesse dal piano della singola analisi, che sarebbe più cursorio, a uno allargato e più generale, sistematico: il 'desiderio' come possibile chiave di lettura di (un certo) Calvino. Un altro merito della studiosa è quello di saldare storicamente la concezione di desiderio che emerge da Calvino con le posizioni teoriche specificamente lacaniane, con riferimento soprattutto alle teorie che potevano circolare nel clima parigino intorno agli anni '60. Si tratta di una precisazione non irrilevante perché, senza ipotizzare legami diretti con Lacan, ci si discosta da un generico discorso psicoanalitico-freudiano, circoscrivendo storicamente una possibile – per quanto indiretta – sfera di influenza.

Lucia Masetti (2021) è autrice di uno dei contributi più recenti e interessanti tra quelli che, su base psicoanalitica e ancora una volta lacaniana, affrontano l'opera di Calvino. La studiosa si pone in continuità con quanto già sottolineato da altri critici a proposito della dimensione del desiderio, ma lo fa rafforzando l'argomentazione nella direzione di un uso specifico del concetto di 'Cosa' in Lacan. Il confronto con la teoria di Lacan è spesso – ma non sempre – preciso, e avviene quasi sempre per mediazione della rilettura di Massimo Recalcati. I legami che vengono istituiti tra l'opera di Calvino e alcuni capisaldi del pensiero lacaniano possono essere molto utili per chi, studiando l'aspetto voyeuristico in Calvino, faccia perno sull'undicesimo seminario di Lacan e, più in generale, su una ridefinizione del fenomeno su base psicoanalitica.

Nonostante le sfumature voyeuristiche non vadano ricondotte unicamente al campo dell'erotismo, come già è stato fatto per gli studi su Tommaso Landolfi, anche per quelli su Italo Calvino sembra utile considerare tutti quei saggi e quegli articoli che siano incentrati sul tema dell'*eros* e che permettano di inserire la dinamica voyeuristica all'interno della relazione erotico/sessuale tra il soggetto e l'Altro. Come parrà evidente, molto spesso ad avere il ruolo dell'Altro è, in Calvino, la donna, motivo per cui sono stati inclusi genericamente anche contributi che abbiano al centro le figure femminili.

Il primo studio di rilievo da citare è quello di Marilyn Schneider (1981), che parte da *Ti con zero* per dimostrare come l'erotismo calviniano emblematizzi «the tension of desire as an internal psychic force and as a way to perceiving reality». C'è di più, però, perché la realtà rappresentata e sulla quale lo scrittore esercita la sua percezione non è soltanto la realtà fenomenica e concretamente rappresentabile; la tensione erotica, infatti, invade anche il campo della scrittura, da una parte, e la rappresentazione mitica e immaginaria della realtà, dall'altra: «in short, the sexual factor is broadly metaphoric and mythic» (1981: 94). Lo studio di Schneider, che rintraccia in alcuni testi calviniani gli echi di riferimenti mitologici o legati alla classicità per dimostrare fino a che punto la metafora erotica si possa caricare di significazioni (cfr. l'approfondimento su *Priscilla*), risulta particolarmente attento a rimarcare quanto l'*eros* abbia a che fare con un tentato bilanciamento tra soggettività. Spesso, infatti la figura femminile rappresenta il miraggio di una completa totalità e, di conseguenza, si può dire che la tensione del desiderio punti verso il raggiungimento di una pienezza ideale, perché nella sua singolarità il soggetto risulta strutturalmente mancante (cfr. 1981: 95-97). I testi in cui si consuma con più evidenza l'intreccio di dimensione erotica e mitologica non sono soltanto quelli de *Le cosmicomiche* e di *Ti con zero*, per quanto l'autore ridefinisce anche attraverso l'erotismo la conformazione di una personale cosmologia, ma particolare enfasi è riservata alle narrazioni de *Il castello dei destini incrociati*, nelle quali è ovviamente evidente l'attraversamento della tradizione epico-cavalleresca e del suo

stratificato sistema valoriale. È opportuno citare in continuità con questo studio anche quello che la stessa Marilyn Schneider perfezionerà qualche anno dopo (1989), dal momento che il punto di partenza è, nuovamente, quello della relazione calviniana con il mito (ancora una volta, tra gli scrittori della classicità, si staglia la presenza di Lucrezio). Pur partendo dall'assunto che «Calvino's penchant for myth and metamorphosis appears in all his fictions» (1989: 102), la studiosa rintraccia l'interrelazione con il tema del mito non solo in diversi esempi narrativi (soprattutto confrontando *Palomar* e *Sotto il sole giaguaro*) ma anche in scritti che, come le *Lezioni americane*, sono di tipo teorico e saggistico (cfr. il mito di Perseo, particolarmente significativo per il voyeurismo, nella prima delle lezioni).

L'attenzione che Kathryn Hume dedica a Calvino è, in generale, degna di interesse. Ad essere dedicato specificamente al legame con l'eroticismo è soltanto Hume (1992), ma alcuni studi precedenti sembrano preparare il campo per le considerazioni successive e contribuiscono a delinearne la significazione complessiva. Hume (1986), ad esempio, si sofferma sulle narrazioni interrotte del Calvino combinatorio, vedendone in filigrana un gioco tra scrittore e lettore che si alimenta grazie a meccanismi di ripetizione e di frustrazione del desiderio. Di particolare ricchezza mi sembrano le letture che l'autrice dedica a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: il rapporto tra Flannery e Ludmilla è visto come quello tra un «voyeur-author» (1986: 78) e la sua lettrice ideale; allo stesso tempo, i due personaggi emblemizzano – attraverso la fantasia di un impossibile erotismo – la relazione ideale tra l'autore e i suoi lettori. In un contributo di poco successivo, Hume (1987) allestisce una rassegna dei diversi racconti de *Le cosmicomiche* vedendo come le spie che Calvino lascia nel testo permettano di tratteggiare una personale costruzione di un immaginario mitologico. Il sesso è identificato come uno degli elementi che trasversalmente risultano ricorsivi nel mito, ed è infatti visto all'interno di una «opposizione binaria che caratterizza la cosmogonia di Calvino» (1987: 98). Ne *Le cosmicomiche*, infatti, si assisterebbe a una sessualizzazione dell'universo, spesso 'altro' e dotato di una caratterizzazione femminile, a cui si contrapporrebbe un soggetto pulsionale tipicamente maschile. Il protagonista, dunque, tenterà a un tempo di comprendere l'universo e l'Altro-femminile, chiaramente due facce della stessa medaglia (o l'uno la *mise en abyme* dell'altro). Come anticipato, però, il più rilevante in questa sede è di certo Hume (1992) che affronta direttamente il tema della sensualità. Riprendendo alcune delle intuizioni già approntate altrove, la studiosa sviluppa i capisaldi della sensualità calviniana, a partire da certe simmetrie narrative. Viene messa in luce la predilezione per gli schemi di reiterazione strutturale che possono coinvolgere anche situazioni erotiche: in altre parole emerge un *pattern* secondo il quale ogni qualvolta si staglia l'elemento pulsionale e sessuale, l'impianto narrativo innesca un meccanismo di frustrazione del desiderio (1992: 164). Ciò che Hume

sostiene, in breve, è che Calvino sia sì un autore attento all'erotico, ma nel dare voce alla sensualità cerca anche di filtrarla e alterarla, facendola interagire con dispositivi – anche narrativi – di distanziamento (qui torna utile, in parte, la già menzionata riflessione di Cesare Cases). L'erotismo, in altre parole, è evocato spesso da Calvino ma è sempre eluso nella sua interezza, è suggerito più che detto esaustivamente. In margine a queste considerazioni, ancora, è rilevante la discussione fatta da Hume (1992: 166-167) a proposito della dicotomia tra 'io' e 'non-io', che trova la sua maggiore declinazione in libri come *Le cosmicomiche*, *Ti con zero* e *Palomar*. Qui, da parte di Calvino, è evidente la messa in discussione della solidità dell'io inteso a partire dall'idea di *cogito* cartesiano.

Il contributo di John Gery (1987) si limita a *Le Cosmicomiche* ma è significativo su più livelli, e potrebbe essere incluso a ragione anche tra gli studi che partano da argomentazioni e da approcci di tipo psicoanalitico. Gery pare significativo soprattutto per la conferma della tesi, tra le altre anche di De Lauretis (1987) e di Hume (1992), secondo cui i testi calviniani emblemizzerebbero la tensione tra il desiderio e la sua frustrazione, dal momento che ogni traiettoria si scontra con l'evidenza di una totalità irraggiungibile, enfatizzando i sentimenti di perdita e di assenza. Gettando uno sguardo tra le molte avventure di Qfwfq, in particolare, lo studioso sottolinea come l'erotismo e il desiderio di replicazione della specie si accompagni, quasi sempre, con l'esperienza del fallimento o, in modo ancora più significativo, dell'auto-annientamento e dell'annichilimento di sé e della propria pulsione.

L'intento di Julie Fenwick (1990), invece, è quello di circoscrivere le caratteristiche del rapporto sessuale in un racconto articolato e denso come *Priscilla*, in *Ti con zero* (sullo stesso racconto cfr., da un'altra prospettiva, l'esegesi convincente di Diazzi 2014 di cui si è già fatto cenno). La rilettura data da Fenwick del racconto si sorregge sulle argomentazioni, certamente conosciute e meditate da Calvino, di Bataille (2017), secondo il quale il sesso pone il soggetto in contatto con l'esperienza della discontinuità. Attraverso l'atto sessuale, infatti, il soggetto riesce a prendere contezza del suo intimo carattere discontinuo, e questa sollecitazione teorica sembra stare alla base della vicenda di *Priscilla*. Ciò che il racconto mostra e che può essere riletto come un'esperienza di discontinuità è, secondo l'autrice, proprio la stretta connessione tra sesso e morte: «Calvino suggests that sex and death entered the world at the same moment because the offspring of sexually reproducing species are not genetically identical to either parent» (Fenwick 1990: 204). Se l'atto sessuale è dunque ricercato per rispondere al bisogno inconscio di dare continuità alla specie, è proprio nella sessualità che l'individuo che fa parte di tale catena si condanna, paradossalmente, a mettere a morte il proprio impulso vitale. Infatti, il figlio, frutto dell'atto sessuale, è a un tempo colui che garantisce continuità alla catena generale della specie e

che, differendo inevitabilmente dai genitori con i quali condivide gli elementi genetici, decreta la discontinuità delle loro esperienze individuali. Il padre e la madre che si replicano nel figlio, ‘muoiono’ anche nel figlio, e il racconto *Priscilla* pare emblematico di questa doppia tensione tra impossibile continuità e inevitabile discontinuità.

Tommasina Gabriele (1992) è l'autrice del contributo più significativo e completo, ad oggi, sull'erotismo calviniano. Il libro conta cinque capitoli, più una conclusione generale. Si ripercorrono sinteticamente le parti più significative del presente studio, con le relative conclusioni. Il secondo capitolo, dopo aver constatato il relativo silenzio che la critica offre al tema dell'erotico calviniano, menziona i saggi che lo stesso Calvino scrive a proposito dell'*eros* in letteratura. Come ricorda l'autrice, nell'opera calviniana è possibile vedere come il sesso, affrancatosi dalla moralità religiosa, «is being replaced by a conception of sex in “mythical” and “abstract” terms that merely constitutes another form of “alienation”» (1992: 42). Il sesso in letteratura, infatti, tende ad essere problematico per l'autore nel momento in cui si riduce ai *cliché* triti e poco proficui, rispetto ai quali Calvino preferisce, da una parte, una certa reticenza, e dall'altra, una prospettiva alienata. Per lo scrittore, insomma, la sessualità è al centro di un movimento a spirale per mezzo del quale l'*eros* è lambito ma senza mai veramente essere esaurito nella trattazione, non è mai affrontato esaustivamente (cfr. 1992: 59-60). Con il terzo capitolo il saggio entra nel vivo e propone un'analisi di alcuni testi in cui sia evidente questo preannunciato 'movimento a spirale'. Gli esempi sono diversi, ma l'autrice mette soprattutto in rilievo la predilezione calviniana per gli amori non antropomorfi (cfr. *Gli amori delle tartarughe* in *Palomar*) e per quelli 'cosmici'. In *Ti con zero*, inoltre, il movimento a spirale può essere posto in correlazione con i moti del desiderio (in senso lacaniano). La studiosa evidenzia la frizione fra una concezione dell'amore inafferrabile e complessa, eterea, e un linguaggio apparentemente lineare e chiaro, sequenziale (cfr. 1992: 75). Passando al quinto, infine, è il capitolo in cui l'analisi di Gabriele si avvicina maggiormente alle teorie psicoanalitiche, perché considera l'esperienza erotica come elemento di contrattazione tra l'esperienza individuale e l'esistenza dell'Altro, rimarcando l'opposizione tra un'impossibile unione con l'Altro e l'inconscio desiderio di preservare il sé: «while love is characterized by a desire for complete union, for a total loss of self, it is also essential in Calvino's eyes to retain one's individuality and identity» (1992: 118). Scaturendo da tale dualismo, l'amore tende ad assumere caratteristiche ambigue e si delinea, talvolta, come un tentativo di sopraffazione che implica l'incontro conflittuale con l'Altro. Il desiderio, d'altra parte, e questa è una delle conclusioni più rilevanti da tenere in considerazione anche per l'analisi della prospettiva voyeuristica, è visto – soprattutto nelle narrazioni di *Ti con zero* e *Le cosmicomiche* – come un motore pulsionale

che, al di là delle concezioni antropomorfe, si propone di istituire nuove categorie attraverso le quali dare ordine e gerarchia alla forma caotica del mondo.

Elio Baldi (2012) riparte dal luogo comune, già parzialmente smentito dagli studi precedenti, che considera Calvino come un autore lontano dai discorsi relativi alla sessualità e all'erotismo. Baldi si propone, in controtendenza, di studiare la presenza dell'elemento erotico come di un tema sotterraneo che emerge in più punti dell'opera. In particolare, attraverso un'attenta selezione di testi calviniani, l'autore sottolinea come gli sforzi calviniani convergono verso la ricerca di un *eros* «non banale», in grado di non logorarsi «sotto l'insopportabile fardello del linguaggio quotidiano» (2012: 61). Quella di Calvino nei confronti dell'erotismo è definita come una vera e propria 'sfida' e, se pure *en passant*, è significativo che Baldi parli per *Palomar* di un erotismo «distaccato e voyeuristico» (2012: 64). Visto quanto detto da Fenwick (1990), inoltre, è molto interessante che Baldi esplori la categoria di erotismo rimandando alla posizione specifica di Bataille.

III.

Tipologie del voyeurismo: proposte di accorpamento e analisi testuali

III.1. SGUARDO SVELATO, PRESENTITO, IPOTIZZATO E INTERIORIZZATO

III.1.1 Obiettivi del capitolo e premesse teoriche generali

Come si è visto in §II.2.2, la definizione di voyeurismo, sia che si guardi all'uso corrente del termine,¹ sia che ci si rifaccia alla categorizzazione del DSM-5-TR,² poggia su due fondamentali capisaldi. Il primo è rappresentato dalla struttura duale: non esiste definizione che non si sostenga sulla figura del *voyeur*, e che dunque parta dalla pratica, più che dal fenomeno. Il secondo elemento caratteristico è la tematizzazione dello sguardo in senso erotico e sessuale, con un'interpretazione del voyeurismo da intendersi come uno strumento di godimento. In questo capitolo viene proposta l'analisi di testi che permettono di problematizzare soprattutto il primo dei due capisaldi, consentendo una graduale messa in discussione del principio duale basato sull'opposizione tra visto e vedente. Tale contrapposizione binaria viene erosa principalmente a partire dalla ridiscussione della figura del *voyeur*.

I due testi landolfiani studiati in §III.1.2 rappresentano un primo passo verso questa necessaria problematizzazione. Al centro dell'analisi, infatti, ci sono due testi nei quali lo sguardo voyeuristico si palesa alla percezione dell'osservato come un puro presentimento (§III.1.2.3) o come un'ipotesi non verificata (§III.1.2.5). In altre parole, in questi esempi è possibile vedere una prima conseguenza pratica della 'schisi' teorizzata da Lacan tra sguardo e occhio, anche se la lente privilegiata attraverso la quale viene proposta la lettura non è lacaniana ma è quella di Jean-Paul Sartre (su cui verte §III.1.2.2). Infatti, prima di venir recuperata da Lacan e Merleau-Ponty, è sartriana l'intuizione secondo la quale lo sguardo può fare la sua comparsa nel mondo del soggetto visto presentandosi come un puro presentimento, ed è ancora Sartre a discutere diffusamente sul sentimento di vulnerabilità che tale presentimento scatena nel soggetto reificato dallo sguardo. Inoltre, tentando di considerare l'emersione voyeuristica all'interno dell'economia del testo, e chiedendosi dunque quali significazioni dischiuda nel palesarsi, si noterà come questo tipo di pulsione scopica serva a Landolfi per innescare un effetto di Perturbante, di *Unheimliche* freudiano, o per porsi al punto apicale di un fenomeno del Perturbante già in atto. Ciò

¹ Cfr. ancora s.v. *voyeurismo* il *GDLI – Grande Dizionario della Lingua Italiana*, cit., p. 1025: «comportamento da voyeur (anche in quanto inquadabile come psicopatia sessuale); scopofilia».

² Sempre considerando, formalmente, la separazione istituita tra 'voyeurism' e 'voyeuristic disorder'.

che questo sottocapitolo postulerà, in sintesi, non è *ancora* che lo sguardo voyeuristico possa fare totalmente a meno dell'osservatore, ma che possa esistere *prima* che l'osservatore venga colto nel suo atto. Questa precedenza dello sguardo sull'occhio, chiaramente, incrina e mette già in discussione il dualismo, ma non lo elimina ancora.

§III.1.3, invece, pur impernandosi ancora su un testo di Landolfi che contiene, tra le varie scene di natura voyeuristica, anche un episodio in cui lo sguardo è presentito (e la trattazione di questo caso è, infatti, spostata in §III.1.2.1), permette di compiere uno scarto ulteriore. In questo testo, infatti, ciò che interessa maggiormente è che sembra possibile parlare di voyeurismo individuando uno sguardo che non è esterno all'osservato, ma è interiorizzato. Ciò che avviene, quindi, non è di nuovo la scomparsa totale dell'osservatore come funzione, ma la sua assimilazione all'interno della soggettività dell'osservato. La protagonista che si 'sentirà' vista farà esperienza di uno sguardo che subisce perché viene interiorizzato alla stregua di una norma sociale inconscia o di una struttura di potere inconscia. Si tratta di un'altra crepa della struttura duale perché, da un lato, fa coincidere osservatore e osservato e, dall'altro, fa intuire come la figura dell'osservatore vada intesa in senso architettonico e strutturale, un 'grande Altro' lacaniano che indossa la maschera di un Dio, o un sorvegliante appostato su una torre panottica. Per questo specifico caso, inoltre, l'emersione voyeuristica verrà analizzata nella sua interazione con il testo a partire da suggestioni mutuare dal pensiero di Bachtin, da una parte, e di Fried, dall'altra. Soprattutto, si noterà come lo sguardo voyeuristico di cui si percepisce la presenza venga reso narrativamente evidente attraverso l'oscillazione fra la vicenda vissuta in prima persona dalla protagonista, e la sua successiva realizzazione narrativa.

Infine, §III.1.4 è impernato intorno a due testi tratti da *Le cosmicomiche* di Calvino che sono rilevanti perché ci danno l'opportunità di ultimare il percorso di separazione tra sguardo e occhio. Dopo aver postulato la precedenza dello sguardo voyeuristico alla comparsa della figura del *voyeur*, e aver visto in un secondo momento come il *voyeur* possa coincidere con l'osservato, venendo assimilato e interiorizzato funzionalmente da quest'ultimo, ecco che rimane soltanto da chiudere il cerchio eliminando totalmente il *voyeur*. Questo accade quando all'interno della dinamica voyeuristica si assiste a un rovesciamento della direzionalità dello sguardo per via di un principio di reversibilità (§III.1.4.2). Il *voyeur* come 'funzione', insomma, viene negato improvvisamente divenendo a propria volta osservato. Similmente a quanto si poteva constatare nel caso precedente, uno schema duale pare insufficiente e incoerente perché, in un solo punto, si può assistere alla convivenza di entrambe le figure. L'ulteriore complicazione, in questo caso, è data dal fatto che la distanza temporale attraverso la quale il dialogo muto fra vedente e visto si sviluppa fa anche sì che il *voyeur* sia concretamente assente (e potenzialmente morto) quando

il suo sguardo voyeuristico giunge al protagonista del racconto. Questo preciso momento di reversibilità, ad ogni modo, è ciò che fa scaturire nel protagonista un sentimento di immediata vergogna. Proprio dalla prospettiva di questa vergogna, intesa in senso sartriano come un momento di frizione tra il ‘per-sé’ e il ‘per-altri’, verrà proposta una lettura complessiva del racconto. L’ultimo studio dedicato a Calvino di questo sottocapitolo, infine, toccherà il momento di maggiore astrattezza; il testo, infatti, mostrerà una situazione in cui la visibilità del mondo preesiste all’esistenza stessa di un occhio biologico: il voyeurismo, pertanto, sarà *nel* mondo e *prima* dei soggetti. I riferimenti teorici, in questo caso, saranno *Il visibile e l’invisibile* di Merleau-Ponty e l’undicesimo seminario di Lacan, soprattutto per quanto concerne il concetto di mondo ‘*omni-voyeur*’.

Bisogna ancora premettere che, rispetto al percorso lineare e sequenziale descritto nella struttura del capitolo, ci sono tre paragrafi che non sono dedicati specificamente al voyeurismo, e potrebbero sembrare divagatori, ma che sono invece indispensabili per fornire elementi contestuali: non mettono a fuoco il corpo nudo dietro la tenda, ma la tenda nella sua trasparenza. Si tratta, nello specifico, di §III.1.2.4, §III.1.3.2 e §III.1.4.3. I primi due paragrafi, in particolare, mostrano come vi sia un meccanismo di visibilità diffusa e una generale architettura scopica – anche non voyeuristica – all’interno della quale i singoli esempi di voyeurismo si inseriscono, dialogando con il contesto o ponendosi in volontario scarto. Il terzo paragrafo ‘divagatorio’, invece, analizza psicoanaliticamente la postura del protagonista del racconto, Qfwfq, definendone la struttura narcisistica dalla quale dipende anche la prospettiva scopica e, dall’altra parte, aprendo a una riflessione intorno alla specularità e allo stadio dello specchio che servirà da necessaria premessa alla definizione di quello specifico voyeurismo.

III.1.2. *Ombra di forca* e *La pietra lunare*: il presentimento e l’ipotesi dello sguardo

III.1.2.1. Un voyeurismo presentito e uno probabile: inquadramento delle scene e rimandi intertestuali

I due testi estratti dal racconto *Ombra di forca*, contenuto nella raccolta *Un panier di chioccioline*, e da *La pietra lunare*, possono essere considerati esemplificativi di una prima (doppia) sfumatura di voyeurismo trattata all’interno di questo gruppo: mi riferisco, da una parte, allo sguardo voyeuristico che il soggetto osservato ricerca (e scopre) dopo averne avuto un vago e indefinibile

presentimento e, dall'altra, allo sguardo che invece non viene confermato dalla scoperta dell'osservatore ma che persiste in quanto ipotesi e rimanda a un *voyeur* probabile.³

La prima di queste due sfumature è studiabile a partire dal racconto *Ombra di forca*. Questo racconto, nel suo complesso, ripercorre le vicende del protagonista, Paolo, nello spazio di una notte, tipico «set landolfiano».⁴ Dopo essersi laureato ed essersi ufficialmente fidanzato, Paolo rincasa in seguito ai festeggiamenti notturni e scopre che la giovane figlia della padrona di casa è improvvisamente morta. Risalito nella sua stanza non riesce a prendere sonno, anche a causa di un'ombra a forma di forca che uno spago appeso all'armadio proietta sul muro. Paolo, che pure riconduce immediatamente l'ombra agli oggetti concreti che la provocano, comincia a provare un'inquietudine irrazionale e, preso dall'angoscia, tutti i suoi pensieri ruotano ossessivamente intorno all'idea della morte. Nell'ultima parte del racconto, infine, ripercorre mentalmente la giornata e immagina le tappe essenziali del suo futuro.

Il testo, seppur molto breve, ha un'architettura articolata. Da un punto di vista narrativo, infatti, la focalizzazione delle tre sequenze è variabile. Nella prima il narratore è eterodiegetico, e la focalizzazione è interna. La narrazione è in terza persona ma segue le vicende dalla prospettiva del protagonista, Paolo. Nella seconda sequenza il racconto è ancora, tendenzialmente, in terza persona, ma la prospettiva cambia perché c'è un progressivo scivolamento del narratore da fuori a dentro al testo, anche con la tecnica del discorso indiretto libero. A metà di questa seconda sequenza, inoltre, c'è una vera e propria coincidenza tra narratore e personaggio, dal momento che da terza persona si passa alla prima: «A parte tutto non devo aver fatto una grande scoperta [...]. A buon conto quell'ombra lassù si toglie e non se ne parla più».⁵ Per un attimo, dunque, da eterodiegetico il narratore diventa omodiegetico, per poi tornare eterodiegetico.⁶ La terza sequenza, infine, completa lo scivolamento a una narrazione omodiegetica in prima persona grazie alla modalità di un monologo interiore a più voci.

La scena voyeuristica si colloca sul finire della seconda sequenza del racconto, subito dopo che la narrazione è ripassata da prima a terza persona. È in questo momento che Paolo, dopo essersi alzato dal letto e aver eliminato la causa dell'ombra tirando via lo spago dalla cima dell'armadio, percepisce la presenza di uno sguardo e comincia a *sentirsi* visto:

³ Per questo 'pre-sentimento' dello sguardo, così come per la presenza solo probabile di un osservatore, il riferimento è a quanto già detto a proposito di Sartre in §II.3.1; se ne riprenderanno nell'analisi gli elementi essenziali. I testi che qui si analizzano sono in T. LANDOLFI, *Un paniere di chiocciole*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 826-829; ID., *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 117-202.

⁴ M. BIONDI, *Landolfi in gioco con l'occulto*, in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, a cura di E. Pellegrini-I. Landolfi, Roma, Bulzoni, 2004, p. 43.

⁵ LANDOLFI, *Un paniere di chiocciole*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 828.

⁶ Cfr. l'immediata prosecuzione della frase appena citata: «Levandosi sulla punta dei piedi e sorridendo di sé tirò via lo spago d'in cima all'armadio, e la sinistra ombra scomparve» (*ibid.*).

Ma si sentì guardato: dall'intrico di venature del legno impiallacciato un volto di pellerossa, abbastanza distinto, colle sue brave piume sulla fronte, lo fissava a faccia a faccia. Gli occhi sbarrati non avevano un'espressione particolarmente feroce, ne avevano anzi positivamente una grulla e stupefatta; tuttavia il loro sguardo indeclinabile metteva a disagio...⁷

Prima di proseguire con l'analisi, cercando di valutare a un tempo le specificità di questa dimensione voyeuristica e il suo peso nell'economia del racconto, è importante sottolineare una curiosa simmetria che questa descrizione ha con un'altra, di molto precedente, dello stesso autore. Infatti, schedando e catalogando tutti gli episodi che in Landolfi hanno una natura voyeuristica, ci si accorge come tale descrizione ricalchi – quasi perfettamente – un'altra analoga descrizione di uno sguardo presentito che si può trovare in un'opera di circa un trentennio precedente: *La pietra lunare*.⁸ Questa descrizione precede l'apparizione, agli occhi del protagonista (Giovancarlo), di Gurù:

E allora, d'improvviso, il giovane si sentì guardato. Dal fondo dell'oscurità, resa più cupa da un taglio alto di luce lunare sul muro di cinta, due occhi neri, dilatati e selvaggi, lo guardavano fissamente. Egli sobbalzò, ma uno stupore e un terrore tanto forti lo invasero, e d'altra parte quegli occhi lo fissavano con tanta intensità, che non poté parlare né stornare lo sguardo.⁹

Com'è stato già anticipato, *La pietra lunare* è anche il testo nel quale è possibile scorgere la seconda delle due sfumature voyeuristiche oggetto di questa sezione. In questo preciso punto, però, vorrei indugiare ancora un momento sul racconto *Ombra di forca* e, tornando alla lettura comparata dei due frammenti, pur nella diversità dei testi e con alcune sensibili differenze, non si può non rilevarne l'evidente simmetria, sia sul piano sintattico che su quello semantico. In entrambi i casi la scena è aperta nel segno dell'improvviso mutamento rispetto alla narrazione precedente, che in *Ombra di forca* è segnalato dall'avversativa, mentre ne *La pietra lunare* dal gruppo formato da congiunzione e avverbio: «E allora», quasi un *et ecce* di memoria biblica. Inoltre, in entrambi i testi viene segnalato dal punto di vista percettivo un presentimento d'essere visti che precede la scoperta dello sguardo vero e proprio, e facendo riferimento ai due protagonisti il narratore scrive, analogamente: «si sentì guardato». A questo punto, in entrambi i testi affiora lo sguardo, ricercato attraverso un complemento di provenienza, e si appunta fissamente sul protagonista a partire da un fondale oscuro e indefinito (è bene ricordare che, nel racconto *Ombra di forca*, la scena è per l'appunto calata in un'ambientazione notturna di una stanza in

⁷ *Ibidem*.

⁸ La cui prima pubblicazione è del 1939. Qui citata da LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 117-202. Per contro, la prima pubblicazione de *Un paniere di chioccioline* è del 1968.

⁹ *Ivi*, p. 125.

penombra). La scoperta di uno sguardo fisso su di sé, nonché della sua natura, provoca nei due protagonisti un simile sentimento di disagio. Si tratta di uno sguardo che i due testi definiscono come impossibile da «stornare» e «indeclinabile»: impossibile da evitare, dunque, e da togliersi di dosso. Questa soggezione allo sguardo appena scoperto innesca, per l'appunto, un sentimento di disagio che è emblematico di un'osservazione voyeuristica in grado di inchiodare il soggetto visto al mondo circostante, rendendogli presente la propria visibilità e la propria vulnerabilità.¹⁰

Prima di passare a *La pietra lunare* e all'analisi più approfondita dei due testi landolfiani, provando a vedere se – e come – queste chiavi teoriche innescate dal fenomeno voyeuristico possano contribuire ad aprire il testo nelle sue trame più complesse, voglio addurre un terzo esempio che può confermare ulteriormente alcune delle considerazioni fatte finora a proposito dello sguardo presentato. Si tratta di un frammento tratto da *Un amore del nostro tempo*, romanzo che ruota intorno alle vicende d'amore incestuoso tra un fratello e una sorella:

avevo respinto Raimondo e pregatolo addirittura di ritirarsi, felice o disperato a sua posta. Inseguivo per la finestra la luce morente, già morta; e mi sentii guardata. Sul più alto gradino della scala di legno che in doppia rampa scende dal piano superiore era mio fratello, non meno immoto e silenzioso, pallido nell'ombra come un fantasma. [...] mi aveva forse egli veduta baciare Raimondo e la sua fraterna gelosia lo soffocava? [...] Ovvero ci aveva veduti, ci aveva, mi aveva, sentiti di lassù dov'era; o magari non mi aveva neppure sentita.¹¹

In questa scena la protagonista, Anna, e il suo spasimante, Raimondo, si sono appena scambiate il primo bacio. Anna non prova un vero trasporto per Raimondo, che per lei – in età da matrimonio – incarna semmai la possibilità di una tranquilla ed agiata sistemazione sociale, ed è per contro incuriosita dalla presenza ambigua del fratello, tornato a casa nel maniero di famiglia dopo la morte del padre e dopo molti anni di assenza. In breve, tutto il romanzo segue le vicende dell'amore incestuoso tra Anna e Sigismondo, e questa è una delle prime situazioni in cui si manifesti con particolare evidenza il sentimento taciuto, che precipiterà verso una relazione amorosa proprio a partire dall'episodio voyeuristico. Ciò che è interessante, però, è notare come

¹⁰ Secondo Judith Obert, questo sguardo di Gurù è in parte assimilabile a quello di Medusa. Trovo però che, più che il terrore pietrificante, qui il punto sia proprio il sentimento di vulnerabilità che l'Altro con la sua comparsa nel mondo, in senso sartriano, scatena nel soggetto delimitandone la libertà. Riporto, però, in esteso, la comunque preziosa considerazione: «Même si Giovancarlo n'a rien du téméraire Persée, on peut penser que l'auteur s'est servi de l'image de Meduse pour enrichir ses personnages féminins ; nous nous arrêtons sur certains éléments significatifs qui attestent de l'emprunt de cette figure mythologique. Dès lors que l'on pense à Gorgô, c'est la primordialité et la puissance du regard qui viennent à l'esprit. Lors de leur première rencontre ce sont les yeux de Gurù qui sont au premier plan» (*Tommaso Landolfi and the divine bestiality of the woman*, in «Studii de Știință și Cultură», X, 3, 2014, p. 116).

¹¹ T. LANDOLFI, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 511. Così come detto per *La pietra lunare*, anche in questo caso all'opera è dedicato uno specifico sottocapitolo, a cui si rimanda per un inquadramento più esaustivo della scena e delle dinamiche visuali in gioco (cfr. §III.1.3).

tutta la scena sia rappresentazione di uno sguardo che, analogamente a quanto visto nei frammenti quasi speculari delle due opere precedenti, si manifesta come presentimento alla percezione della protagonista, prima che lei possa effettivamente scorgere un osservatore. Dopo aver allontanato Raimondo e averlo congedato, infatti, Anna d'improvviso afferma: «mi sentii guardata». La formulazione è identica alle precedenti e Anna non si *vede* guardata, ma si *sente* guardata; questo pre-sentire lo sguardo, però, trova un'immediata risposta nell'istantaneo ingresso in scena del fratello: appostato sul gradino più alto della scala che dà di fronte alla stanza in cui si trova Anna, Sigismondo la osserva e probabilmente ha osservato tutto fino a quel momento. È un individuo che si presenta come «immoto e silenzioso», il suo volto è «pallido» e la sua figura emerge dall'«ombra come un fantasma».

Passando alla seconda delle due sfumature voyeuristiche che qui sono oggetto d'analisi, si torna a parlare del libro d'esordio dell'autore. *La pietra lunare* (1939) è il primo, celebre, romanzo di Landolfi. La storia, in breve, segue le vicende di Giovancarlo, il protagonista maschile, e di Gurù che, per metà è una fanciulla dall'aspetto bellissimo e, per l'altra metà, ha invece il corpo di una capra. Il caso che viene specificamente isolato come esempio di voyeurismo probabile avviene in una delle notti 'lunari' in cui Giovancarlo accetta di accedere al mondo 'altro' di Gurù, poco prima di assistere a uno scontro fra figure spettrali e oniriche (tra le quali riconosce anche un suo violento antenato) e di ritornare, passato anche il rito iniziatico del capitolo conclusivo, al proprio paese e alla propria vita.¹² Secondo Silvana Castelli, il nodo centrale del romanzo «è rappresentato dall'esperienza panica»,¹³ e la natura di questo punto nodale è chiara sin dal primo sguardo tra i due. Ad ogni modo, mentre a notte inoltrata Giovancarlo percorre con Gurù il tragitto in mezzo al bosco, ancora stordito per l'inesplicabilità dei recenti avvenimenti notturni ma anche immerso nell'oscurità circostante, percepisce dietro di sé un rumore «di passi nell'ombra» che fa presagire la presenza di un osservatore:

A Giovancarlo, durante il tragitto dal luogo della battaglia era parso d'udire dietro di sé un rumore di passi nell'ombra [...]. Un calpestio di zoccoli, una pesta di zampe ferine che pareva seguirli accavallandosi diradandosi, a tratti anche un soffio cupo, come il battito di vaste ali, e persino una volta un vago stronfiare come di froge bestiali. Ma per quanto, in sospetto, si fosse volto a diverse riprese, non gli era riuscito di scoprir nulla; [...] Sembrò insomma al giovane conturbato che da diverse parti una frotta di creature invisibili, fruscando talvolta fra i cespugli, li seguisse.¹⁴

¹² Il romanzo, nel suo complesso, è ripercorso in §III.1.3.2.

¹³ S. CASTELLI, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, Biblioteca di Cultura, 1996, p. 59.

¹⁴ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 181.

La descrizione è esemplificativa di quel secondo movimento voyeuristico qui analizzato: l'osservatore percepisce con l'udito la presenza di qualcuno – o qualcosa – che in mezzo alle frasche lo segue e lo osserva. Dato che si parla di un «calpestio di zoccoli», e considerato anche che è la capra quella creatura ferina che in tutto il romanzo si pone come animale-snodò della bestialità ancestrale di cui l'uomo-Giovancarło fa esperienza, si potrebbe ipotizzare che a seguire il protagonista e la giovane Gurù (ritornata nella sua versione umana) sia proprio una capra. La sua natura dev'essere però più complessa e ibrida dal momento che, oltre al rumore di zoccoli, ciò che si sente è anche «un soffio cupo, come il battito di vaste ali» o addirittura uno «stronfiare come di froge bestiali»: la capra landolfiana, a ben vedere, sembra l'archetipo di una bestialità mistica che connette l'individuo a una logica pre-razionale.¹⁵ Quale che sia la sua natura, ad ogni modo, e ritornando alla questione del voyeurismo, quando Giovancarło si volta per trovare la fonte di questo sguardo su di sé non vede alcun osservatore: «non gli era riuscito di scoprir nulla». Di conseguenza, questo fatto crea in lui l'impressione di essere seguito e osservato da creature di cui riesce sì a percepire la presenza, ma che non riesce a concretamente a vedere e che rappresentano una potenziale minaccia. La presenza di questo *voyeur* che segue con lo sguardo i due personaggi è dunque soltanto probabile, non è una presenza certa di cui l'osservatore riesce a sincerarsi: neppure, come è accaduto negli esempi precedentemente analizzati, a sincerarsene in un secondo momento. Inoltre, dietro a quest'impossibilità di individuazione vi è una necessaria asimmetria della visione: dal momento che la qualità della visione notturna è diversa per gli esseri umani e per animali provvisti di un *tapetum lucidum* retineo, Giovancarło si trova nella situazione in cui, conscio di essere visibile e vulnerabile, non può però vedere.¹⁶ Se questa scena si colloca dopo il capitolo centrale del rito notturno, in cui Giovancarło ha assistito alla lotta con le figure spettrali del passato e la ferinità di Gurù e di altre creature bestiali si è trasformata in questa mistica alterità, è interessante notare che la scena voyeuristica ha un

¹⁵ Cfr. a questo riguardo C. TERRILE, "The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade". Tommaso Landolfi in the region of unspeakable, in «Between», XI, 21, pp. 258-279. Tra le considerazioni rilevanti di Terrile, su cui si tornerà e a cui qua si fa solo un cenno, segnalo anche l'enfasi per il rapporto di Landolfi con le teorie legate all'irrazionalismo e all'occulto. Mi pare utile farne cenno perché, per quanto solo come suggestione, dietro a questa figura bestiale che segue Giovancarło si possono immaginare, pensando agli attributi con cui è descritta, anche alcune creature infernali legate proprio a pratiche dell'occultismo. Una su tutte, per esemplarità, la figura di Bafometto: che tradizionalmente è rappresentato con un torso umano, gli arti inferiori e la testa (con grosse corna) di una capra e, infine, un vistoso paio d'ali.

¹⁶ Il *tapetum lucidum*, di cui anche le capre sono provviste ma che è tipico degli animali carnivori notturni, è uno strato riflettente che, posto dietro la retina, permette ad alcuni animali di avere una buona capacità visiva in condizioni di scarsa visibilità. Si tratta di uno strato che, per via dell'inclinazione con cui riflette la luce, ne convoglia una maggiore quantità nella retina aumentando quindi il contrasto dell'immagine a parità di nitidezza della stessa. A proposito di questa visione asimmetrica è ancora calzante il riferimento al meccanismo di 'informazione senza comunicazione' tipico del *Panopticon* secondo FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 218: «La visibilità è una trappola. [...] È visto [il detenuto], ma non vede; oggetto di una informazione, mai di una comunicazione».

parallelo intertestuale con un'altra situazione molto simile che, però, si colloca prima di questo episodio, al principio della notte:

A un tratto Giovancarlo si sentì seguito da un passo leggero, eppure abbastanza sonoro; si volse e non distinse sulle prime che una vaga macchia biancastra, un fortore caldo ne emanava. Ma Gurù allungò una mano: «è una capra, non vedi? non ti piacciono?», disse palpando le orecchie dell'animale e grattandogli la testa. «Perché ci seguivi così, che vuoi? Va' ora», aggiunse. La capra puntò di botto le zampe in terra e levò la testa come adombrata; vedendoli allontanare non si mosse, ma sembrò seguirli nel buio con uno sguardo obliquo; infine dileguò nella notte.¹⁷

Credo che il parallelismo tra le due scene sia significativo: come nella situazione precedente, anche qui Giovancarlo ha la percezione di essere seguito e osservato perché sente un calpestio, un «passo leggero», ma dal momento che non ha ancora ultimato il rito di iniziazione che avverrà con la notte vera e propria, e visto che non ha ancora fatto accesso pienamente al mondo 'altro' di Gurù, quando si volta è in grado di vedere e riconoscere soltanto la normale forma di una capra. Inoltre, è significativo che sia la stessa Gurù a rassicurarlo, insistendo sul fatto che sia solo «una capra, non vedi?», disinnescando temporaneamente il Perturbante della scena.¹⁸ Ciò nonostante, lo «sguardo obliquo» dell'animale seguirà i due fino a dileguarsi nella notte.

III.1.2.2. I frammenti landolfiani attraverso la lente di Sartre

Trovo sia interessante, visti gli elementi essenziali della scena voyeuristica, tentare di accedere a una chiarificazione della tipologia (e delle implicazioni) di questo sguardo a partire, *in primis*, dalla posizione di Jean-Paul Sartre de *L'essere e il nulla*, già parzialmente discussa in §II.3. Infatti, come sostiene Sartre,

la percezione di uno sguardo rivolto verso di me appare sul fondo di distruzione degli occhi che «mi guardano»: nel momento in cui avverto lo sguardo, non percepisco più gli occhi [...]. Percepire è *guardare*, e cogliere uno sguardo [...] è accorgersi di *essere guardati*. Lo sguardo che gli *occhi*, di qualunque natura essi siano, rivelano mi rimanda puramente a me stesso. Ciò che provo quando sento scricchiolare i rami dietro di me, non è che *vi sia qualcuno*, ma che io sono vulnerabile, che ho un corpo che può essere ferito, che occupo uno spazio e che non posso, in nessun caso, evadere dallo spazio in cui sono senza difesa, in breve, che *sono visto*.¹⁹

¹⁷ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 156.

¹⁸ Per il valore iniziatico de *La pietra lunare* trovo che sia molto interessante la lettura che ne fa, nel complesso, Judith Obert (*Tommaso Landolfi*, cit., pp. 111-118).

¹⁹ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 327-328.

Il frammento di Sartre è interessante per la presenza dei due aspetti essenziali per tutto questo gruppo di testi: da una parte la percezione di uno sguardo preesistente all'apparato visuale vero e proprio, tanto che tale sguardo affiora «sul fondo di distruzione degli occhi», e dall'altra parte l'enfasi posta sulla questione della vulnerabilità, che è già stata individuata come fondante nell'esperienza generale del voyeurismo subìto, per via della reificazione che lo sguardo altrui esercita sul soggetto osservato.

Si può dire che, nelle scene analizzate che fanno riferimento al presentimento di uno sguardo, Giovancarlo e Paolo fanno esperienza secondo un'identica modalità. Entrambi, infatti, muovono da una prima fase percettiva di uno sguardo di cui non riescono a individuare immediatamente la fonte e, in seguito, tentano a loro volta di attivare la propria percezione visiva per scovare l'osservatore presentito: in questo senso, quindi, come sottolinea Sartre nel brano appena citato, «percepire è *guardare*, e cogliere uno sguardo [...] è accorgersi di *essere guardati*». Allo stesso tempo, però, è indicativo che gli occhi del pellerossa e quelli di Gurù non rappresentino il fine ultimo della percezione dei protagonisti. Infatti, scoperto l'osservatore, tra il protagonista e gli occhi del voyeur si frappone il solo sguardo e, tale sguardo, rimanda il protagonista a se stesso, inchiodandolo al proprio mondo in quanto soggetto reificabile e visibile. In un altro punto de *L'essere e il nulla* Sartre dice che il «fatto dell'altro è incontestabile e mi colpisce in pieno. Lo realizzo con il *disagio*; per causa sua sono continuamente *in pericolo* in un mondo, che è questo mondo, e che pure posso solo presentire».²⁰ Il mondo dell'io e quello dell'Altro, dunque, si confrontano ma non instaurano un dialogo, come se appartenessero a due realtà nettamente separate. Questo punto di vista evoca efficacemente le teorizzazioni di Sartre, proprio per l'apparente solidità di una prospettiva in cui la dicotomia tra soggetto e oggetto, e tra io e Altro, è particolarmente solida.

Inoltre, passando dal primo gruppo di testi al secondo frammento tratto da *La pietra lunare*, si assiste a un'evoluzione della prima casistica: il soggetto sente calare su di sé uno sguardo preannunciato da un rumore alle proprie spalle, e ipotizza dunque che vi sia un osservatore appostato. Tuttavia, non riuscendo (anche per impedimenti fisici: in questo caso l'impenetrabile oscurità) a ricondurre il rumore alla presenza di un osservatore, tale sguardo non può che rimanere ipotetico e 'appeso' alla schiena dell'osservato. Si tratta di uno degli esempi che permettono di sostenere il principio di erosione dello schema duale formato da osservatore/osservato, dal momento che qui la presenza dell'osservatore, benché probabile, non è concretamente appurabile. Sarebbe certamente coerente rimandare al concetto di schisi o di non essenzialità

²⁰ Ivi, p. 347.

dell'osservatore, così come postulato anche da Lacan e Foucault – e sommariamente ripreso in §II.2.3 e §II.2.4 –, tuttavia il riferimento più calzante sembra ancora una volta quello di Jean-Paul Sartre che, in un altro punto de *L'essere e il nulla*, afferma che

ciò che manifesta *più spesso* uno sguardo è la convergenza verso di me di due globi oculari. Ma uno sguardo può anche essere dato da un fruscio di rami, da un rumore di passi seguiti da silenzio, dallo sbattere di un'imposta, dal leggero movimento di una tenda. Durante un assalto, gli uomini che strisciano nei cespugli, sentono come *sguardo da evitare* non due occhi, ma un'intera fattoria che si staglia bianca contro il cielo, in cima alla collina. Va da sé che l'oggetto così costituito non manifesta ancora lo sguardo se non a titolo di probabilità [...].²¹

Il frammento tratto da *La pietra lunare*, che si è analizzato all'interno di questa seconda sfumatura voyeuristica, si concilia bene con queste postulazioni. Infatti, così come in Sartre, a palesare lo sguardo non è la «convergenza [...] di due globi oculari» quanto quel «fruscio di rami», misto al calpestio e allo stronfiare di narici, che Giovancarlo percepisce d'un tratto nella bosaglia dietro di sé. Il soggetto dello sguardo, in questo caso, è sì presente ma soltanto «a titolo di probabilità». La vulnerabilità insita nel soggetto che ipotizza di essere visto è perfettamente comprensibile, e non è secondario che questa presenza solo probabile dell'osservatore confermi quell'asimmetria di rapporti che obbliga l'osservato a uno stato di soggezione dallo sguardo. Anche in questo caso, analogamente a quanto appena detto per il voyeurismo presentato, l'aspetto nodale è rappresentato dalla capacità che lo sguardo dell'Altro ha di esporre il soggetto alla propria possibile reificazione, alla sua exteriorità e vulnerabilità. Come specifica Sartre però:

Non è, a dire il vero, che io senta di perdere la mia libertà per diventare una *cosa*, ma essa è laggiù, fuori dalla mia libertà vissuta, come un attributo dato dell'essere che io sono per l'altro. Io colgo lo sguardo dell'altro in seno al mio *atto*, come solidificazione ed alienazione delle mie possibilità. Infatti, con la paura, con l'attesa ansiosa e prudente, io sento che queste possibilità, che io *sono*, e che sono la condizione della mia trascendenza, si danno altrove ad un altro come se dovessero essere trascese a loro volta dalle sue proprie possibilità. E l'altro, come sguardo, non è che questo: la mia trascendenza trascesa.²²

Le sfumature voyeuristiche che i testi landolfiani presentati mettono sulla pagina esemplificano questo tipo di complessità teorica e, di conseguenza, i ragionamenti di Sartre sembrano anche un'interessante lente con cui rileggere i racconti. Ciò che questo specifico voyeurismo mette in luce è la natura stessa dell'Altro inteso come sguardo, un'alterità che restituisce al

²¹ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 327.

²² Ivi, p. 333.

soggetto visto la consapevolezza della propria «trascendenza trascesa». C'è un'uscita, insomma, una scappatoia dal solipsismo in cui inciampa il soggetto tipicamente cartesiano, per quanto rimanga ancora piuttosto netta e categorica la separazione tra soggettività e alterità. È inoltre interessante che, sia negli esempi di Sartre sia nei testi di Landolfi, l'Altro irrompa nel mondo dell'io alla stregua di una folgorazione improvvisa. In altri termini, sembra che l'Altro faccia il suo ingresso nel mondo nel momento in cui ne prende coscienza la soggettività, come se fino a quel momento non fosse contemplata la sua esistenza. Questa dicotomia, così come la brusca entrata in scena del soggetto-*voyeur*, saranno in seguito riviste e rimodulate da Merleau-Ponty, che non a caso sposterà il focus dal soggetto al mondo, spiegando come ci sia una «preesistenza del mondo alla nostra percezione» e che il «problema di sapere se il mondo è unico per tutti i soggetti perde ogni significato una volta ammessa l'idealità del mondo».²³ Per questi testi, però, la chiave teorica offerta da Sartre sembra aderente e funzionale, ed è quindi proposta come prospettiva principale.

III.1.2.3. Il voyeurismo di *Ombra di forca* come dispositivo di perturbamento e di emersione del pre-razionale landolfiano

Accettate le premesse teoriche del paragrafo precedente, bisogna vedere in che modo agisce nel testo la situazione voyeuristica, e a servizio di quali significazioni. Parlando di *Ombra di forca*, l'ipotesi che vorrei sviluppare è che, in questo come in altri testi di Landolfi, l'episodio voyeuristico sia l'innescò di un fenomeno di perturbamento che non va letto tanto in adesione al concetto di rimosso in senso freudiano, quanto piuttosto in relazione all'idea di emersione di una realtà pre-razionale.²⁴

La critica, in tal senso, ha già ragionato in maniera ampia e particolarmente convincente, dimostrando come la lettura freudiana, se non è valutata attentamente, risulti insoddisfacente per un autore come Landolfi.²⁵ Per Freud il concetto di Perturbante, l'*Unheimlich*, «non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica sin dai tempi antichissimi, e a essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione».²⁶ In altre parole,

²³ MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 71. Per un'applicazione di questa seconda prospettiva il rimando è invece al testo di Calvino analizzato nei §§III.1.4.3-III.1.4.4.

²⁴ Cfr. TERRILE, "The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade", cit., p. 262: «La pretesa di ridurre la diversità individuale ad uno spettro generalizzante di turbe psichiche non poteva che generare la diffidenza di un autore che, come Landolfi, si muove volentieri su un altro piano, più vicino alle teorie prefreudiane, alle correnti gnostiche, teosofiche e alchimistiche».

²⁵ Cfr. §II.5.2. Il riferimento qui è soprattutto ai contributi di Biondi, Castelli e Terrile: M. BIONDI, *Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 107-120; ID., *Landolfi in gioco con l'occulto*, cit., pp. 37-47; S. CASTELLI, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore*, cit., pp. 49-76; C. TERRILE, "The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade", cit., pp. 258-279.

²⁶ S. FREUD, *Il Perturbante* [1919], in *Opere*, vol. IX, cit., pp. 79-120: 102.

l'*Unheimlich* è «qualcosa di rimosso che ritorna», qualcosa «che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è invece affiorato».²⁷ Se negli esiti, quindi, la teoria freudiana pare mancare il proprio centro quando adottata acriticamente per le opere landolfiane, è altresì vero che alcune premesse sono comuni ed è utile considerare i punti di convergenza. La natura particolareggiata di questo rapporto è stata recentemente ricostruita da Cristina Terrile:

La teoria psicoanalitica e la poetica di Landolfi concordano senz'altro su alcune premesse, ma divergono radicalmente sulle conseguenze ricavate e sul metodo: l'ipotesi condivisa è quella dell'esistenza di una realtà nascosta che, accanto all'ordinario, comprende in sé anche lo straordinario, l'enigma, l'impensabile, l'indicibile. L'occulto che interessa Landolfi non è l'irreale, non sono i fantasmi o i mostri che non esistono in natura, ma è ciò che rimane occultato, incompreso all'occhio ottuso della maggioranza la quale giudica 'irreale' tutto ciò che non riesce a capire.²⁸

La situazione descritta da Terrile è certamente valida anche per l'analisi di questo racconto e, dunque, si possono rintracciare, nelle convergenze fra le premesse del pensiero landolfiano e di quello freudiano, delle piste valide da cui ripartire. Infatti, nello stesso saggio Freud aggiunge due specificazioni intorno al concetto di Perturbante che paiono pertinenti per questo specifico testo. La prima è che, molto spesso, ad essere percepito come Perturbante è «ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri», e questo forse è dovuto al fatto che «è raro trovare un ambito in cui il nostro modo di pensare e di sentire sia cambiato così poco dai tempi primordiali, in cui l'elemento antico si sia conservato così bene sotto una scorza sottile, come nella relazione con la morte».²⁹ La seconda specificazione invece riguarda la possibilità di trovare Perturbante qualcosa che si situa a metà tra fantasia e realtà, quando «appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato [...]».³⁰ La connessione con il racconto di Landolfi è nitida: non soltanto Paolo, nella prima sequenza, scopre in un giorno di gioia personale che la propria vicina, la figlia della padrona di casa, è morta per una meningite fulminante, ma trascorre anche la notte in

²⁷ *Ibidem*. All'inizio del suo saggio, Freud aveva introdotto così il termine *Unheimlich*: «La parola tedesca *Unheimlich* [Perturbante] è evidentemente l'antitesi di *Heimlich* [confortevole, tranquillo, da *Heim*, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare. Naturalmente, però, non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso, la relazione non è reversibile, si può dire soltanto che ciò che è nuovo diventa facilmente spaventoso e perturbante; alcune cose nuove sono spaventose, ma certo non tutte. Bisogna aggiungere qualcosa al nuovo e all'inconsueto perché diventi perturbante» (ivi, pp. 82-82).

²⁸ TERRILE, «*The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade*», cit., p. 260. Come ricorda Silvana Castelli (*La bella e il nichilista*, cit., p. 55), inoltre, il Perturbante di Landolfi ha anche le sue radici nell'attenzione alla tradizione ottocentesca.

²⁹ Ivi, pp. 102-103.

³⁰ Ivi, p. 105.

speculazioni filosofiche per via di un'ombra, proiettata sul muro, provocata da uno spago rimasto appeso all'anta di un armadio che rievoca una forca da impiccagione. Addirittura, nel punto più estremo di questa sua speculazione irrazionale Paolo si chiede se sia veramente saggio confrontarsi con un simbolo di morte, e se non possa accadere che, tentando di togliere lo spago per dissipare l'ombra, il simbolo persista e assuma, freudianamente, il significato proprio di ciò che è simboleggiato:

Sull'altra parete, la solita ombra gettata dalla spalliera del letto, che aveva la forma d'un manico di violoncello. Ma c'era qualcosa di nuovo nella stanza. Ecco là, un'ombra nuova; la quale figurava alla meglio una forca col suo capestro. [...] Una brutta ombra, ad ogni modo; sarebbe stato meglio toglierla di mezzo, rimuovendo lo spago. Ma no, che sciocchezza; egli al contrario doveva a se stesso di lasciarla dov'era. Eh, addirittura doveva a se stesso: non era poi una questione tanto importante e non occorreva essere eroi a lasciarla lì, per cui se gli dava noia poteva farla scomparire senza vergogna. Sempreché acconsentisse a scomparire, si sorprese a seguire mentalmente. Come come? Sicuro, a taluno era capitato, nel corso di particolari sedute ed avendo proiettato colle mani conserte su un muro l'ombra del Diavolo (al che tutti possono giungere mediante opportuno tirocinio) di vedere, ritirate le mani, quell'ombra nefanda restare appiccicata sul muro.³¹

Alla luce del racconto, insomma, mi sembra che si possa affermare che la categoria di *Unheimlich*, in alcune delle sue caratteristiche fondamentali così come postulate da Freud, possa essere pertinente: sin dagli esordi il racconto insinua, nella narrazione apparentemente pacifica della quotidianità del protagonista, la presenza esplicita di un alone di morte;³² durante la notte, poi, un'ombra di cui si può razionalmente ricostruire la provenienza, assume per il protagonista i contorni di una prefigurazione di quello stesso sentore funesto con cui il racconto era iniziato. Questo perturbamento del protagonista, in senso freudiano, sembra causato da alcuni oggetti del tutto comuni e innocui che però hanno avuto l'effetto di rievocare un'antropologica paura per la propria finitudine. L'innesco dell'effetto Perturbante è infine causato dalla scena voyeuristica, grazie alla quale si completa anche il senso di vulnerabilità di Paolo, divenuto oggetto reificato di una pulsione scopica. Indicativo come sia lo stesso Paolo, alla fine di questa seconda sequenza, a tentare di ricollegare razionalmente il proprio effetto di perturbamento con

³¹ LANDOLFI, *Un panier di chiocciole*, cit., p. 827

³² Cfr. *ivi*, p. 826: «il giovane fu stupito di trovare l'uscio sulle scale non chiuso, ma semplicemente accostato. Lo spinse cautamente: una figura di donna tutta vestita di nero gli si parò davanti nella penombra dell'ingresso. La padrona di casa; ma perché in piedi a quell'ora, e perché cogli occhi di pianto, perché colle labbra serrate come chi voglia impedire ai singhiozzi di prorompere? La donna lo guardava tetramente in silenzio, da ultimo disse: "È morta". – "Ma per l'amor di Dio, signora, chi?" – "Lei... mia figlia"».

l'avvenimento che durante quella giornata si era fatto prefigurazione di morte, e cioè il decesso della giovane figlia della padrona di casa:

Via, si disse il giovane, non è meraviglia che questa stanza mostri la sua specie buia o che io stesso abbia la mente un tantino stravolta: di là c'è la morte. Si coricò.³³

Se questa categoria del perturbamento è collegata, in accordo con Freud, con una paura di natura primordiale, è evidente che si possa sfruttare questo stesso nodo non tanto per confermare una lettura strettamente freudiana, quanto per rafforzare l'idea di un'attenzione per una mentalità pre-logica e pre-razionale che precede le teorizzazioni di Freud.³⁴ Terrile parla, per l'autore, di una «mentalità primitiva» che lo riaccosta alla psicoanalisi intesa come una «pratica della regressione», e dunque come un «processo di conoscenza di sé che presuppone l'abbandono della posizione di soggetto cosciente per ritornare verso gli elementi primitivi che forniscono alla psiche la sua struttura e il suo dinamismo».³⁵ Si tratta quindi di un autore abituato a guardare con interesse sia le teorie razionaliste come la psicoanalisi, perché incarnano il «momento in cui la scienza incontra ciò che nega i principi logici su cui è fondata, facendo dei propri limiti oggetto di indagine», sia le teorie irrazionaliste, perché «esplorano tutto ciò che eccede i limiti della ragione».³⁶

Ritornando alle premesse, allora, e tornando soprattutto all'aspetto del voyeurismo, la mia ipotesi è che spesso nei testi di Landolfi le dinamiche visuali di tipo voyeuristico funzionino come dispositivi di innesco di un procedimento di perturbamento, o si inseriscano in un procedimento già in atto ponendovisi al culmine. Guardando ad *Ombra di forca*, questo perturbamento sembra legarsi non tanto a un elemento di rimosso inconscio quanto a un tentativo ancora *in fieri* di rimozione, come se l'autore volesse allontanare l'immagine della giovane donna morta, e per lo più «talvolta genericamente concupita»,³⁷ per tentare di allontanare da sé lo spettro della propria mortalità.

³³ LANDOLFI, *Un paniere di chioccioline*, cit., p. 828.

³⁴ Cristina Terrile (*"The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade"*, cit.) nella sua disamina dedica ampio spazio alla discussione delle sinergie tra la poetica landolfiana e il pensiero di Lucien Lévy-Bruhl. Cfr. almeno L. LÉVY-BRUHL, *La mentalité primitive* [1922], Paris, Flammarion, 2010; ID., *L'âme primitive* [1927], Paris, P.U.F., 1963.

³⁵ TERRILE, *"The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade"*, cit., p. 267. La questione del 'dinamismo' era stata spiegata precedentemente. Cfr. *ivi*, p. 266: «La poetica landolfiana sembra egualmente attingere ad un altro fenomeno associato al "prelogico", cioè a quel "dinamismo" della mentalità "primitiva" per la quale i confini tra l'identità personale e le diverse essenze sono labili, fluidi; per i "primitivi", la personalità umana partecipa di un *continuum* di forze spirituali anteriori a qualunque tipo di individualità, di una «réalité essentielle» mistica, multipla, materiale e spirituale (*mana* o *immuni*), intesa al tempo stesso come una sostanza, un'essenza, un'intima parentela, una forza che accomuna, a diversi gradi di intensità, animali, piante e cose».

³⁶ *Ivi*, p. 263.

³⁷ LANDOLFI, *Un paniere di chioccioline*, cit., p. 826.

È così possibile incastrare tutti i tasselli di questa ipotesi ripartendo dalla specificità dello sguardo voyeuristico. Lo sguardo su di sé di cui Paolo ha presentimento, prima di averne certezza, ha molto a che fare con quanto detto fino ad ora a proposito del perturbamento, dell'idea di morte e della poetica del pre-logico/pre-razionale, perché rendendo consapevole il soggetto della propria reificazione iscrive l'esperienza dell'essere visti in un rapporto di cosa tra cose. Il soggetto, in altre parole, è divenuto oggetto, e per di più a causa di uno sguardo proiettato da un simulacro. Non a caso, credo, alla scena voyeuristica segue immediatamente un'osservazione gettata sugli oggetti della stanza, la cui umanizzazione va in parallelo con la degradazione della soggettività: «E la scrivania li cosa aveva da stornare il capo, appena appoggiata alle sue malferme zampe e quasi pronta a una fuga?». ³⁸ Da qui il sentimento di disagio che Paolo è costretto a fronteggiare scoprendo su di sé lo sguardo voyeuristico del 'pellerossa', percependo inoltre l'assoggettamento a uno sguardo altro e la fragilità della propria istanza soggettiva.

Il finale, a mio avviso, permette di confermare questa lettura. In dialogo con questa (agonica) voce interiore, il protagonista traccia per sommi capi gli avvenimenti centrali del proprio futuro: un lavoro stabile, una carriera brillante, una casa di proprietà, una moglie devota e dei figli da crescere ed educare. È su quest'ultimo punto che, continuando il monologo interiore, la voce incalza Paolo, per poi troncarsi bruscamente lo scambio:

Dico, li educerete nel rispetto delle leggi, o meglio nel rispetto di una legge di giustizia, di bontà, di bellezza, no?

E sì. Ma...

E sta bene, possiamo fermarci qui, è inutile seguitare. Infine la tua sarà una vita armonica, feconda, serena eccetera: diciamo la propria parola, una vita felice?

Così mi auguro.

E così sia. E... e poi?

.....

E poi: e poi! E non dice altro, non parla più... Ah, era qui che volevi arrivare?

E poi! Sì può sapere cosa intendi col tuo «e poi», maledetta voce?

L'interlocutore interiore del protagonista si immagina che Paolo educi i propri figli «al rispetto delle leggi, o meglio nel rispetto di una legge di giustizia, di bontà, di bellezza»: di quelle leggi, quindi, che governano la realtà positiva e razionalizzabile. Tuttavia, Landolfi, durante l'episodio notturno dell'ombra di forca apre, anche grazie allo sguardo voyeuristico, a un altro tipo di realtà e di mondo: un mondo caotico e sotterraneo, inconscio e inconoscibile, non formalizzabile. Un mondo di cui uno dei minimi comuni denominatori è la finitudine dell'esistenza e

³⁸ Ivi, p. 828.

che mette su uno stesso piano gli uomini con gli animali e con le cose. È per questo, a mio avviso, che il dialogo si interrompe bruscamente all'insegna di un'incomprensione reciproca, perché le leggi a cui Paolo vuole educare i propri figli sono solo quelle, parziali e razionali, del mondo conoscibile. Ma ciò non può bastare, sembra suggerire la narrazione: «E poi?», incalza infatti la «maledetta voce».

A questo punto, però, si può forse chiudere il cerchio. Così come c'è un mondo inconoscibile che si pone come in negativo rispetto a quello positivo e razionalizzabile, allo stesso modo c'è un mondo passivo che, all'interno della pulsione scopica, impone al soggetto di passare da vedente a visto, di divenire oggetto tra gli oggetti e di prendere coscienza – chiaro, con disagio – della vulnerabilità di questo spossamento soggettivo. Certo, sarebbe una vita felice quella di colui che fosse in grado di vivere soltanto alla luce del sole, al di sopra della struttura di crisi dell'inconscio e al sicuro dalla reificazione di uno sguardo voyeuristico, ma sarebbe una vita parziale e possibile solo a patto di ignorare quella voce sotterranea e quello sguardo sospeso e presentito su di sé. Quando ciò non è possibile, come nel caso di Paolo, bisogna concludere, facendo proprie le parole di Sartre, che la verità del soggetto si colloca nell'*essere-visti-da-altri*.

III.1.2.4. Uno sguardo dall'alto su *La pietra lunare*: centralità di una pulsione scopica diffusa ed eterogenea come premessa contestuale al caso di voyeurismo probabile

Nonostante *La pietra lunare*, in questo capitolo, venga studiato più approfonditamente in ragione di due specifici frammenti, non si può non considerare la preponderanza, in tutto il romanzo, della dimensione voyeuristica e di una più generale tensione visuale. Infatti, il tema dello sguardo, anche quello voyeuristico, è fondamentale, e tale centralità si dipana lungo tutta l'opera.

Partendo dal primo capitolo, subito dopo la già analizzata apparizione di Gurù e del suo sguardo presentito dal fondale di oscurità dell'ambiente circostante, è Giovancarlo che si pone nell'atto di un *voyeur*. Prima di questo cambio di ruoli tra i soggetti, però, nella sua immediata entrata in scena la giovane donna lo fissa con quello stesso sguardo perturbante che, dopo essere stato scoperto, pone il soggetto in uno stato di percepita vulnerabilità:

«Che c'è?» chiese in capo ad un certo tempo lo zio, che si era accorto di qualcosa.

«Nulla» poté appena rispondere il giovane senza smettere di guardare. In quella i due occhi cominciarono a muoversi, o piuttosto a ingrandire giacché procedevano direttamente verso Giovancarlo, e una forma a precisarsi dall'oscurità: un volto pallido, dei capelli bruni, un seno abbagliante scoperto a mezzo, e Giovancarlo, il quale non riusciva tuttavia a stornare lo sguardo dagli occhi che tuttavia lo fissavano intensamente, non poté veder altro. Una ragazza ad ogni modo. Essa aveva ormai raggiunta la porta e faceva per

entrare; alla luce gli occhi s'accesero di riflessi violacei e profondi; il giovane era ormai sul punto di gridare – quando gli altri s'accorsero della nuova arrivata.³⁹

Interessante notare come la narrazione landolfiana faccia gradualmente avvicinare, quasi ingrandendolo, lo sguardo di Gurù in parallelo al suo inoltrarsi nella casa, ed è inoltre da rilevare che il riferimento agli occhi accesi «di riflessi violacei e profondi» rimanda alla natura ferina della donna, dal momento che è ancora il già citato *tapetum lucidum* a permettere alla retina di alcuni animali di brillare con determinate inclinazioni della luce.⁴⁰ Ad ogni modo, è qui che la dinamica ruota e diviene propriamente voyeuristica: la comparsa della giovane e misteriosa Gurù si accompagna a un'apparente perdita d'interesse nei confronti di Giovancarło, che di conseguenza comincia a osservarla senza che lei ricambi il suo sguardo, facendo al contrario mostra di non avvedersene. Lo sguardo che Giovancarło le lancia è pregno di tensione erotica: la descrizione del narratore si inoltra sul corpo di Gurù, seguendo il graduale investimento dello sguardo del personaggio-*voyeur* e arrivando, nel finale, a scoprire la sconvolgente presenza degli zoccoli caprini al posto delle caviglie e dei piedi:

[Giovancarło] libero ora dalla suggestione di quello sguardo selvaggio, cercava di capire chi mai potesse essere questa Gurù capitata in modo tanto strano, e in così buoni rapporti, a ciò che pareva, colla famiglia degli zii. Per prima cosa si pose a osservarla. [...] Il giovane seguì con viva soddisfazione la linea delle cosce affusolate, cui la stoffa aderiva strettamente, lasciò scivolare lo sguardo sul tornito ginocchio, e s'aspettava ora di scoprire una caviglia esile, un piccolo piede. Invece... Il sangue gli si gelò nelle vene e quasi nel medesimo istante gli rifluì tutto con violenza alla bocca dello stomaco. In luogo della caviglia sottile e del leggiadro piede, dalla gonna si vedevano sbucare due piedi forcuti di capra, di linea elegante, a vero dire, eppure stecchiti e ritirati sotto la seggiola.⁴¹

Dopo aver stornato il precedente contatto visivo, quindi, il movimento dello sguardo di Giovancarło procede dall'alto verso il basso e lo fa a partire dal profilo delle cosce, per poi scendere sino al ginocchio, prima, e alle caviglie scoperte, poi. Qui, però, la rivelazione sconvolgente: «in luogo della caviglia sottile e del leggiadro piede [...], due piedi forcuti di capra». La tensione

³⁹ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 125.

⁴⁰ L'intera questione si gioca intorno al tema landolfiano, su cui si tornerà in maniera più estesa anche in §III.1.2.5, di uno snodo tra umanità e bestialità. Cfr. TERRILE, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 105: «Questo ribaltamento di prospettiva, che fa dell'uomo un animale impotente, perché ormai troppo distante dall'animalità che pur risiede in lui, e dell'animale il detentore della sola vera energia vitale, conosce, nell'opera di Landolfi, un'eccezione: quella dei personaggi femminili. Se nell'ambito di una condivisione ontologica dell'animalità, gli animali vengono assai raramente umanizzati, è invece innegabile che alcune presenze femminili partecipano di uno statuto intermedio, frutto di una curiosa assimilazione alla natura animale».

⁴¹ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 126.

voyeuristica, animata da un desiderio apertamente erotico che aveva preso luogo dopo un primo momento di vulnerabilità scatenata dalla scoperta dello sguardo presentito, riporta quindi in primo piano il sentimento di paura («Il sangue gli si gelò nelle vene»), nonostante il mutare della funzione del soggetto da osservato a osservatore. Importante sottolineare ancora che, qui, Gurù non corrisponde allo sguardo e non sa di essere vista: «Durante tutti quei primi minuti Gurù non l'aveva guardato un momento; sedeva, come s'è detto, volgendogli a metà le spalle [...]».⁴²

Questo rapporto nella relazione visuale ha breve durata. Giovancarlo, privo di esitazioni, decide di svelare il mistero rendendo palese la deformità di Gurù e denunciandola a tutti i presenti, ed è a causa di questa denuncia che Gurù torna a puntare su di lui uno sguardo pregno, a un tempo, di minaccia e di paura. Contro ogni aspettativa, però, nessuno dei presenti ascolta l'appello di Giovancarlo:

Non altrimenti perduto pronunciò Giovancarlo ad alta voce: «Costei ha gambe di capra». Nessuno intese, tranne Gurù stessa, che si volse con mossa felina e cominciò a fissarlo coi vasti occhi in cui ora correvano riflessi d'un giallo cupo e infinitamente profondo, in uno sguardo smarrito eppure di selvaggia minaccia.⁴³

Se il primo capitolo, come mostrano gli esempi, si sorregge intorno a una calibrata relazione scopica, gli spunti visuali e propriamente voyeuristici non si arrestano qui. Dopo l'apparizione epifanica di Gurù, infatti, Giovancarlo perde i contatti con la giovane e comincia a condurre una vita ordinata e agiata, vivendo tranquillo nella propria villa, senza particolari occupazioni e servito da una donna di servizio, Giovannina. Insomma, Giovancarlo torna ad una realtà razionale e controllabile che si pone in contrapposizione con la comparsa irrazionale e inesplicabile di Gurù. Terrile scrive che, al cospetto di Gurù, «Giovancarlo scopre quell'improbabile, che non è impossibile, cui tutti, sforzandosi, potrebbero avere accesso»: è per questo che, come mostra anche la progressione degli esempi legati alla pulsione scopica,

lo stupore iniziale del giovane si converte presto in una disponibilità ad accogliere l'inammissibile in seno ad una dimensione più vasta, in seno a quella non-natura in cui tutti i possibili coabitano, senza annullarsi. Gurù non è un mostro fuori dalla natura, non un essere «fantastico», ma una possibilità vitale fra le altre.⁴⁴

⁴² Ivi, p. 127.

⁴³ Ivi, p. 128. Cfr. anche CASTELLI, *La bella e il nichilista*, cit., p. 59: «D'altra parte saranno poi solo gli occhi del protagonista a vedere il piede di capra della ragazza, quello che gli altri non vedono. Si parte da qui per un viaggio verso una natura selvaggia e meravigliosa, o meglio, verso quella natura che è dentro di noi, che è il nostro istinto».

⁴⁴ TERRILE, *L'arte del possibile*, cit., p. 115.

Proseguendo con la progressione degli esempi visuali, tuttavia, è quando Giovancarło si trova chiuso in casa e attanagliato dalla noia che comincia ad assumere i connotati di un vero e proprio *voyeur*. Qui, infatti, trascorre le giornate appostato alla finestra della sua soffitta, nell'atto di osservare, non visto, la «povera gente»:

La povera gente, si sa, specie nella buona stagione, non usa chiuder la finestra se si spoglia o si riveste, così dalla soffitta di Giovancarło se ne vedevano di tutti i colori. [...] Tutta questa gente, insomma, a inesplicabile (contadino a parte) soddisfazione di Giovancarło, s'aggirava per i fatti suoi nuda o quasi.⁴⁵

Giovancarło si comporta, in senso sartriano, come un soggetto che preserva la propria individualità reificando, per mezzo dello sguardo non visto, quella altrui. Se l'Altro che Gurù ha rappresentato era fuori controllo, perturbante e in grado di mettere il soggetto in una posizione di soggezione all'istanza reificante, quest'atto voyeuristico, che si compie oltretutto dallo spazio sicuro e protetto della propria casa, permette a Giovancarło di reimpossessarsi della propria libertà individuale e di tentare di imporre un più rassicurante rapporto di forze grazie alla rinnovata distanza di sicurezza.⁴⁶ Dalla finestra della propria soffitta, inoltre, il protagonista osserva in questa scena un'alterità che è tale anche da un punto di vista sociale: è lo sguardo che un ragazzo benestante può gettare, annoiato, sui ceti più umili. È chiaro come questa posizione manifesti *in primis* un rapporto di potere anche in senso panottico, dal momento che si sorregge su un'asimmetria nella visione che è parallela all'asimmetria sul piano sociale.⁴⁷ Ad ogni modo, dal suo punto di osservazione sopraelevato, Giovancarło si accorge di una «fanciulla in veste sommaria» che diviene l'oggetto prediletto della pulsione scopica:

eccolo lassù Giovancarło, piegato in due per evitare le grosse travi del tetto, sbirciare, dalle aperture che s'aprono quasi a livello del pavimento, nelle altrui finestre; ecco anche che, l'abbiamo detto, già noiato si volge altrove e fa per andarsene. Ma un'idea gli viene. In un'altra ala dello sterminato solaio s'apre un'elevata finestretta; raggiungerla non sarà tanto facile, però di là si potrebbero scoprire altre case e altre finestre, un po' di novità, mio Dio, dopo tante natiche squadrate e sfaccettate! [...] Finestre però se ne scoprono tre sole, d'un casamento che affaccia su un tetto, due serrate e una sola aperta, per di

⁴⁵ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 137.

⁴⁶ Per quanto riguarda il nodo tra sguardo e distanza, cfr. SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 328: «io sono presente agli occhi senza distanza, ma essi sono distanti dal luogo in cui "io mi trovo" – mentre invece lo sguardo è su di me senza distanza ed insieme mi tiene a distanza, cioè la sua presenza immediata a me stabilisce una distanza che mi separa da lui».

⁴⁷ Cfr. ancora FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., pp. 213-250. Trovo che qui, per via della questione sociale, divenga rilevante anche quanto detto da Foucault a partire dall'opposizione tra il potere del guardiano e quello della folla per effetto dello strumento panottico: «La folla, massa compatta, luogo di molteplici scambi, individualità che si fondono, effetto collettivo, è abolita in favore di una collezione di individualità separate. Dal punto di vista del guardiano, essa viene sostituita da una molteplicità numerabile e controllabile; dal punto di vista dei detenuti, da una solitudine sequestrata e scrutata» (ivi, p. 219).

più alquanto lontana; e, come se non bastasse, essa è più in alto del posto d'osservazione di Giovancarło, dunque inutile sperare di guardarci dentro.

Ma a quella finestra si fa d'improvviso una fanciulla in veste sommaria, si stiracchia respira l'aria del mattino a pieni polmoni, sparisce ricompare con uno specchio, l'appoggia sul davanzale, e comincia a pettinarsi lentamente, fermandosi spesso, quasi indugiando ancora nel tepore notturno.⁴⁸

Comparsa nel campo visivo di Giovancarło con la consueta e imprevedibile immediatezza, segnalata dalla locuzione avverbiale temporale «d'improvviso», quella fanciulla discinta colta nell'atto di specchiarsi si scoprirà presto essere la stessa Gurù.⁴⁹ Dopo essersi informato da Giovannina, Giovancarło scopre che Gurù lavora occasionalmente come sarta, e decide dunque di invitarla a casa con il pretesto di alcune camicie scucite e creare, in tal modo, l'occasione di rivederla.

Così quando, nel quarto capitolo, Gurù si presenta alla villa, Giovancarło perpetra la postura voyeuristica e, al posto di approcciarla direttamente, si accuccia dietro a una porta e la spia:

Gurù era là, a due passi da lui, e a Giovancarło all'ultimo momento mancava del tutto il coraggio; torcendosi le mani egli andava su e giù per la sua stanza, e non gli bastava l'animo di mostrarsi. Da ultimo strinse i denti, pensò che si poteva guardare di dietro la porta a vetri sul cortile senza esser visti, e come un forsennato si buttò carponi verso questa porta. [...] Là [nel cortile], in quest'ombra luminosa, stava ritta la ignara Gurù; poggiata più su un piede che sull'altro, con un'anca dunque più sporgente, sostegno a una languida palma; attendendo ella guardava qualcosa su uno degli alberi, circostanza particolarmente disperante, se è vero che ogni donna può divenire irresistibile solo guardando verso l'alto. L'occhio del giovane corse subito alle sue gambe e dovè constatare, non senza una punta di delusione, che di sotto la veste lunghetta spuntavano un paio di tornite caviglie, eppoi due scarpette modeste ma lustre.⁵⁰

È interessante che il movimento dell'occhio di Giovancarło venga descritto in maniera pressoché analoga a quanto era accaduto durante il primo incontro notturno, per quanto, in certo modo, la scena appaia rovesciata. Innanzitutto, in questo caso è lo stesso Giovancarło a gettare sull'ignara Gurù uno sguardo voyeuristico ed è lei ad essere minacciata dalla pulsione scopica. La descrizione stessa di quest'atto dà l'idea di un agguato, con il giovane che «come un forsennato» si getta «carponi verso questa porta» da cui è in grado di osservare non visto. Inoltre,

⁴⁸ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 140

⁴⁹ Cfr. *ibidem*. «Ma al giovane un solo balenio dei suoi occhi, ombrati da lunghe ciglia, è bastato; i capelli che ella pettina son corti lisci e un po' gonfi, il sommo delle sue spalle e del suo seno, le sue braccia nude, abbagliano fra l'ambra come latte in una coppa di topazio, come alabastro al di qua d'un fuoco, come perle fra l'oro, come neve fra campi dorati d'autunno... in una parola: Gurù!». Sono gli occhi, tra l'altro, a innescare il riconoscimento.

⁵⁰ Ivi, p. 144.

anche in questo caso lo scivolamento dell'occhio sul corpo della donna porta nuovamente a osservarle le gambe sotto la gonna, ma a differenza dell'incontro notturno non spuntano degli zoccoli ma «un paio di tornite caviglie» e «due scarpette modeste ma lustre». Giovancarlo trova a quel punto il coraggio di mostrarsi ma, anche quando Gurù comincia a cucire, lui «al solito modo, senz'essere visto, osservava la fanciulla». ⁵¹ La tensione erotica della pulsione scopica, così com'era accaduto nel primissimo incontro, è evidente; questa volta, però, per il protagonista è anche fortunata. Con una serie di gesti sempre più audaci, Giovancarlo si avvicina a Gurù, e l'intera scena si sviluppa attraverso il movimento della visione:

Il giovane, senza baciarla, la teneva fra le braccia in un atteggiamento goffo, e le accarezzava il capo, le guardava la fronte all'attaccatura dei capelli, le ciglia, la bocca che parlava; ella sembrava respirare questo sguardo sentendolo, pure, acutamente, con una sorta di pena, specie alla radice dei capelli. ⁵²

È molto interessante, credo, che il prodromo al primo bacio sia proprio lo sguardo, nuovamente colto nel suo scivolamento dall'alto verso il basso (dai capelli alla bocca); altrettanto interessante, inoltre, che tale sguardo diventi a tal punto pervasivo da poter essere 'respirato' da Gurù, a cui rimane acutamente impresso addosso. La relazione d'amore che si innesca è tanto immediata quanto impossibile, e i segnali sono evidenti già in queste prime righe; ⁵³ tuttavia un rapporto comincia e, in un primo momento, è Gurù ad accedere al mondo di Giovancarlo. Si tratta di un amore segreto che porta i due amanti, chiusi nella casa di Giovancarlo, a condividere anche la passione voyeuristica:

In simili giorni, non dico poi quella volta che ci fu processione al paese, Gurù pregava e scongiurava Giovancarlo d'andarsi a mettere alla finestra dalla parte del vicolo; ella medesima, appostata dietro un'altra finestra, chiusa per via della gente, correva con gioia fanciullesca dal suo luogo d'osservazione a lui, annunciando i passanti. ⁵⁴

La compartecipazione nello sguardo voyeuristico, l'essere entrambi dentro casa e dietro alla finestra, in grado dunque di osservare un mondo altro che sta al di fuori, gli permette chiaramente di condividere uno spazio di soggettività. Sarebbe meglio dire, anzi, che Gurù passa da

⁵¹ Ivi, p. 145.

⁵² Ivi, p. 148.

⁵³ Cfr. ivi, pp. 148-149: «"Ci sposeremo?" S'era fatta triste ora, come se avesse il senso dell'impossibilità di ciò che andava dicendo; e perciò appunto, forse, continuava febbrilmente: "Lo sai che non posso avere figli, così m'hanno detto. Di', andremo insieme nelle città? Verrò tutti i giorni qui, mi vuoi? Ma non verrò le notti di luna, piango, allora, canto, non so..."». La relazione d'amore che si instaura è, in un primo momento, tenuta segreta; cfr. ivi, p. 149: «Gurù veniva tutte le notti, in segreto, e spesso si tratteneva anche il giorno. I profondi timori del giovane ella vinse con istintiva sapienza».

⁵⁴ Ivi, p. 151.

essere l'Altro guardato, oggetto di sguardo, ad essere soggetto insieme a un altro soggetto. Si tratta non soltanto di un'istanza identitaria, quanto di un ingresso temporaneo del soggetto femminile in un mondo che sin dalle prime righe del romanzo sembrava esserle precluso. Gurù come essere pre-logico e pre-razionale, qui, assume lo sguardo logico e razionale di Giovancarło. È una situazione temporanea e instabile, però, destinata a rovesciarsi. È Giovancarło, infatti, a dover accedere al mondo e allo sguardo di Gurù e la chiave di volta è proprio data da quell'episodio, già analizzato in §III.1.2, nel quale il protagonista, allarmato da uno sguardo presentito, scorge dietro ad esso l'occhio di una capra.

Nel sesto capitolo si intensificano i cammini dei due amanti su sentieri montuosi, e il mutamento di luogo, che qui non si analizza, è ovviamente rilevante: rispetto allo spazio chiuso della casa o al centro antropomorfizzato e urbanizzato, la montagna rappresenta uno spazio dominato dalla forza caotica e talvolta misteriosa di una natura non sempre conoscibile e imbrigliabile. Con le passeggiate in montagna Gurù inizia Giovancarło al proprio mondo, ma si intravedono anche i primi segni di nervosismo e di instabilità emotiva, e la donna acquisisce gradualmente una natura man mano più ferina.

Una notte, sorpresi dal temporale, i due amanti si riparano in una capanna abbandonata e lì vengono raggiunti da una capra che getta, per qualche motivo, inquietudine in Giovancarło.⁵⁵ È proprio quello il momento in cui avviene la metamorfosi di Gurù da fanciulla a capra-mannara, e nel giro di pochi istanti «la jeune femme [...] acquiert des jambes de chèvre et conserve son buste de femme»:⁵⁶

La capra, con atti di terrore, s'allontanò un poco e si rifugiò dietro una roccia seminterrata a pochi passi, donde tuttavia continuò a spiarli sporgendo appena la testa. Gurù si calmò d'incanto. «È più forte di me» mormorò con fredda risoluzione risovvenendosi come da un incubo; poi s'avanzò verso la roccia, camminando come una sonnambula; e la girò. Giovancarło rimase solo nella tempesta; «Gurù» gridò debolmente, e non ebbe risposta; la capra aveva ritirato il capo. Si diresse anche lui a quella volta, salì sulla roccia; Gurù, ritta

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 162: «E in questa appunto avvenne un fatto strano, inconcepibile: con un brivido fra i capelli udi a un tratto Giovancarło un belato nella notte. Gurù sembrava non aver udito; egli l'afferrò per il braccio e restò in ascolto. Il belato, implorante smarrito furioso, s'avvicinava disordinatamente. Infine, una capra bianca e nera spuntò non si sa donde dall'oscurità».

⁵⁶ OBERT, *Tommaso Landolfi*, cit., p. 114. Interessante valutare i rapporti tra questa figura e le influenze letterarie; su questo cfr. A. Gardoncini («Eppoi ci sono le capre», in *Tradurre la luna*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 210-222: 215) che ricorda come lo stesso nome Gurù derivi probabilmente «da una variazione del francese *garou*, 'mannaro'». Significativa anche la valutazione di Sandro Maxia («Casta diva che inargenti...», in S. Cirillo (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Scritti in onore di Walter Pedullà*, Roma, Donzelli, 2005, p. 438) che parla di una creatura liminare che «viola il principio dell'impermeabilità tra regni umano e animale, ma anche vegetale e minerale, animato/inanimato».

lì dietro davanti alla capra, s'accorse della sua presenza e lo guardò un momento, ma come senza vederlo.⁵⁷

Come afferma Debenedetti, notando che il caso de *La pietra lunare* è forse una delle rare eccezioni, «Landolfi non ama farci assistere [...] alle metamorfosi». ⁵⁸ Qui, però, una metamorfosi avviene, e il cambiamento è brusco anche sul piano della mancata corrispondenza scopica: Giovancarlo è divenuto invisibile per Gurù, e gli occhi della donna sono ora rivolti verso una creatura a lei più simile. Il mutamento di natura è suggellato da una scena del capitolo settimo che, agli occhi di Giovancarlo, sviluppa un atto di sessualità perversa tra Gurù e la capra; una scena di sessualità zoofiliaca antropomorfizzata alla quale il protagonista assiste voyeuristicamente:

Egli si protese ancora di più, in silenzio; la pioggia e il vento duravano violenti, sulla scena s'alternavano i raggi lividi della luna e una tetra penombra.

La capra dava segni d'inquietudine guardando la fanciulla di sbieco. Ella si piegò, allungò le mani e prese ad accarezzarla sulla testa fissandola intensamente, come quando si cerca d'ammansire un feroce animale; quindi l'afferrò bruscamente per le due orecchie e voleva costringerla a guardarla di fronte. La capra, che un momento prima pareva dovesse cedere alla suggestione di quella carezza, stornava ora la testa con moto convulso; la fanciulla le artigliava con violenza sempre maggiore le orecchie e lentamente sforzava la sua riluttanza. Finché pervenne a volgere del tutto il capo dell'animale verso il suo viso; quello allora senza più lottare rimase appuntato e affascinato a guardarla negli occhi. Lo sguardo brillava d'una forza e d'una profondità disumana. La fanciulla si chinò ancora di più, accostò il suo volto al muso della capra, fissandola sempre più davvicino. La capra mugolando debolmente tentò di svincolarsi in un supremo convulso – e s'afflosciò impotente; gli occhi della fanciulla lucevano sinistri con riflessi d'una freddezza lunare, le sue braccia nude rivelavano l'estrema tensione dei tendini. Poi ella rovesciò l'animale, sollevandolo prima un poco e quindi abbattendolo al suolo sul fianco; fra l'erba la poca terra e il pietrisco bagnato la capra e la donna si rotolarono avvinte.

La donna divaricava le zampe della capra per meglio aderire al suo corpo e le abbrancava strettamente il collo e i fianchi; i seni piccoli e duri si schiacciavano contro il pelliccione ferino.⁵⁹

⁵⁷ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 162-163.

⁵⁸ G. DEBENEDETTI, *Il «rouge et noir» di Landolfi*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, p. 1219. Interessante, anche se sul piano contrastivo, la prosecuzione del ragionamento: «Queste [metamorfosi], semmai, sono avvenute prima e fuori del racconto, in una zona che il racconto fa di tutto per tenerci segreta. Così come li vediamo, quegli animali hanno quasi sempre aspetto comune e domestico, e tuttavia risultano straordinariamente estranei alle tranquille constatazioni della storia naturale, appartenenti piuttosto a quelle specie, contro cui non si è trovato ancora altro rimedio che il segno della croce e gli esorcismi, non escluso quell'esorcismo chimico che è la disinfestazione» (*ibid.*).

⁵⁹ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 163-164. A proposito di questa metamorfosi, Silvana Castelli (*La bella e il nichilista*, cit., p. 59) scrive: «si arriva al sacro terrore, all'allucinazione, fino al compimento dell'azione drammatica: l'amplesso-metamorfosi della ragazza con la capra».

La scena è, evidentemente, aderente ad una declinazione propriamente perversa del voyeurismo, soprattutto per la sessualità zoofiliaca a cui il protagonista assiste silenzioso. Il riferimento alla perversione è qui, in senso freudiano, esplicitamente voluto: la componente zoofiliaca, infatti, si pone in chiaro contrasto con una concezione 'normotipica' della sessualità dove, quantomeno, il parametro normativo venga garantito dalla presenza di due esseri umani.⁶⁰ È indicativo che, guardando alla descrizione dell'atto sessuale, nel brano appena citato venga ripetuto per sei volte il sostantivo 'fanciulla' e per due, verso la fine, 'donna'; per contro, nello stesso testo vengono ripetuti, rispettivamente cinque e tre volte, i due sostantivi 'capra' e 'animale'. La ripetizione ha, da una parte, l'effetto di innescare il Perturbante, radicando costantemente la scena sessuale all'interno della dinamica perversa, dall'altra parte però è proprio grazie alla ripetizione che sembra annullarsi la distinzione effettiva tra i due agenti, visto che nonostante le incompatibilità biologiche l'atto si compie senza particolari complicazioni o interruzioni. Insomma, per quanto si insista sull'umanità di Gurù e sulla ferinità della capra, tanto Gurù viene zoomorfizzata quanto la capra antropomorfizzata. In tutto ciò, ed è questo il punto essenziale, Giovancarlo osserva silenziosamente il tutto. È di estrema importanza, credo, rilevare come questo sguardo dell'uomo-Giovancarlo, per quanto propriamente voyeuristico e partecipe di un atto perverso, non abbia però nessuna natura strettamente sessuale. In altri termini, non c'è *jouissance* in Giovancarlo, che semmai è osservatore di un atto sessuale che lo depaupera della propria forza vitale e lo inchioda alla propria impotenza. È, in fin dei conti, proprio un'impresione di impotenza che cala sul protagonista, non quella di un *voyeur* perverso che sperimenta il godimento con una meccanica di sostituzione, osservando l'atto sessuale altrui.⁶¹

Infine, il nono e il decimo capitolo suggellano la centralità visuale che ha intramato il romanzo, anche in senso voyeuristico. Nel nono, infatti, dopo la già analizzata scena di voyeurismo solo probabile, viene descritta una lotta tra antichi spiriti del passato. A battaglia finita, lo sconfitto 'Napoleone' viene messo a morte dai vincitori e, nonostante Gurù interceda per lui

⁶⁰ Di questa scena Judith Obert (*Tommaso Landolfi*, cit., p. 114) scrive: «Cette scène est un des points culminants du roman et doit être mise en parallèle avec les étreintes quel es deux jeunes gens ont eues car Landolfi emploie les mêmes termes, les mêmes images, ce qui laisse comprendre d'une part que Gurù est réellement animale et de l'autre que dans le corps à corps avec Giovancarlo, elle lui transmet quelque chose et commencé le rite d'initiation».

⁶¹ Cfr. a questo proposito TERRILE, *L'arte del possibile*, cit., pp. 101-102: «L'infalibile slancio vitale dell'animale è il modello dell'azione perfetta proprio in quanto sempre eccezionale, nuova, incomparabile. Vi è nell'animale una levità dell'istinto che l'uomo, la cui azione è soffocata da stratagemmi, non possiede. [...] L'animale non sceglie, ma è scelto. Niente si interpone fra lui e l'universo. Il suo agire è una necessità alla quale non può sfuggire, un appello a cui non può che rispondere, una grazia che gli è dovuta. Il mondo che lo circonda è fatto per accogliere la sua azione, per concedergli quello che cerca».

comprendendo i sentimenti di Giovancarlo che vorrebbe evitarne la cruenta uccisione,⁶² il vittorioso Vincenzo di Squarcia lo ‘scanna’ di fronte a tutti:

«Ora ti farò vedere» disse Vincenzo di Squarcia a Giovancarlo guardandolo con intenzione «come si scanna un cristiano». Egli s’accostò al prigioniero, lo tirò per le spalle fino a una pietra su cui sedette: gli altri in cerchio attorno guardavano alla scena colla medesima aria di estrema benevolenza [...]. Il vecchio sollevò per le ascelle il prigioniero e se lo strinse fra le ginocchia come fa il pollivendolo coi suoi paperi; quindi, estratto un grosso coltello, gli ravviò i capelli, lo prese sotto il mento, lo palpò lo accarezzò un poco e, senza più, prese a segargli la gola. [...] Durante questo tempo la vittima, senza emettere un lamento, guardava fisso, cogli occhi un po’ dilatati, Giovancarlo; che, tenuto in impotenza, non distoglieva i suoi da quelli del nobile amico. Questo sguardo fisso, nondimeno, cominciava a divenirgli insopportabile: perché alla resa dei conti guarda così proprio me? smaniava fra l’orrore. La testa alla fine si staccò dal busto, dopo lo stridio sinistro del coltello contro le vertebre, e rotolò a terra; donde ancora gli occhi continuarono a fissarlo, finché, come per pietà della sua angoscia, si chiusero lentamente.⁶³

Nonostante tutta la battaglia, e la conseguente messa a morte dello sconfitto, avvenga all’interno di un capitolo dominato da una realtà allucinata e onirica, calata in un luogo imprecisato e in un’ambientazione notturna e fumosa, questo sguardo cadaverico che persiste sul soggetto, fissandolo, anche una volta scannato il corpo e mozzata la testa, istituisce uno stretto legame tra sguardo, *eros* e morte. Secondo Obert, peraltro, qui Giovancarlo stesso subisce una morte iniziatica:

Dans la grotte, Giovancarlo, le solaire, subit une sorte de mort initiatique : tous ses repères, tant spatiaux qu’intellectuels, sont perdus, il est au centre du rituel obscur, object d’attentions et de petites cruautés, à la fois initié et victime propitiatoire, entouré de voix fantomatiques et peu à peu il entre dans la danse, dans la transe et semble muer ; sa raison a vacillé et il renonce à comprendre : cette perte est compensée par l’acquisition d’une certaine finesse sensorielle toute animale.⁶⁴

Il decimo capitolo, invece, prima di riconsegnare il protagonista alla propria quotidianità terminando questo percorso iniziatico, culmina con una rappresentazione concretamente rituale. Durante la notte di luna piena tutte le creature del luogo, compresi Gurù, gli spiriti battaglieri dei capitoli precedenti e Giovancarlo, sono come convocati al cospetto di tre donne, di tre

⁶² Cfr. LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 181: «“Io dico”, pronunciò con forza guardando bene in viso i più prossimi, “che bisogna lasciarlo libero. Non s’è battuto forse lealmente? Scioglietelo dunque e che se ne vada dove vuole per la montagna, ormai non potrà più dar noia...” Ma i guardati la guardarono a loro volta colla grande benevolenza del vino che avevano in corpo, e nessuno in sostanza le badò».

⁶³ Ivi, pp. 182-183.

⁶⁴ OBERT, *Tommaso Landolfi*, cit., p. 115.

«Madri». ⁶⁵ Gli occhi «assorti» delle tre figure, come specifica la descrizione, sono «argentati come canapa, guardavano alla luna»: ⁶⁶ sembrano, insomma, in grado di riconnettere il reale con quella realtà lunare, mistica e pre-logica, che Gurù ha impersonato lungo tutto il romanzo e che si oppone a un'altra realtà 'solare' e razionale, ma anche urbana e quotidiana. ⁶⁷ Lo sguardo di queste tre donne si abbatte su tutte le creature, pervadendole nel segreto del loro essere:

E si sentì che tutte le creature tremavano d'essere sfiorate da quello sguardo [...]. Su chi quello sguardo raggiungeva, il freddo cadeva, facendolo torcere in un immobile parossismo; pareva che le donne gettassero, guardando, una rete, una raggiera acuta di veleno e la vittima suggeressero, così come può suggerire un vento; e che mille fili si stabilissero fra i loro occhi e ogni parte del corpo di lei, mille fili di luce, mille diafani guizzi tesi a lei con inaudita violenza. Attratta, forzata nelle sue fibre e nei suoi precordi, la creatura colpita dall'algore di quegli occhi sembrava resistere disperatamente a una raffica siderale, e s'accasciava poi senza un gemito. ⁶⁸

Questo stesso sguardo, infine, si posa anche su Giovancarlo:

La Madre distolse lo sguardo, lo rifissò sulla luna che tramontava; due attimi soli erano trascorsi da quando l'aveva abbassato; adesso conosceva Giovancarlo. ⁶⁹

Si conclude così la notte iniziatica di Giovancarlo e, a un tempo, la sequenza di scene dedicate alla visualità, in generale, e al voyeurismo, in particolare. Nel momento in cui Giovancarlo completa la propria iniziazione, entrando e poi uscendo dal mondo altro che Gurù gli aveva discusso, singolarmente si interrompono anche le descrizioni legate a forti pulsioni scopiche o a precise posture voyeuristiche. Tutto viene lasciato alle spalle nello stesso momento in cui «Gurù

⁶⁵ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 189. Cfr. *ibidem*. «[...] Giovancarlo, condotto per mano da Gurù senza rumore, scorse subito, anche prima d'accostarsi, tre forme severe; e fu preso da uno spavento vertiginoso; la severità stessa delle forme, e null'altro che quella, era terribile. Erano tre donne in vario atteggiamento, due di fianco una di fronte, immobili d'orrida immobilità; l'orrore era forse, appunto, solo nella loro immobilità. [...] Guardandole, subito si capiva che erano le Madri».

⁶⁶ Ivi, p. 189.

⁶⁷ Qui per Obert lo sguardo delle Madri non è dissimile a uno sguardo che contraddistingue anche la stessa Gurù: «Notre Gurù-Gorgò [...] est celle qui guide et règne sur la nature panique et, comme Méduse, est l'incarnation de l'autre, de l'ambiguïté du sacré et de l'inquiétante étrangeté du féminin qui fascine et effraie, comme les trois Mères également» (OBERT, *Tommaso Landolfi*, cit., p. 117).

⁶⁸ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 191.

⁶⁹ Ivi, p. 192. Per la scena in cui Giovancarlo viene pervaso e attraversato, e quindi conosciuto, dallo sguardo delle tre donne, cfr. ivi, p. 191: «Lo sguardo possedeva in grado massimo la mirifica qualità di cui le nenie di Gurù serbavano solo un pallido riflesso: il suo spesso effluvio trapassava insensibilmente con un'illusoria lentezza, in realtà con una disfusione precipitosa. Al giovane pareva che fra ogni smorto riflesso degli occhi e ogni sua fibra più minuta corresse un'intima ineluttabile corrispondenza; essi potevano picgarlo deformato torcerlo in tutti i sensi, reggendo d'ogni suo nervo l'invisibile prolungamento, farlo danzare e tremare. Poi la pena la pietà trasudavano in un lontano e smemorato torpore. E i raggi degli occhi, quasi ronzando di luce diafana e madida, lo trapassavano sempre più a chiaro, sibilando quasi al penetrare in ogni sua carne; né a questo egli poteva opporsi, a nulla poteva opporsi, o tentar di deviare, rallentare quei dardi acuminati e persistenti che con continuo formicolio gli pungevano acutamente specie le viscere e le reni per poi dileguare dall'altra parte».

viene abbandonata da Giovancarło, che si sveglia dal “sogno” per ritornare ai suoi esami.⁷⁰ Per il protagonista maschile, cinicamente, Gurù sembra funzionale a un attraversamento interiore che lo riconnetta con una coscienza rimossa ma, fatto ciò, deve essere lasciata indietro: Giovancarło si trasforma allora nel prodotto di quella stessa società che la rifiuta.⁷¹

Questa rilettura verticale permette, a mio avviso, di inserire le scene voyeuristiche selezionate per via della loro particolarità costitutiva, in un discorso di più ampio respiro e in un contesto generale più articolato. Prima ancora di provare un approfondimento sulla scena di voyeurismo potenziale, infatti, si può notare come l'attenzione alla dinamica visuale sia pervasiva e strutturante all'interno di tutto il romanzo. Inoltre, è molto rilevante che i diversi personaggi assumano vicendevolmente, e in diversi punti del testo, il ruolo del *voyeur*: anche, talvolta, con un rovesciamento del valore dell'atto. Infatti, se si prende come esempio il solo Giovancarło, il suo posizionamento al centro della struttura voyeuristica, a volte come osservatore e altre volte come osservato, ha la funzione di capovolgere di continuo sia il rapporto duale tra soggettività e oggettività, sia il conseguente posizionamento rispetto alla struttura di potere che queste tipologie di voyeurismo potevano veicolare. A questo punto, dunque, si può isolare di nuovo il caso interessante per questa particolare sfumatura voyeuristica e, senza slegarlo dal contesto, sondarne la specificità.

III.1.2.5. Nel cuore del pre-razionale: un caso di voyeurismo probabile ne *La pietra lunare*

L'analisi che, in §III.1.2.3, è stata dedicata ai frammenti distintivi di uno sguardo voyeuristico presentato ha dimostrato come, almeno in quegli esempi, il voyeurismo potesse fungere da dispositivo di innesco del Perturbante. Anche nel caso de *La pietra lunare* può essere sostenuta tale ipotesi, a patto però di precisare che il frammento che qui viene analizzato è da considerarsi in continuità con un procedimento già avviato all'inizio del romanzo, con l'apparizione di Gurù, e che in questo specifico punto non innesca nulla di nuovo. Lo scarto è, semmai, nella tipologia di voyeurismo che qui valeva la pena isolare e che ha una ricaduta precisa sul racconto.

⁷⁰ TERRILE, *L'arte del possibile*, cit., p. 118.

⁷¹ L'intuizione, che qui trovo interessante, è ancora di Obert (*Tommaso Landolfi*, cit., pp. 117-118): «La mutilation de Méduse, sa décapitation la rapproche également de Gurù : Méduse est “abjecte”, on a “ab-jecté” son corps, sa fémininité, ce qui fait dire au père de la psychanalyse que le féminin et sa béanche abjecte restent inconnus ; cette notion d'inconnu, de mystère dus à la coupure rappelle la vision que Giovancarło a de Gurù : dès qu'il aperçoit ses pattes de chèvre, il n'a de cesse de découvrir le passage entre la fémininité et l'animalité de son corps ; Gurù est elle aussi “abject”, car double, *dimezzata* dans sa chair mais aussi parce qu'elle est rejetée par la société bien pensante effrayée par sa sensualité».

Partendo con ordine, però, credo che l'*Unheimlich* de *La pietra lunare* scatti esattamente con l'apparizione del primo sguardo voyeuristico di cui si è già fatta menzione, e dunque con l'entrata in scena di Gurù in tutta la sua stratificazione di significati. Come si è detto, la categoria freudiana a cui si fa riferimento è puntuale e non va appiattita per piegarsi genericamente a ogni descrizione 'insolita': il Perturbante ha sempre a che fare con la riemersione del rimosso e spesso si presenta in associazione ad alcuni temi cruciali, come quello della morte. Inoltre, l'altro presupposto al recupero della terminologia freudiana è che, almeno in un autore come Landolfi, il riferimento all'*Unheimlich* va fatto con cautela, valutando la simmetria con il pensiero psicoanalitico più sul piano delle premesse ideologiche che su quello delle considerazioni conclusive.

Guardando a questo specifico caso si può, a mio avviso, fare riferimento a una rimozione che si impernia intorno ai medesimi concetti di *Ombra di forca*, pur se declinati diversamente. Anche ne *La pietra lunare*, insomma, lo sguardo voyeuristico di Gurù, prima presentito e poi svelato, è rappresentazione di un'idea di morte che si manifesta attraverso il sentimento di finitudine e di vulnerabilità scatenato dallo sguardo reificante. Giovancarolo, subendo passivamente la pressione dello sguardo ferino e (in un primo momento) nascosto di Gurù, fa esperienza dei limiti della propria soggettività e, divenuto oggetto di visione, percepisce anche la propria vulnerabilità. C'è però di più perché, se le categorie freudiane agiscono principalmente come premessa ideologica, allora Gurù è l'emblema di quel mondo pre-logico e pre-razionale di cui parla appunto Cristina Terrile:

Capace di arrestare il vento e di carpirne i segreti è anche Gurù, la cui parziale ferinità è, più che inveramento, sublimazione del privilegio istintivo, garanzia di accesso ai segreti, perduti codici della natura tutta.⁷²

Gurù, insomma, è ben più di una figura potente sul piano simbolico, è la rappresentazione di quella «realtà nascosta che, accanto all'ordinario, comprende in sé anche lo straordinario, l'enigma, l'indicibile»;⁷³ è manifestazione di una «realtà 'primitiva'»⁷⁴ che accomuna tutte le creature terrene ma di cui Giovancarolo, prima di recarsi al paese e avere con lei l'incontro epifanico, non aveva consapevolezza. Lo sguardo di Gurù fa riaffiorare nel protagonista il sentimento di una realtà primitiva che funziona a partire dall'*Unheimlich* freudiano e che, da qui in avanti, cadenerà le tappe della narrazione. Ad emergere, insomma, è il pre-logico nel senso di Lévy-Bruhl:

⁷² TERRILE, *L'arte del possibile*, cit., p. 114.

⁷³ EAD., "The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade", cit., p. 260

⁷⁴ Ivi, p. 265.

Le opere landolfiane sono popolate di rappresentanti di questa logica alternativa, dalle creature di sogli o lunari agli abitanti di misteriosi pianeti sideronebulari, dai marginali ai folli ai bambini. Così, alcune enigmatiche creature landolfiane, come Gurù, la donna dai piedi di capra, rimandano a quegli «êtres semi-humain, semi-animaux» che, per i “primitivi” di Lévy-Bruhl, stabiliscono una transizione vivente tra gli esseri.⁷⁵

Gurù, sin dalla sua prima apparizione voyeuristica, fa risuonare in Giovancarlo la «*pars animalis*» che molti personaggi landolfiani «ritrovano in sé e che, non di rado, torna ad invaderli e prende il sopravvento sulla loro coscienza».⁷⁶ Gurù, con il suo sguardo, è un punto di congiunzione, tanto etereo quanto carnale, tra l'umano e il bestiale, ma è soprattutto il personaggio che rappresenta la presenza stessa del bestiale nell'umano. Come ricorda ancora Terrile, per Landolfi c'è un'«interdipendenza tra realtà fisica e realtà spirituale» ma, al contempo, la società antropologizzata ha portato l'uomo ad allontanarsi «dall'animalità di cui partecipa»; per questo «qualunque determinazione fondamentale 'altra', opaca, estranea a chi la scopre [...] diventa [...] una realtà tangibile che prende il nome e la forma di una “bestia”».⁷⁷ Ciò che, in sintesi, Gurù ricorda a Giovancarlo, grazie a un Perturbante propriamente freudiano che agisce attraverso lo sguardo voyeuristico, è che la «bestia, nell'uomo, è il ritorno dell'animale rimosso».⁷⁸

L'episodio del voyeurismo probabile si colloca esattamente in quest'aura di Perturbante, ma in un punto del romanzo in cui l'ipotesi di un *voyeur* non crea nessuna frizione ulteriore. Tuttavia, si possono aggiungere alcune osservazioni ripartendo proprio dal testo:

A Giovancarlo, durante il tragitto dal luogo della battaglia era parso d'udire dietro di sé un rumore di passi nell'ombra [...]. Un calpestio di zoccoli, una pesta di zampe ferine che pareva seguirli accavallandosi diradandosi, a tratti anche un soffio cupo, come il battito di vaste ali, e persino una volta un vago stronfiare come di froge bestiali. Ma per quanto, in sospetto, si fosse volto a diverse riprese, non gli era riuscito di scoprire nulla; [...] Sembrò insomma al giovane conturbato che da diverse parti una frotta di creature invisibili, fruscando talvolta fra i cespugli, li seguisse.⁷⁹

Si è già detto come questo specifico episodio voyeuristico sia tale grazie alla presenza di un *voyeur* solo probabile, e si sono notate le congruenze con il pensiero filosofico di Sartre.

⁷⁵ *Ibidem*. Il riferimento è a L. LÉVY-BRUHL, *L'âme primitive*, Paris, P.U.F., 1927, p. 50.

⁷⁶ *Ivi*, p. 267.

⁷⁷ TERRILE, “*The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade*”, cit., p. 269.

⁷⁸ *Ivi*, p. 270. Cfr. anche quanto detto dalla stessa studiosa a proposito del racconto *La morte del re di Francia*, che trovo sia calzante anche a questo proposito: «La “bestia”, impossibile per la ragione, diventa una delle forme possibili dell'inesprimibile, provvisoria mediazione per riempire un vuoto semantico, per nominare i “fatti al di là dell'esperienza” e, come tali, “inconoscibili”. Prima del nome, o al suo posto, la “bestia”, di cui si coglie soltanto la “forma generale” coincide con la materia innominata che alberga in ogni individuo» (*ivi*, p. 273).

⁷⁹ LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 181.

Sicuramente, è nel senso sartriano che la soggettività di Giovancarlo è in pericolo, minacciata da quella di un osservatore inconoscibile che ne limita la libertà. Lo sguardo probabile, però, è anche quello di un sorvegliante e la relazione, resa asimmetrica dalle differenti possibilità visive degli individui, è *in primis* una relazione di potere. Giovancarlo si sente scortato da una «frotta di creature invisibili», e questo impalpabile sguardo voyeuristico è in realtà interiorizzato e incarnato nella soggettività del protagonista.⁸⁰

Guardando ancora al testo, infine, è possibile notare un ultimo aspetto che determina uno scarto rispetto ai precedenti esempi voyeuristici e, a un tempo, una non perfetta assimilabilità ad essi, nonostante la continuità tipologica. Nei precedenti casi, infatti, il voyeurismo ha un vero e proprio innesco narrativo, rimarcato dal fatto che l'atto è preannunciato da una locuzione avverbiale, «d'improvviso», che colloca l'azione in maniera puntuale: quello sguardo, percepito e poi svelato e ricondotto a un osservatore, fa scattare l'effetto del Perturbante;⁸¹ in questo caso, al contrario, è proprio perché la narrazione è avvolta da un'aura di Perturbante già innescato altrove che l'atto voyeuristico, pur potendo essere accorpato in senso tipologico ai precedenti ed esserne considerato, volendo, un'estremizzazione o una declinazione molto particolare degli stessi, non ne ha però la stessa accezione: non a caso lo sguardo che Giovancarlo sente su di sé non ha affatto una precisazione puntuale, ma si presenta come uno sguardo durativo, la cui pressione sul soggetto è continuativa e occupa la durata temporale dell'intero tragitto percorso da Gurù e Giovancarlo.

Ciò che i casi di *Ombra di forca* e *La pietra lunare* hanno mostrato, in conclusione, attraverso la differente ma analogamente intima connessione fra voyeurismo e Perturbante, è la possibilità di individuare la presenza di uno sguardo voyeuristico la cui natura non è strettamente legata alla presenza di un osservatore perché, tale osservatore, esiste soltanto come ipotesi, possibilità o puro presentimento. Si tratta di testi che permettono di compiere un primo passo verso l'abbandono di un'idea di voyeurismo che, per essere valida, avrebbe necessità di almeno un osservatore e un osservato. In questi primi esempi l'osservatore non scompare, ma si rarefa, viene messo in dubbio o giunge sulla pagina preceduto dal suo sguardo. Il prossimo paragrafo, continuando su questa linea di indagine, presenterà il caso di un tipo di voyeurismo in cui lo sguardo non è esterno e riconducibile a un osservatore specifico, ma interiorizzato e strutturale.

⁸⁰ Inevitabile rimandare ancora alle formulazioni foucaultiane. Cfr. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 221: «Colui che è sottoposto ad un campo di visibilità, e che lo sa, prende a proprio conto le costrizioni del potere; le fa giocare spontaneamente su se-stesso. Inscrive in se-stesso il rapporto di potere nel quale gioca simultaneamente i due ruoli, diviene il principio del proprio assoggettamento».

⁸¹ Non parlo di 'azionalità' puntuale perché, di per sé, il v. riflessivo 'sentirsi' può assumere un'accezione tanto durativa quanto non-durativa, e negli esempi descritti in §III.1.2.1 è esattamente l'avverbio a semantizzarne la lettura in senso puntuale.

III.1.3. *Un amore del nostro tempo*: «Potevamo stimarci invisibili». Costruzione di un voyeurismo interiorizzato

III.1.3.1. Descrizione della scena

Un amore del nostro tempo (1965) è un romanzo incentrato sulla storia d'amore tra Anna e Sigismondo, due giovani che si ritrovano nel paese d'origine quando, dopo molti anni trascorsi in altre città, Sigismondo fa il suo ritorno.⁸² L'eccezionalità di questa storia d'amore, però, è data dal fatto che i due ragazzi sono fratello e sorella, e l'occasione che li porta a riunirsi è la morte improvvisa del padre. Sigismondo, infatti, torna nel paese natio per occuparsi degli affari di famiglia e del maniero, in cui a quel punto Anna vive da sola, destinata con ogni probabilità a sposarsi con il figlio di qualche benestante locale, magari quel Raimondo che le fa la corte apertamente, nonostante lei non si dimostri troppo interessata a corrisponderlo.

Il romanzo ha numerose scene di rilevante visualità, concentrate con forte prevalenza nella prima sezione del libro. Dopo aver già fatto cenno, in §III.1.2.3, a un caso in cui lo sguardo voyeuristico è 'presentito', qui se ne vuole isolare un altro che, per così dire, rappresenta una versione implementata di quel presentimento. Si tratta della scena che darà il via all'amore incestuoso tra i due fratelli, e che si sviluppa in più fasi tra diciottesimo e diciannovesimo capitolo della prima sezione. Ciò che questo esempio emblemizza, e in ragione del quale è necessario un discorso dedicato, è la presenza di uno sguardo interiorizzato portato all'estremo delle conseguenze poiché, investendo il soggetto a partire dall'infrazione del tabù dell'incesto, si pone alla stregua dello sguardo di Dio (o di un inflessibile super-io).

Il romanzo si compone di tre sezioni di lunghezza disomogenea. Una prima sezione, molto lunga, è divisa in 25 capitoli ed è anticipata da un monologo interiore di Anna che fa da *incipit* al romanzo (temporalmente collocato in un momento successivo rispetto alla narrazione degli eventi delle prime due sezioni); escluso l'*incipit* questa sezione abbraccia gli avvenimenti compresi tra il ritorno di Sigismondo nel maniero di famiglia e i primi rapporti sessuali con Anna. Se la prima sezione vede l'innamoramento e l'avvicinamento di fratello e sorella, nella seconda, estesa ma meno della precedente (15 capitoli), si entra in pieno nella vita dei due amanti. Pur non essendoci precisazioni temporali, è lecito supporre che vengano riassunti gli eventi essenziali di circa vent'anni: i due fratelli fuggono in città per evitare le voci che si stanno diffondendo in paese, e lì si rifanno una vita; nasce un figlio che, crescendo e nutrendo il sospetto della presenza di un segreto nel passato dei genitori, si allontana nell'età della prima maturità; quando Anna si ritrova (per ragioni non specificate) in ospedale, il figlio fa ritorno. Ci si collega così alla

⁸² LANDOLFI, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 495-588.

stessa temporalità dell'*incipit*. La terza sezione, molto breve, è nuovamente nella forma di un monologo interiore di Anna; proprio come nell'*incipit*, i pensieri della madre sono tutti per il figlio: come potergli dire qualcosa che gli alleggerisca il peso della verità e come confortarlo da una rivelazione che lo obbligherà a convivere con un dramma agli occhi della società?⁸³

Il romanzo ha un narratore omodiegetico e una focalizzazione interna fissa. Per meglio dire, ed è un evento raro per Landolfi, la storia è affidata a una narratrice, Anna. La costruzione narrativa è più complessa di quanto ci si aspetterebbe. Innanzitutto, la vicenda ha la forma di una (seppur particolare) ricostruzione autobiografica: Anna è a letto dopo aver «subito una grave operazione»,⁸⁴ e si ritrova a dover rivivere e raccontare alcuni momenti salienti della propria vita:

[...] vorrei raccontare tutto per ordine (che tutto? nulla, piuttosto); ma l'ordine non è da noi o non è di qui. Infine, non posso che restituirmi le brusche, arbitrarie figurazioni che via via mi aggrediscono; non si dà storia, qui, si danno solo incomprensibili, inutilmente folgoranti episodi. Folgoranti, poi, appena per noi stessi: seppure.⁸⁵

Nella pagina iniziale, nel momento in cui si stipula il patto narrativo con il lettore, la narratrice-Anna è evasiva e poco chiara perché l'«ordine [...] non è di qui», ma questo non le impedisce di dare la misura di una vicenda personale, anche a costo di raccontare la propria vita non come un sequenziale susseguirsi di eventi ma attraverso «brusche, arbitrarie figurazioni che via via mi aggrediscono», per «folgoranti episodi».⁸⁶ Inoltre, ed è questo l'aspetto più saliente, la condizione di degenza di Anna le rende impossibile le più basilari operazioni e occupazioni, tra le quali la stessa scrittura: «non posso ancora muovermi, non posso neppure far luce diretta, e tanto meno scrivere»,⁸⁷ ma, e qui sta la svolta, «dettare posso, e *lui* scrive per me».⁸⁸ Dietro a questo 'lui' c'è la stessa persona che si profila dietro al clitico del brano appena citato («non posso che restituirmi»): si tratta del figlio, come farà intuire la stessa Anna poche righe dopo. Chiaramente l'importanza di questo aspetto, e il peso specifico delle sue parole, è evidente solo

⁸³ Cfr. gli interrogativi interiori di Anna nell'*incipit*: «E mi vergogno: che cosa invero ho tratto io da... da tutto ciò? Nulla, nulla. Avrei, ho potuto porgere a mio figlio un solo convinto ammonimento, una sola parola di speranza, di certezza? - No.» (ivi, p. 497); con le considerazioni tratte nella conclusione del romanzo: «La domanda era: che cosa devo dirgli? In che modo, soggiungevo fra me stessa, posso confortarlo alla vita, giovargli, e soprattutto quale certezza posso dargli? [...] Eh, mia vita perduta, recuperata, riperduta! che cosa dirgli?» (ivi, pp. 582-583).

⁸⁴ Ivi, p. 497.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ E nel finale del romanzo questa considerazione legata al disordine della rappresentazione degli eventi ricompare: «E finalmente, poiché ogni cosa, anche monca, straziata, o non mai affiorata alla vita o per contro di essa abietta prigioniera, ha da giungere a tal punto: e finalmente, sembrerebbe che questa oscura vicenda o non vicenda si fosse richiusa su sé. Ma forse configurando il cerchio senza tuttavia completarlo, ignoro per qual modo o per quale ritegno: vedere come si convenga l'immagine al cerchio o come vi si indovi, non sono da ciò le mie penne; non pacificata, la nostra vicenda, forse solo provvisoriamente posante in uno sciagurato ordine possibile...» (ivi, p. 587)

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*. Il corsivo è del testo.

retrospettivamente, in una seconda rilettura che porti con sé la consapevolezza delle ultime pagine del romanzo e dell'intera vicenda.⁸⁹

Ciò che il figlio chiede ad Anna è di «*passare* tutta intera [...] in queste pagine, ne ho bisogno»,⁹⁰ e la questione è significativa. Se è per il figlio che la madre sta scrivendo e, addirittura, se è la mano del figlio a tenere traccia della narrazione della madre, allora ecco che il romanzo acquisirà, nella prospettiva di uno studio sul voyeurismo, una connotazione ubiqua. Si rintraccerà la presenza, infatti, nella vicenda narrata attraverso il filtro della percezione di Anna-personaggio, di uno sguardo interiorizzato e fonte di condizionamento e, tale sguardo, sarà sentito dalla protagonista come strutturale e normativo in senso sociale. Allo stesso tempo, però, la presenza di un'Anna-narratrice che detta la propria vicenda personale al figlio, creerà a posteriori una sovrapposizione tra lo sguardo interiorizzato e percepito dal personaggio e quello del figlio che, nel presente della narrazione, sta mediando il racconto ed è divenuto spettatore della vicenda. Prima di addentrarsi nel cuore della discussione di questa specifica accezione di voyeurismo, però, è rilevante contestualizzare anche in questo caso l'elemento voyeuristico all'interno di una gravidanza del visuale meno specifica e più diffusa.

III.1.3.2. «Un illecito scrutamento»: la pulsione scopica (non voyeuristica) di Sigismondo e l'insofferenza di Anna allo sguardo maschile

Come per *La pietra lunare* (cfr. §III.1.2.4), anche a proposito di *Un amore del nostro tempo* si può parlare di una pulsione scopica 'diffusa ed eterogenea', che solo in determinati punti assume le forme di un vero e proprio voyeurismo. Se, come mostrerà il paragrafo successivo, lo sguardo voyeuristico da cui Anna si sente guardata non è sempre di Sigismondo, la pulsione scopica per la quale prova spesso insofferenza, al contrario, è in ogni caso del fratello. Sin dal primo capitolo della prima sezione si percepisce un senso di disagio che si accompagna alle interazioni con Sigismondo, un disagio che è dovuto alla qualità del suo sguardo. Non si tratta di una deduzione, è la stessa Anna a dirlo a chiare lettere:

⁸⁹ Soprattutto a partire dall'ultimo capitolo (il cap. 15) della seconda sezione del romanzo, interamente occupato da un monologo interiore di Anna (cfr. *ivi*, pp. 581-583), che fa ancora parte della narrazione di eventi passati riportata per mano del figlio, e dalla brevissima terza sezione del romanzo, che funge da *explicit* e in cui la narrazione di Anna torna circolarmente al tempo presente, con la protagonista che rende partecipe dei propri pensieri il lettore dallo stesso letto di ospedale dal quale si era presentata nelle prime pagine del romanzo (cfr. *ivi*, pp. 584-588).

⁹⁰ *Ivi*, p. 497. Riporto il passo, che qui ho modificato nell'argomentazione ma che nel testo compare in una sequenza di interrogative nel monologo interiore di Anna: «Ebbene, che cosa dovrò raccontargli... A lui? non sono dunque come sola, con lui? - Sì certo, ma perché allora m'ha detto: Voglio che tutta intera tu passi in queste pagine, ne ho bisogno? E del resto, lui è mai stato davvero me?» (*ibid.*)

Ora mi fissava, talvolta. Alla sorpresa del primo momento era subentrata un'espressione di pacato e nondimeno schivo o declinatorio apprezzamento; talvolta, perfino, mi guardava indosso. Mi guardava, dico, e pareva averne onta; e i suoi sguardi mi davano un vago disagio.⁹¹

È bene ripeterlo: questi non sono scenari voyeuristici. Anna non scopre d'essere vista, si vede vista sin dal primo momento; Sigismondo è colto nella sua pulsione scopica, ma la pulsione scopica non si traduce, qui, in voyeurismo. Siamo nelle prime pagine del romanzo, e lo sguardo di Sigismondo è percepito direttamente «indosso», sino a provocare «un vago disagio». Si tratta del presentimento, da parte di Anna, di ciò che rischia di avvenire, e che effettivamente avverrà, tra lei e il fratello: il presentimento, dunque, di uno sguardo erotizzato e, in quanto tale, disturbante, perché in evidente contrasto con le norme sociali che proibiscono rapporti incestuosi tra fratelli e sorelle. Certo, è importante rilevare che il disagio deve, in parte, albergare anche nell'animo del giovane Sigismondo, dal momento che le sfumature descritte da Anna per la qualità del suo sguardo tradiscono un certo grado di titubanza. Infatti, ci viene detto che la prima volta che ha rivisto la sorella ha lasciato trapelare un cenno di sorpresa, mentre con il riallacciarsi dei rapporti ha cominciato a mostrare un percepibile «apprezzamento», accompagnato però da un'espressione «schiva e declinatoria»: segno, forse, che già doveva esserci un germe di quei sentimenti inammissibili verso la sorella. Anna ci descrive, prima di nominarla, la genesi di una vergogna di Sigismondo («pareva averne onta») che, configurandosi come una reazione apparentemente irrazionale e ingiustificata, contribuisce a creare in lei un senso di disagio.

L'avvicinamento tra i due avviene gradualmente: dapprima Sigismondo passa poco tempo con Anna, ma poi si fa vedere più frequentemente, anche per via del fatto che scopre nella giovane una compagna gradevole per le camminate in montagna.⁹² Dal dover restare pochi giorni, il minimo indispensabile per sistemare gli affari di famiglia, Sigismondo decide di prolungare il soggiorno e dà modo ad Anna di abituarsi alla sua presenza. Gli incontri sono spesso descritti dalla giovane con una precisa attenzione alla dimensione visuale, ma lei stessa si rappresenta, per certi aspetti, come un'osservatrice:

Egli non diceva nulla; mi guardava, di sfuggita. Era biondo, mio fratello, leggermente fulvo; la pelurie del suo labbro superiore, che egli ostinatamente

⁹¹ LANDOLFI, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 499.

⁹² Cfr. *ivi*, p. 500: «Usciti finalmente insieme, io risalivo questa pendice, mentre lui era già in cima. [...] “Brava,” mi disse quando fui su “sembra che tu sia una buona compagna.” Mi prese per il braccio, sentii fremere la sua mano.» In maniera puramente transitoria, si può far notare come la dimensione dell'alpeggio, in generale dell'altura e della passeggiata in montagna, sia una collocazione immaginaria a cui Landolfi aveva fatto ricorso anche ne *La pietra lunare*. Rappresenta evidentemente un mondo 'a parte'; un mondo che può accettare con più facilità l'ingresso dei personaggi in una dimensione pre-razionale o irrazionale, e dunque una collocazione adeguata per far emergere sentimenti che sarebbero incompatibili coi costumi e con le regole di una società ordinata.

radeva via, era morbida; aveva gli occhi femminei, dolci quanto smarriti, stizzosi talora; quando scendeva al mattino, quegli occhi recavano intorno grinze di fastidio e di rabbia. Ma che significava poi ciò, e la mia involontaria osservazione del suo viso?

Il (ri)conoscimento tra i due giovani, insomma, procede con la curiosità e l'attrazione tipica nei rapporti tra due estranei, ma allo stesso tempo si allunga alle loro spalle l'ombra di una dimensione erotica pervasiva e inconciliabile con le regole del vivere comune, indecorosa. Se dapprima Anna fa mostra di trovare normale e ormai abituale la presenza in casa di Sigismondo, come se con questa manifestazione tentasse di 'rubricare' l'immagine fraterna e renderla parte di una quotidianità che, seppur nuova, instaura un senso di pacifica abitudinarietà, ecco che in un secondo momento lei stessa sconfessa la presunta sensazione di normalità:

Ho detto che avevo dimenticato mio fratello nell'abitudine, e non è esatto, ovvero lo è troppo. In realtà egli permeava ogni istante ed ogni moto della mia giornata: quand'anche non me lo vedessi davanti, ero però ridotta (sebbene conscia dell'oscuro pericolo che ciò rappresentava) come a considerare il menomo evento e la menoma mia attitudine in funzione del suo giudizio. Giudizio in genere non espresso, ma che io mi esercitavo con diligenza ad estrarre da sue occhiate o da sue frasi volte per avventura ad altro oggetto, nelle quali io nondimeno ravvisavo un richiamo o un'allusione. Il fatto è che da parte sua egli ormai mi osservava con una sorta di morbosa attenzione e sembrava a sua volta farmi misura di tutte le cose.⁹³

Il passaggio è significativo perché anticipa l'evoluzione del rapporto tra i due giovani, ma anche perché crea un interessante – e credo non casuale, soprattutto alla luce dell'esempio voyeuristico di cui si discorrerà – legame tra un'istanza di potere (che assume le forme di un ente giudicante), e un'insistente pulsione scopica. Lo sguardo di Sigismondo è percepito per via di una «sorta di morbosa attenzione», quasi come se nei confronti della sorella nutrisse un pensiero clinicamente ossessivo. Allo stesso tempo, viene interiorizzata da Anna la presenza di un'istanza soggettiva che il fratello-giudice rappresenterebbe: «egli permeava ogni istante ed ogni moto della mia giornata». Senza, in questo momento, spingersi troppo oltre con l'interpretazione, è comunque indicativo che Anna dica di sentirsi condizionata nel suo agire e di sentire su di sé il peso di un giudizio.

⁹³ Ivi, p. 502. Si tratta dell'inizio del quarto capitolo, che è speculare nell'orchestrazione all'inizio di quello precedente, in cui Anna tenta al contrario di affermare un principio di abitudinarietà – e dunque di normalizzazione – nella presenza del fratello; cfr. ivi, p. 501: «Non partiva ancora; e finii col dimenticarlo nell'abitudine, ossia perché avvezza a vederlo. Adesso si mostrava più di frequente, mi aiutava a piegare i lenzuoli, a mutar subito il volto della stanza paterna, prima che divenisse un assurdo sacrario, un funebre luogo donde la cara immagine ci avrebbe fronteggiati distorta, in atteggiamento di perenne dolore».

A questo punto il racconto si arricchisce di due figure secondarie: Raimondo, che comincia a corteggiare apertamente Anna, e Antonia, la sorella di Raimondo, che viene invece corteggiata da Sigismondo. Lo schema è chiaramente a specchio: si può dire che Raimondo e Antonia svolgano la funzione di personaggi-schermo, poiché vengono investiti di una carica di desiderio che viene direzionata su di loro nel tentativo di aggirare l'impossibilità di arrivare direttamente al vero destinatario. Di Antonia, Anna ci dice che era «una fanciulla di buona educazione, di belle mani, di bell'orecchio, di fini capelli castani, e romantica il necessario; ma provinciale fino alle unghie e, per esser chiari, alquanto sciocca», aggiungendo inoltre come fosse «soprattutto grassa, mentre conoscevo ormai la predilezione di mio fratello per le donne fragili». ⁹⁴ Insomma: Antonia non sembra coerente né con le esigenze intellettuali, né con le predilezioni del fratello, eppure Sigismondo insiste a parlarne e a frequentarla. Come se non bastasse, è lui a raccontare alla sorella dei particolari indiscreti e intimi avvenuti proprio con Antonia, e nel farlo Anna si sente «fissata con intenzione», ⁹⁵ come se Sigismondo volesse studiare l'effetto che certi racconti le sortiscono. ⁹⁶ Si tratta di un trucco per eccitare la sua gelosia, insomma, un espediente che Anna intuisce perfettamente ma senza poter evitare che ottenga comunque la reazione desiderata. ⁹⁷

Ad essere concretamente geloso, come pare evidente, è invece lo stesso Sigismondo, ed è al seguito di queste pagine che avviene l'episodio voyeuristico già trattato in §III.1.2.1. Senza tornare sul caso analizzato, credo si possa sottolineare come il voyeurismo emerga al punto apicale di una *climax* visuale ascendente, rappresentando l'esito estremo della pulsione scopica. Da questo momento in avanti lo sguardo di Sigismondo è percepito con un crescendo di erotismo:

Udii grattare alla porta, e subito dopo la vidi aprirsi d'un tratto. «Tu non dormi, sorella.»

La mia camicia era senza maniche, largamente scollata, e m'era scivolata di sulla spalla; mi coprii alla meglio col lenzuolo.

[...]

Ma mi sentivo nuda, cominciavo a sentir freddo; avevo la bocca arida, mi pareva assurdo quel colloquio notturno. ⁹⁸

⁹⁴ Ivi, p. 507.

⁹⁵ Ivi, p. 508. Nel suo racconto ad Anna, Sigismondo finge di essere uscito in tarda notte per intrufolarsi, non visto, nella casa di Antonia e Raimondo, e lì avere qualche rapporto con la sorella. Il tutto, mentre a casa il fratello e la zia che abitano lì sono ignari di tutto. Nel descrivere la situazione sottolinea: «sapessi che voluttà: sopra di noi, giusto sul nostro capo, s'udivano ancora i passi della zia, che come sai non si corica se prima non ha frugato per lungo e per largo tutta la casa, rimettendo a posto ogni oggetto, riaccendendo i lumini davanti alle sacre immagini... e noi due lì, ignorati, al buio, felici del nostro vicendevole tepore...» (*ibid.*).

⁹⁶ Da aggiungere che Anna si rende perfettamente conto che, quella di Sigismondo, deve essere una menzogna bella e buona; cfr. *ibidem*: «egli stava recitando; e mi fissava ancor più intentamente. Cosa si aspettava da me?».

⁹⁷ Cfr. *ibidem*: «egli era geloso di me ed intendeva eccitare la mia gelosia, al tempo stesso consciamente o inconsciamente vendicandosi, nella persona della misera Antonia, di chi mi aveva a lui tolta. Ingenuo espediente; che, pure, non aveva fallito lo scopo».

⁹⁸ Ivi, pp. 526-527.

Gli incontri più indiscreti tra Anna e lo sguardo di Sigismondo avvengono, quasi sempre, in due 'set' ambientali tipicamente landolfiani e accuratamente predisposti: la notte o l'alta montagna. Nel descrivere, l'autore pare spesso preparare il terreno per l'emersione della pulsione scopica e, nel farlo, sceglie di creare le condizioni naturali per una dinamica di nascondimento; è interessante perché, così facendo, a venire amplificata è proprio la pervasività – e talvolta l'invasività – dello sguardo, che palesandosi dimostra di essere in grado di superare i limiti imposti alla visione. In questo caso lo sguardo maschile di Sigismondo si insinua, di notte, nella camera privata di Anna, e la giovane se lo sente addosso. La descrizione stessa sembra seguire il movimento dello sguardo maschile sulle parti più esposte del corpo di Anna («La mia camicia era senza maniche, largamente scollata, e m'era scivolata di sulla spalla»), e la percezione è quella di una improvvisa nudità («mi sentivo nuda»). Lo sguardo è erotizzato e parte della tensione erotica dipende dalla possibilità di insinuarsi di soppiatto in un contesto di apparente nascondimento per imprimersi, pregno della carica reificante, sul corpo di Anna.⁹⁹

Si è detto della notte, dunque, e si può indugiare ancora su un ultimo frammento della pulsione scopica che, questa volta, avviene nell'altra ambientazione usuale dell'alta montagna:

Da qualche tempo, durante le nostre passeggiate o escursioni, il suo sguardo mi dava un acuto disagio; fastidio, sarebbe meglio detto. Esso, il suo sguardo, era ormai umile quanto lustro, e il suo volto impallidiva sovente: perché, o cosa significava quella guardatura di cane?

Un giorno scendevamo in fretta (annottava) una pendice ronchiosa e malagevole; egli mi precedeva d'un poco, rovinando più che scendendo. Una roccia strapiombante, da lui superata in un balzo, m'arrestò; chiesi il suo aiuto [...]. E in quel corto istante egli mi guardò lungamente e (oh lingua del diavolo) gravidamente, avanti di rimettermi in piedi con studiata lentezza. Ed a me si arrossò la fronte, e lo riguardai perplessa, né senza impazienza ripresi terra e battei le piante sul duro suolo tra i sassi: mi sentivo come offesa, troppo simile era la sua occhiata a un immeritato, a un illecito scrutamento... Ma è vano inseguire l'indicibile, ciò che si affida a una labile movenza, giusto a un volger d'occhi, a niente infine.¹⁰⁰

⁹⁹ Anche in un passaggio della seconda sezione, forse l'unico di una certa rilevanza per quanto riguarda gli elementi visuali, Anna rinfaccia a Sigismondo questa bramosia dello sguardo, tanto indiscreto da sembrare denudante e violento: come se nemmeno la dimensione del corpo potesse sottrarsi dal peso dell'esposizione pubblica; cfr. *ivi*, p. 556: «Devi capirlo, che una parte di me, sia minima, resterà nel buio; per te, per me stessa perfino... E neanche, mi frughi: tu vorresti stendermi nuda su un tavolo, con una luce abbagliante dalla volta; nuda, ostentando il petto e le vergogne; e magari vi sarebbero visi avidi di studenti a spiarmi attraverso i vetri». Qui si è scelto di analizzare gli episodi in continuità con quelli relativi alla pulsione scopica del romanzo, per sottolineare una tecnica descrittiva che procede con un 'crescendo' e, saltuariamente, sfocia in episodi di voyeurismo; chiaramente, si sarebbe potuta argomentare questa nudità insieme ai casi di §III.3.3. Inoltre, la denuncia di Anna per l'esibizione pubblica e violenta del corpo femminile fa pensare immediatamente alla protagonista femminile del racconto *Il Mar delle Blatte* (cfr. *ID.*, *Il Mar delle Blatte e altre storie*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 205-225).

¹⁰⁰ *ID.*, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 530-531.

L'episodio si colloca a ridosso dei casi voyeuristici che qui interessano maggiormente, nelle pagine immediatamente precedenti al primo bacio tra fratello e sorella. Ritornano tutti gli elementi ricorsivi della descrizione che Anna è solita fare dello sguardo di Sigismondo: uno sguardo che «dava un acuto disagio; fastidio, sarebbe meglio detto», uno sguardo che, al solito, Sigismondo lascia sospeso tra l'indiscrezione e la vergogna («ormai umile quanto lustro, e il suo volto impallidiva sovente»). Qui Anna si spinge oltre e offre un quadro più lucido e sincero, ammettendo di sentirsi «come offesa, troppo simile era la sua occhiata a un immeritato, a un illecito scrutamento». L'illecito di cui parla apertamente, senza però ancora nominarlo direttamente, è quello dell'incesto. Lo sguardo di Sigismondo comunica un desiderio illecito e inconfessabile, infatti: il desiderio di cedere a una pulsione sessuale di tipo incestuoso. L'ingenua reticenza della sorella sembra voler ancora negare questa evidenza («è vano inseguire l'indicibile, ciò che si affida a una labile movenza, giusto a un volger d'occhi, a niente infine»), ma la strada è tracciata e non resta che percorrerla.

III.1.3.3. Voyeurismo di un atto incestuoso come emersione di uno 'sguardo altrui nascosto'

Il discorso, fino a questo punto, ha delineato e descritto l'evoluzione di quella che, nella prima sezione del libro, è una pulsione scopica diffusa ed eterogenea. Come è stato sottolineato, nessuno dei casi precedentemente analizzati è di tipo voyeuristico: l'unico esempio di voyeurismo è quello studiato in §III.1.2.1, su cui non si è chiaramente ritornati. È evidente la presenza di una trama visuale molto fitta che fa emergere la pulsione scopica di Sigismondo, rendendo percepibile l'effetto che, tale pulsione, ha su Anna. Il precedente paragrafo, dunque, ha preparato il terreno per l'analisi del caso voyeuristico intorno al quale è imperniato questo capitolo, ed è essenziale anticipare da subito un aspetto non secondario: si parla di voyeurismo, ma non c'è nessun personaggio interno alla storia narrata che svolga la funzione di un *voyeur*. C'è uno sguardo voyeuristico, ed è rintracciato a partire dal testo, ma è uno sguardo senza occhio, riappellandosi al concetto di 'schisi' di Lacan.

Anche sul piano della narrazione il passaggio è complesso e, in sintesi, ci si deve muovere seguendo due fasi: in un primo momento si deve individuare la presenza di questo sguardo 'nascosto', non riconducibile a un concreto osservatore ma comunque percepito da Anna. Si tratta di uno sguardo che è di *qualcuno* anche se a osservare non c'è fisicamente *nessuno*.¹⁰¹ Dopo aver individuato lo sguardo voyeuristico è possibile, in un secondo momento, interrogarlo,

¹⁰¹ Questo esempio è in ovvia continuità con i casi dei precedenti sottocapitoli ma, come si vedrà, non è perfettamente assimilabile ad essi e per questo merita una discussione autonoma.

cercando di capire se davvero non ci sia *nessuno* che guarda. L'ipotesi che voglio sviluppare è che, in realtà, ci sia *qualcuno* a guardare e, anzi, credo possibile ricondurre lo sguardo voyeuristico ad una figura di *voyeur* che agisce su due livelli tra loro sovrapposti. A un primo livello, come si vedrà, Anna-personaggio sente su di sé uno sguardo che, possiamo dire, è del tutto introiettato e corrisponde allo 'sguardo di Dio', poiché nasce dal senso di colpa relativo all'infrazione del tabù dell'incesto; a un secondo livello, però, Anna-narratrice trascina sul foglio, a ritroso, lo sguardo giudicante di un altro *voyeur*: il figlio, colui che sta materialmente redigendo le memorie autobiografiche della madre.

Tornando al testo: il punto di emersione del voyeurismo qui trattato, che segna anche la svolta della vicenda narrativa, avviene a cavallo tra diciottesimo e diciannovesimo capitolo della prima sezione e si sviluppa in più fasi, permettendo di tratteggiare (anche a ritroso e per l'appunto in più atti) la struttura dello sguardo.

Anna e Sigismondo, dopo essersi lasciati alle spalle le possibili storie d'amore con Raimondo e Antonia, si inoltrano in una delle ormai consuete passeggiate in montagna. Siamo al culmine dell'avvicinamento erotico tra i due personaggi, sempre più indiscreti nell'esprimere i sentimenti; significativamente l'emersione delle inconfessabili pulsioni viene preparata accuratamente da una narrazione che, al contrario, punta a creare un'ambientazione di apparente nascondimento naturale:

Ora, un giorno uscimmo come al solito: ci ostinavamo a farlo malgrado la calura, quasi nudi. In un luogo dell'inferiore montagna, all'ombra di secolari castagni, è un vasto campo di felci; ove cademmo. Le felci erano ancora umide dalla notte, e ci sommergevano; lì, su quel fondo di terra nera e di erbacce, dove, come tra alghe, i nostri corpi avevano di primo acchito stampato un giaciglio a nostra misura, potevamo stimarci invisibili.¹⁰²

La descrizione del luogo deputato a divenire il primo giaciglio dei due, quasi riadattamento trasfigurato di un topico *locus amoenus*, è disposta sulla pagina con particolare attenzione per i diversi elementi: proprio come nei *loci amoeni*, vengono create le condizioni per uno spazio naturale apparentemente privato, nascosto da sguardi indiscreti e protetto dalla natura. Siamo in una delle parti basse della montagna, all'ombra di «secolari castagni»,¹⁰³ i due giovani si inoltrano

¹⁰² LANDOLFI, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 534.

¹⁰³ Quindi a circa 1000-1300 metri d'altezza massima, in base alle condizioni climatiche appenniniche: oltre quell'altitudine (e prima dei 1900-2200 metri in cui si colloca mediamente la linea degli alberi) ci dovremmo aspettare, al massimo, pini e abeti. A parte ciò, è implicito che il castagno, rispetto alle piante sempreverdi, ha anche figurativamente una chioma più folta e foglie soffici, prestandosi dunque meglio alla costruzione ambientale.

in un «vasto campo di felci» e lì si coricano.¹⁰⁴ Si forma così un giaciglio naturale che umido, ombroso e avvolgente,¹⁰⁵ assume tratti quasi uterini, e l'impressione è accentuata se si pensa che a venir circondati da questo utero naturale non sono due estranei ma due fratelli; i corpi «quasi nudi» di Sigismondo e Anna vengono abbracciati dalla vegetazione finché non si concretizza una condizione di apparente nascondimento: «potevamo stimarci invisibili». Attenzione: qui la spia linguistica non credo debba passare inosservata. La narratrice avrebbe potuto benissimo dire 'eravamo invisibili', ma non usa una formula che denoti certezza: al contrario, portando l'affermazione al livello della limitata portata conoscitiva di chi parla («potevamo stimarci»), lascia aperta la possibilità di smentire l'apparente certezza. Dopo una descrizione che ha enfatizzato in ogni modo il supposto nascondimento, ecco che questa spia linguistica insinua un dubbio, come una stanza buia e perfettamente conchiusa in cui venga lasciata impercettibilmente scostata una tenda della finestra. Come si vedrà proseguendo con la lettura e ripercorrendo il testo a ritroso, è già nello spazio scavato dal dubbio che si inoltrerà lo sguardo voyeuristico.

Ritornando al romanzo, dunque, i due protagonisti sono coricati in un giaciglio di vegetazione naturale, seminudi, persuasi di essere invisibili; la situazione stimola un dialogo più intimo ed è qui che Sigismondo, incalzato da Anna dopo una delle sue vaghe allusioni sentimentali, trova infine il coraggio di confessarsi:

«No, credimi. Tu parli, sempre per esempio, di una che... E chi sarebbe costei? L'hai in vista o solo la immagini?»
 «L'ho in vista.»
 «Bene, allora è un altro discorso...»
 «La ho sotto gli occhi.»¹⁰⁶

Finalmente le parole di Sigismondo non lasciano alcun dubbio e i due giovani giungono alla verbalizzazione di un desiderio che era già palese. «Tutto, tutto da tempo memorabile convergeva verso questo punto», ammette anche Anna che, eppure, è «impreparata alla sua uscita» e ne rimane interdetta.¹⁰⁷ Ecco, dunque, che con l'evolversi della relazione tra i due, anche la

¹⁰⁴ Le felci, se rigogliose, possono arrivare a 2 metri di altezza, ma come si capirà proseguendo la lettura dovevano essere, qui, alte circa 1 metro (cfr. LANDOLFI, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 536: «in piedi [...] le felci gli giungevano così solo alla vita»).

¹⁰⁵ Pur nel loro riadattamento, ci sono quasi tutti gli elementi tipici dei *loci amoeni*: una vegetazione rigogliosa e verdeggianti; una struttura naturale della vegetazione che, in un luogo particolarmente impervio e inaccessibile (anche agli sguardi), apre un'alcova; l'ombra fornita dalla vegetazione; la presenza dell'acqua (solitamente sono fonti d'acqua o ruscelli, in questo caso l'acqua è puramente evocata con il riferimento all'umidità residua della rugiada notturna). Qui le notazioni hanno una natura cursoria, ma per un approfondimento delle caratteristiche (e dei significati) dei *loci amoeni*, con attenzione per i più recenti approcci dell'ecocritica, si può ripartire dalle pagine che vi dedica N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

¹⁰⁶ LANDOLFI, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 535.

¹⁰⁷ *Ibidem*. L'interdizione di Anna scatena una reazione violenta di Sigismondo: «“Lo vedi! tu rifiuti tutto per orrore; un orrore che ti viene da abitudini antiche, dalla gromma che ti si è incrostata attraverso i secoli sul cuore...” –

struttura visuale si arricchisce di un nuovo tassello: Sigismondo, in un improvviso stato di irrequietezza,

balzò in piedi, bruscamente al suo modo, e, senza curarsi del fatto che le felci gli giungevano così solo alla vita (scoprendolo a qualunque riguardante), si strappò dal torso la camicia.¹⁰⁸

Con un gesto di insofferenza (per il caldo, ma anche per il rifiuto dell'evidenza da parte di Anna), Sigismondo si alza dal giaciglio, esponendo metà del corpo alla visibilità 'esterna' e si strappa la camicia di dosso. L'atto della svestizione è chiamato dal contesto erotico, ma va anche in parallelo con il disvelamento dei sentimenti. Ancora una volta, il testo lascia spazio per l'insinuarsi di un dubbio: la parentetica con cui Anna precisa i suoi timori per l'indiscrezione del gesto di Sigismondo paventa la possibilità che, da qualche parte, vi possa essere un «riguardante». C'è una sensazione di pericolo di visibilità che aleggia sui due giovani, sta per avvenire qualcosa di socialmente inaccettabile, siamo alle soglie dell'incesto, e c'è il timore di uno sguardo pronto a coglierli nel loro peccato. L'ultimo atto di questa costruzione scenica è, infine, quello con cui si arriva al vero e proprio incesto:

S'era piegato verso me distesa tra le felci; mi suggeriva collo sguardo, e con esso mi denudava il petto. Il petto, sì; che sentivo, quasi diversa cosa da me, affannare, pesare. Si puntò sui gomiti, le nostre labbra erano prossime, sempre più, sempre più; i nostri occhi buffamente si stravolgevano... Buffamente, ed è vero: a noi era vietato il non vedersi, il cedere tutti, senza una parte di noi che vigilasse impartecipe, gelida, beffarda. Pure...

[...]

Ci baciammo appena: non profondamente; per arra appena, per promessa.¹⁰⁹

Un bacio che suggella una «promessa», citando Anna, ma che conferma anche il peccato. La pulsione scopica è, un'altra volta, insistita: «mi suggeriva con lo sguardo», dice la giovane; lo sguardo di Sigismondo ha la capacità di denudare il corpo della sorella e imprimersi direttamente sulla sua pelle, sulla sua carne («con esso mi denudava il petto»). Se è vero che i due non possono evitare di vedersi, essendo fratello e sorella, è altresì vero – e Anna lo sa bene – che non possono nemmeno «cedere tutti», abbandonarsi alla pulsione, senza che su di loro vi sia una parte che operi una vigilanza e che, in breve, abbia il ruolo di un beffardo censore, del super-io («senza una parte di noi che vigilasse impartecipe, gelida, beffarda»).

“Attraverso i secoli!” – “Già, e attraverso l'attimo fuggente, travisato; scomposto in ghigno mostruoso, evirato della sua violenza feconda, posto a tacere, ucciso...”» (*ibid.*).

¹⁰⁸ Ivi, p. 536.

¹⁰⁹ Ivi, p. 538.

Di fronte a questo bacio castissimo, compiuto «per arra appena», c'è uno sguardo voyeuristico, e ripartendo da tutto ciò che è stato detto lo si può far emergere. Il voyeurismo agisce su due livelli: da una parte c'è uno sguardo che agisce al livello degli eventi della storia: quello che si impone su Anna-personaggio; dall'altra parte, invece, c'è uno sguardo che agisce al livello della narrazione: quello che si impone su Anna-narratrice. Uno sguardo interno alla storia, dunque, e uno sguardo calato sulla storia dall'alto e in un secondo momento, quando la storia vissuta diventa autobiografia narrata. In estrema semplificazione, prima di approfondire debitamente la questione, possiamo dire che i due *voyeur* nascosti sono manifestazione, nel primo caso, dello 'sguardo di Dio' e, nel secondo, di quello del figlio di Anna e Sigismondo.

Per definire la questione e far emergere le proprietà di questi due atti voyeuristici vorrei appoggiarmi su due puntelli teorici da circostanziare debitamente: Michail Bachtin e Michael Fried.¹¹⁰ Partendo dal primo di questi due livelli, Bachtin in diverse occasioni postula l'esistenza, soprattutto nello stile dialogato ibrido,¹¹¹ di un 'discorso altrui nascosto': ovvero di ciò che accade in tutti quei casi nei quali, nel discorso del narratore o di un personaggio, qualche espediente narrativo permette di far emergere una voce 'altra', spesso riconducibile in varia misura all'idea dell'autore. L'esempio più lampante è quello della parodia o degli scritti umoristici, dove un determinato segnale interpuntivo, o un'esagerazione nell'enfasi con cui si riportano le parole, fa capire al lettore che il discorso del personaggio viene ridicolizzato dall'autore, o che il discorso dell'autore stesso è da leggersi in senso ironico e non letterale. Sono quei casi, insomma, nei quali «nella parola (nel racconto) d'autore è introdotto il discorso altrui *in forma dissimulata*, cioè senza alcun connotato formale del discorso altrui, diretto o indiretto».¹¹² D'altronde, secondo

¹¹⁰ Di Bachtin penso soprattutto a M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], Torino, Einaudi, 2000; ma in realtà si farà riferimento a nozioni formulate in più occasioni che, soprattutto per quanto riguarda l'individuazione e la definizione di un 'discorso altrui nascosto', trovano una profonda trattazione anche in ID., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»* [1975], Torino, Einaudi, 2001. Per quanto concerne Michael Fried, ciò che trovo utile in questo contesto è quello che viene teorizzato a proposito del concetto di *Absorption*, per il quale il riferimento è a M. FRIED, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

¹¹¹ Cfr. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 112-113: «Chiamiamo costruzione ibrida una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali (sintattici) e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà, si confondono due enunciazioni, due maniere di discorso, due stili, due "lingue", due orizzonti semantici e assiologici. Tra queste enunciazioni, stili, lingue, orizzonti, lo ripetiamo, non c'è alcun confine formale (compositivo e sintattico); la divisione delle voci e delle lingue passa nell'ambito di un solo tutto sintattico, spesso nel giro di una semplice proposizione, spesso persino una stessa parola appartiene contemporaneamente a due lingue, a due orizzonti che s'incrociano nella costruzione ibrida e, quindi, ha due sensi pluridiscorsivi, due accenti [...]».

¹¹² Ivi, p. 111. A margine, è interessante notare che per Bachtin l'ironia si fonda su una parola strutturalmente 'bivoca' perché restituisce «un *discorso altrui in lingua altrui* che serve all'espressione rifratta delle intenzioni d'autore. La parola di questo discorso è una particolare parola *bivoca*. Essa serve insieme a due parlanti ed esprime simultaneamente due diverse intenzioni: l'intenzione diretta del personaggio parlante e quella rifratta, d'autore. In questa parola ci sono due voci, due sensi e due espressioni. [...] La parola bivoca è sempre internamente dialogizzata. Tale è la parola umoristica, ironica, parodica, tale è la parola rifrangente del narratore e dei discorsi del protagonista, tale è, infine, la parola dei generi letterari intercalari [...]» (ivi, p. 133).

Bachtin è connaturato nella ‘parola viva’ che, implicitamente e in modo sotterraneo, rimanga sempre in qualche modo traccia della ‘parola altrui’:¹¹³ nella sua spinta verso l’oggetto che nomina, ogni «parola viva [...] s’incontra con la parola altrui e non può non entrare con essa in una viva interazione piena di tensione».¹¹⁴ La parola, in altri termini, ha una potenzialità pluridiscorsiva e nella finzione romanzesca può tenere traccia di sistemi valoriali che non appartengono strettamente al personaggio che parla.

Piegando e riadattando il discorso di Bachtin al fenomeno dello sguardo, ciò che intendo dire è che, come ci sono dei casi in cui la narrazione può far emergere, nella parola di chi la pronuncia, un discorso altrui che è collocato in filigrana (pregno di tutte le sue sfumature semantiche), così mi sembra possibile individuare situazioni in cui dietro allo sguardo dei personaggi, ce n’è uno altrui che in un primo momento sembrava invisibile. Insomma, così come si parla di ‘discorso altrui nascosto’, o dissimulato, così credo si possa parlare di ‘sguardo altrui nascosto’.¹¹⁵ La scena appena descritta è un esempio interessante di come ciò possa essere declinato: la narrazione ha oculatamente preparato il terreno per creare una situazione di apparente invisibilità, per costruire un luogo adatto a un perfetto nascondimento. Gli unici due personaggi presenti sulla scena, in grado dunque di osservare ciò che sta accadendo, sono i personaggi coinvolti nell’atto illecito. Allo stesso tempo, però, Anna presenta la storia lasciando nel testo spie linguistiche che denotano forme dubitative, poiché gli eventi sono narrati a partire dalla sua propria parzialità conoscitiva. Ciò che viene descritta è dunque una ‘supposizione di invisibilità’, più che una ‘certezza di invisibilità’. Visto che ciò che sta per accadere, l’inizio di una dinamica incestuosa, rappresenta per la società comune un atto illecito, ecco che lo spazio lasciato dalla narrazione espone subito

¹¹³ Dice Bachtin che «l’oggetto, per il prosatore, è un centro di voci pluridiscorsive, tra le quali deve risuonare anche la sua voce. [...] L’artista prosatore porta questa pluridiscorsività sociale intorno all’oggetto fino all’immagine compiuta, permeata dalla pienezza degli echi dialogici, delle risonanze artistiche calcolate per tutte le voci e i toni essenziali di questa pluridiscorsività. Ma [...] anche ogni parola prosastica extrartistica (quotidiana, retorica, scientifica) non può non orientarsi nel “già detto”, nel “noto”, nell’opinione generale”, ecc. L’orientamento dialogico della parola è, naturalmente, un fenomeno proprio di ogni parola» (ivi, pp. 86-87)

¹¹⁴ Ivi, p. 87. Cfr. le righe seguenti: «Solo il mitico Adamo, che si accostò con la prima parola al mondo vergine non ancora nominato, solo il solitario Adamo poté effettivamente evitare fino in fondo questo reciproco orientamento dialogico con la parola altrui nell’oggetto. Alla concreta storica parola umana ciò non è dato: essa può prescindere solo convenzionalmente e solo fino a un certo punto» (*ibid.*). Cfr. anche ivi, p. 102: «La lingua non è un mezzo neutro, che facilmente e liberamente passa in proprietà intenzionale del parlante: essa è popolata e sovrappopolata di intenzioni altrui».

¹¹⁵ L’intuizione si potrebbe e dovrebbe esplorare in senso narratologico, allestendo un *corpus* che permetta di evidenziare come in ogni testo ciò si inneschi a partire, almeno, dai meccanismi della focalizzazione; non è intenzione qui approfondire in tal senso, mi limito a ridurre l’indagine, dal meccanismo di funzionamento generale del testo, all’individuazione del singolo fenomeno in questa parte di questo specifico romanzo. In senso generale, invece, sarebbe interessante capire, ad esempio, se questo ‘sguardo altrui’, di sorvolo, apparentemente non coincidente con lo sguardo di nessun personaggio ed emergente nella sua alterità a partire da spie testuali, si associ sempre – o prevalentemente – a situazioni voyeuristiche; se corrisponda sempre – o prevalentemente – a un dato tipo di narratore, o a un genere specifico di narrazione; se abbia la stessa frequenza o efficacia indipendentemente dalla focalizzazione interna o esterna, e dunque anche se dipenda in qualche modo dal diverso grado di consapevolezza del narratore.

il fianco al possibile insinuarsi di un dubbio. Questo perché il dubbio è insito già in Anna, e lo sguardo, di cui lei ha paura, nasce da qui. Ciò che voglio dire, in altre parole, è che questo dubbio, scatenato dalla paura di infrangere il tabù dell'incesto, si sostiene su un atto di osservazione e su un *voyeur* che sono presenti già a quest'altezza: non come personaggi fisici, appostati a osservare la scena, ma come sguardi introiettati dalla stessa Anna, e che ne condizionano le azioni. Un'ultima citazione può aiutare a delucidare la questione. Nelle pagine successive a questa, infatti, dopo che fratello e sorella hanno avuto anche il primo vero rapporto sessuale, Anna si rivolge in modo comprensibilmente turbato a Sigismondo:

«Hai veduto la Giovanna stamane? che cosa aveva, perché mi guardava in quel modo?».

«Via, che modo?»

«Come sapesse.»

Tentennò il capo con sorridente deplorazione, o commiserazione.

«E le tazze?»

«Le tazze!»

«Sì, le tazze della colazione, e i bicchieri e tutto.»

«Ti guardavano anche loro come sapessero?»

«Certamente, sciocco! E i mobili? I mobili, vecchi, pieni d'esperienza, e depositari d'una tradizione familiare, i mobili che sempre mi guardano, figurati oggi! E, attraversando la corte, non ti sei accorto che la serenella scoteva la testa, che la sassifraga tremava?...»

[...]

«Taci, Anna: [...]. E so tutto, ti dico, punto per punto: in ogni oggetto ci sembra scorgere il segno, l'effigie e la gravità d'una nostra pretesa infamia... non è così?»

«Pretesa! Incesto: incesto, Sigismondo, è il suo nome.»¹¹⁶

È la prima volta che, nel romanzo, viene nominato direttamente il peccato: l'incesto. Anna, dopo essersi abbandonata a questo amore illecito, sente su di sé lo sguardo di un sorvegliante invisibile, lo stesso che a ritroso si può collocare in quel dubbio lasciato aperto dalla narrazione nell'episodio precedente. Lo sguardo non è altro che il frutto del condizionamento di una norma sociale introiettata, è interamente collocato nella soggettività di Anna. Eppure, ciò non lo rende meno vero, siamo comunque di fronte a una forma di voyeurismo. Siamo in quella casistica già studiata in §II.2.4, indagata anche a partire dal più chiaro esempio del *Panopticon* foucaultiano.

Anna, quindi, che ha interiorizzato un codice comportamentale cristiano, sa bene che l'atto a cui si sta abbandonando con Sigismondo rappresenta un atto illecito, socialmente

¹¹⁶ LANDOLFI, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 550-551.

inaccettabile.¹¹⁷ Anche in una condizione di apparente nascondimento, dunque, ecco che la narrazione insinua lo spettro di una possibile visibilità. È questo ciò che intende Lacan quando, nel suo settimo seminario, scrive che «si sa che Dio è morto. Solo che – ed ecco il passo seguente – Dio, lui, non lo sa».¹¹⁸ In questo senso, lo sguardo introiettato che Anna sente su di sé, e che è portata a proiettare in modo paranoico in tutto ciò che – pur essendo inanimato – è partecipe nel costruire un alone di visibilità intorno al loro atto («le tazze», «i bicchieri», ma soprattutto i «mobili, vecchi, pieni d’esperienza, e depositari d’una tradizione familiare, i mobili che sempre mi guardano»), può essere definito come ‘lo sguardo di Dio’. Dio, che non sa d’essere morto nella coscienza di Anna, è il *voyeur* depositario dello ‘sguardo altrui nascosto’, percepibile all’interno dello sguardo introspettivo della stessa Anna. Il sorvegliante che detta le leggi della struttura simbolica da cui Anna è sovrastata, per utilizzare categorie lacaniane.

Si potrebbe schematizzare quanto appena descritto in questo modo, ponendo il rapporto tra Anna (Ap) e Sigismondo (S) in relazione subordinata allo ‘sguardo di Dio’ (SD), da intendersi come entità censoria e interiorizzata:

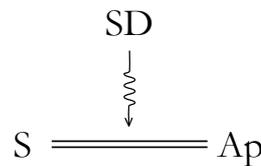


Figura 1

LEGENDA

- SD = Sguardo di Dio
- S = Sigismondo
- Ap = Anna-personaggio
- An = Anna-narratrice
- F = Figlio

A questo punto, per concludere il ragionamento bisogna fare un passo indietro e tornare alla scena del primo castissimo bacio, avvenuto in quel *locus* (quasi) *amoenus* tra le felci. In questa scena, se si accetta che c’è da parte di Anna-personaggio il presentimento di uno sguardo voyeuristico nascosto, che poi verrà esplicitato qualche pagina dopo e prenderà le fattezze dello ‘sguardo di Dio’, si può già parlare di voyeurismo. Tuttavia, ciò che sostengo e che vi sia in parallelo, ad esso sovrapposto, un secondo sguardo voyeuristico che, però, è comprensibile solo ripensando alla scena dalla fine, ripercorrendo a ritroso il romanzo a partire da una consapevolezza basilare: Anna sta narrando, ma non sta scrivendo in prima persona la sua autobiografia. La sta narrando per esclusiva richiesta del figlio, ed è proprio il figlio ad appuntare sul foglio le sue memorie. Il secondo sguardo voyeuristico, dunque, si manifesta al livello di Anna-narratrice:

¹¹⁷ In un altro punto del romanzo, successivo, dopo una discussione accesa con il fratello, Anna esclama: «Vedi: un’infamia sociale! – e lasciamo la colpa, è chiaro che non v’è colpa in nessuno di noi. Un’infamia sociale [...]» (ivi, p. 567).

¹¹⁸ LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 217. Cfr. §II.2.4 per una discussione più estesa dell’aspetto teorico.

mentre Anna-narratrice verbalizza un'autorappresentazione della sua storia, raffigurando un'Anna-personaggio che fa mostra di presentirsi vista, c'è qualcuno che sta assistendo concretamente al primo bacio, qualcuno il cui giudizio ha un grande potere censorio e di soggezione: il figlio.

In un suo celebre studio, Fried analizza diverse opere pittoriche dividendo tra fenomeni di teatralità e di *'absorption'*. Spesso, quando vige un bisogno di marcata teatralità, il personaggio che è raffigurato nel quadro si comporta come se fosse su un palco di fronte a uno spettatore. Fa mostra di sapersi visto, insomma. Al contrario, altri dipinti ricercano un effetto di *'absorption'*, facendo sì che un soggetto venga rappresentato mentre è fissamente concentrato su un oggetto (ad esempio un libro che sta leggendo). Questo secondo meccanismo fa sì che lo spettatore del quadro venga portato dentro, 'assorbito' dalla scena raffigurata, poiché sarà spinto a concentrarsi sullo stesso punto che sta fissando il personaggio nel quadro. Insomma, con la tecnica dell'*'absorption'* il pittore capta lo sguardo dello spettatore mettendo in scena un soggetto che non guarda nella telecamera, vive come se non sapesse d'essere visto.

Questo secondo sguardo voyeuristico, il cui centro d'irradiamento è lo sguardo del figlio sulla scena che lui stesso sta trascrivendo, è uno sguardo che funziona con un meccanismo che si potrebbe definire, nell'accezione appena descritta, come di *absorption*. Anna-narratrice crea un'ambientazione di apparente totale nascondimento, di così perfetta e supposta invisibilità da enfatizzare la presenza di un avvenimento 'da vedere', e nel fare tutto ciò predispone che a scrivere materialmente questi avvenimenti sia qualcuno che ne deve diventare spettatore, qualcuno che ha voluto fortemente conoscere questi eventi e ha desiderato, dunque, di 'vedere': il figlio. Lo sguardo del figlio-spettatore, allora, uno sguardo portato *nella* storia con una sorta di *absorption*, è il secondo sguardo nascosto che è presente di fronte agli avvenimenti.

In tal senso, allora, lo schema visuale si presenta come segue:

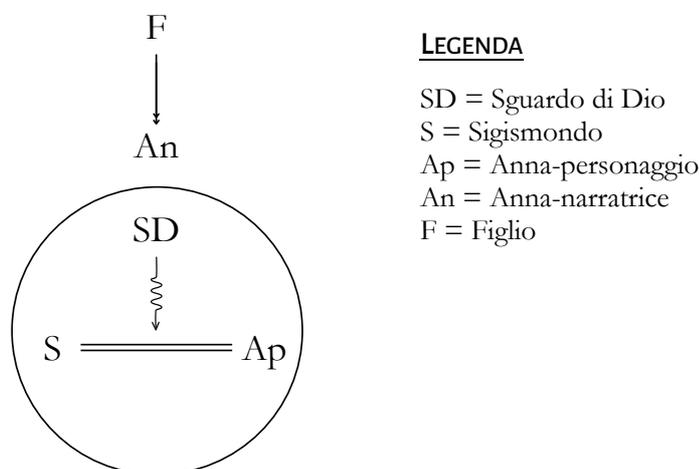


Figura 2

Come si vede, la scena già individuata come voyeuristica e precedentemente schematizzata si replica ma si arricchisce anche di un secondo livello scopico, perché si pone in subordine non soltanto all'atto narrativo e posteriore di Anna (An), ma anche del figlio (F) che sta fruendo e vedendo indirettamente, attraverso la narrazione stessa, l'intera vicenda. Allo stesso tempo, tale secondo sguardo è frutto di una lettura retrospettiva che, quando si concretizza, permette di istituire un'implicita simmetria tra lo sguardo del figlio (F) e quello che è stato definito 'sguardo di Dio' (SD). Infatti, entrambe sono figure voyeuristiche connotate da una carica censoria, sono le due figure celate nel registro del Simbolico che possono chiedere ad Anna il conto delle sue azioni, agendo come giudici di fronte all'atto di incesto. La complessità del testo, chiaramente, non finisce qui e non si riduce a questa dimensione voyeuristica, dalla quale non si fa comunque luce sulla figura di Anna, nel suo doppio ruolo di narratrice e di personaggio. Ad emergere in modo nitido, però, è stato uno sguardo voyeuristico introiettato, pregno di tutta la sua carica di condizionamento.

III.1.4. *Gli anni luce* e *La spirale*: dalla struttura fondamentale della reversibilità all'alone di visibilità' come premessa all'esistenza di un occhio

III.1.4.1. Qfwfq tra visibilità involontaria e premeditata: inquadramento delle scene e prospettive teoriche di riferimento

Gli anni luce e *La spirale* sono gli ultimi due racconti de *Le cosmicomiche* e, pur essendo tra di loro perfettamente indipendenti e sviluppando vicende di per sé molto distanti, è interessante studiarli in successione prestando attenzione alla pulsione scopica. Si tratta, infatti, dei due racconti più rilevanti sotto l'aspetto della visualità, e per un'indagine dedicata allo sguardo voyeuristico il loro accorpamento in successione risulta naturale. Come in tutti i racconti de *Le cosmicomiche*, il narratore è omodiegetico e la focalizzazione interna segue il punto di vista del polimorfo protagonista calviniano, Qfwfq. Le due vicende sono esemplari perché permettono di definire due condizioni molto specifiche di voyeurismo, mostrando il funzionamento di questa particolare pulsione scopica in alcune delle sue componenti strutturali.

Gli anni luce consente di articolare un ragionamento intorno al concetto di reversibilità: Qfwfq è di fatto un *voyeur* che trascorre molto del suo tempo con l'occhio sulla lente di un telescopio a scrutare la vita che lo circonda nelle galassie circostanti. Il suo stesso sguardo voyeuristico, però, viene non solo scoperto, ma rovesciato, e così in uno dei suoi soliti scrutamenti si accorge di essere egli stesso visibile e, allo stesso tempo e con maggior sgomento, di essere stato visto in

un'occasione in cui ha compiuto un atto vergognoso o biasimevole. Il racconto mostra come la reversibilità non costituisca una contraddizione rispetto al voyeurismo, ma sia anzi un elemento di fondamentale centralità. Quando la reversibilità si manifesta, cogliendo anche in flagrante il protagonista nell'atto di osservare, egli prova un forte sentimento di vergogna. La proposta è quella di analizzare il binomio tra vedersi visti e vergogna ne *Gli anni luce* a partire dalle teorizzazioni di Jean-Paul Sartre, che pone lo sguardo voyeuristico e il principio di reversibilità alla base del tentativo di contrattazione tra soggetto e alterità.¹¹⁹

Ne *La spirale*, invece, Qfwfq è un mollusco, più precisamente un gasteropode, che riflette sulla sua condizione in una realtà primitiva in cui ancora non si è evoluto biologicamente. Il racconto è composto di tre paragrafi che mostrano la graduale evoluzione di Qfwfq da essere vivente ancora indistinto (anche sessualmente) e privo di conchiglia e apparato ottico, a quando, invece, secerne un materiale calcareo per formare la conchiglia e, in un secondo momento, si dota di un apparato ottico. Si tratta, in altre parole, di un racconto di metamorfosi, ed è rilevante perché permette di vedere l'applicazione pratica di un altro importantissimo tassello teorico, quello di uno sguardo preesistente all'occhio e, soprattutto, di un mondo come 'onnivoyeur'. In quest'ultimo racconto, infatti, la vicenda di Qfwfq mostrerà un personaggio (narcisista) che fa i conti con una visibilità che funge da premessa alla creazione stessa di un (fino a quel momento inesistente) apparato ottico. L'analisi vera e propria della situazione voyeuristica, preceduta con §III.1.4.3 da un approfondimento introduttivo nel quale la figura di Qfwfq verrà studiata in relazione alle fasi dello stadio dello specchio lacaniano, si svilupperà, prima, a partire dall'idea di Maurice Merleau-Ponty di uno sguardo del mondo e di un visibile preesistente all'osservatore e, in un secondo momento, secondo l'ipotesi di Jacques Lacan di un voyeurismo del mondo.¹²⁰

Questo doppio studio calviniano, insomma, è in grado di fornire un esempio pratico di due aspetti teorici tanto sottili e tecnici quanto fondamentali, perché grazie ad essi si comprende a pieno la necessità di ripensare la categoria di voyeurismo: con la reversibilità de *Gli anni luce*, infatti, viene a decadere l'opposizione binaria rigida tra chi vede e chi è visto, mentre il mondo *onnivoyeur* de *La spirale* problematizza all'estremo tale opposizione suggerendo l'idea che lo sguardo voyeuristico possa essere collocato nel mondo prima ancora che ci sia un soggetto che guarda o un essere dotato di un apparato ottico.

Prima di arrivare all'analisi dei due racconti è necessaria ancora una specificazione. In entrambi questi casi, l'aspetto voyeuristico che emerge dalla narrazione non scaturisce da un

¹¹⁹ Il principio della reversibilità, a partire proprio da Sartre, è discusso in §II.3.1.

¹²⁰ Per i concetti di 'voyeurismo del mondo' e 'preesistenza dello sguardo' il rimando è alla discussione particolareggiata di §II.3.

singolo frammento o da più frammenti testuali strettamente circoscrivibili. La natura stessa del tipo di aspetto analizzato non consentirebbe, d'altronde, di rendere visibile un fenomeno generale in maniera puntuale. Per i due racconti, in altre parole, il voyeurismo è una condizione che emerge sì nitidamente, ma come condizione diffusa e generale, non strettamente localizzata. Non ci sarà, quindi, l'analisi di uno o più 'episodi' voyeuristici, ma si cercherà di inquadrare il voyeurismo nella sua estensione sotterranea e impalpabile, ripercorrendo la narrazione per esteso.

III.1.4.2. Il *voyeur* e la reversibilità ne *Gli anni luce*: il sentimento di vergogna come reazione alla condanna del 'per altri'¹²¹

Ne *Gli anni luce*, penultimo dei dodici racconti de *Le Cosmicomiche*, Qfwfq è un *voyeur* che scopre, all'improvviso, che qualcuno lo osserva e l'ha già precedentemente osservato. Come già anticipato, questa scoperta gli farà provare un sentimento di profonda vergogna: una vergogna indissolubilmente legata al 'vedersi visti', e per la quale il riferimento teorico indispensabile è *L'essere e il nulla* di Jean-Paul Sartre.¹²²

Come in parte è già stato discusso in §III.1.2.5, per Sartre lo sguardo è lo strumento che regola il rapporto tra il soggetto e l'Altro, essendo solo con lo sguardo che l'Altro smette di essere un oggetto osservabile e diviene soggetto osservante: quando io-soggetto mi vedo visto, prendo consapevolezza dell'esistenza di altre entità soggettive al di fuori di me. Infatti,

se altri-oggetto si definisce in legame con il mondo come l'oggetto che *vede* ciò che io vedo, il mio legame fondamentale con altri-soggetto deve poter essere ricondotto alla mia possibilità continua d'essere visto da altri. Proprio in e per la rivelazione del mio essere-soggetto per altri, devo poter cogliere la presenza del suo essere-soggetto. [...] Io non posso esser oggetto per un oggetto [...], altri non può guardarmi come mi guarda il prato. [...] Insomma, ciò a cui si riferisce la mia percezione d'altri nel mondo, come *ciò che probabilmente è un uomo*, è la mia possibilità permanente di *essere-visto-da-lui*, cioè la

¹²¹ Il seguente sottocapitolo è formato a partire da una sezione di un articolo già edito: D. BELGRADI, «TIHO VISTO»: la vergogna di vedersi visti a partire da due racconti di Italo Calvino, in «Comparatismi», VIII, 2023, pp. (attualmente *in c.d.s.*).

¹²² Prima di studiare la vergogna come reazione allo sguardo, trovo utile riprenderne la definizione. Secondo l'uso comune, si può intendere come 'vergogna' un «sentimento, più o meno profondo e intenso, di turbamento, di mortificazione, derivante dalla consapevolezza che un atto, un comportamento, un discorso proprio o altrui sono riprovevoli, disonorevoli o sconvenienti. – Con valore attenuato: senso di forte imbarazzo» (GDLI – *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, vol. XXI (TOI-Z), Torino, UTET, 2002, s.v. *vergogna*, p. 775). Come già la definizione generica permette di intuire, si tratta di un sentimento «più o meno profondo e intenso», non perfettamente circoscrivibile, capace di sconfinare facilmente in manifestazioni laterali che sono conseguenti a forme di vergogna particolarmente attenuate o marcate. Qui se ne farà cenno con preciso riferimento alla sola e specifica sfumatura implicata nell'atto voyeuristico e, in generale, nella dinamica visuale.

possibilità permanente per un soggetto che mi vede di sostituirsi all'oggetto visto da me. L'«essere-visto-da-altri» è la *verità* del «vedere-altri».¹²³

Per Sartre, dunque, l'Altro può essere accettato come soggetto soltanto in presenza di un atto di reversibilità, quando rovescia lo sguardo che fino a quel momento subiva: se un oggetto può essere guardato, solo un altro soggetto è in grado di guardarmi. Bisogna fare attenzione a questo passaggio perché, qui, si verificano due importantissimi avvenimenti: da una parte, come detto, il soggetto accetta che vi siano al mondo altri soggetti e, dall'altra, comprende di poter essere a propria volta reificato dallo sguardo altrui. Questo imposta da subito la dialettica tra io e Altro in modo conflittuale, perché «mentre io tento di liberarmi dall'influenza d'altri, l'altro tenta di liberarsi dalla mia; mentre io cerco di soggiogare l'altro, l'altro tenta di soggiogarmi».¹²⁴ Insomma, per Sartre il nodo tra la soggettività e la reificazione si localizza nel passaggio tra uno sguardo unidirezionale (io-soggetto guardo un Altro-oggetto) a uno sguardo bidirezionale (io-soggetto/oggetto posso essere visto da un Altro-soggetto). Di conseguenza, lo sguardo altrui è in grado di dotare il soggetto di un corpo visibile.

Paolo Gambazzi ripercorrendo questa linea teorica, sottolinea il fatto che «l'essere guardato mi assegna irrimediabilmente al mio corpo e alla mia exteriorità»,¹²⁵ ed è da qui che scaturisce la vergogna. Infatti, come l'esempio de *Gli anni luce* rende emblematico, dietro la vergogna c'è un atto di (non pacifico) riconoscimento: «ho vergogna di me stesso come appaio agli altri».¹²⁶ Chiaramente il discorso di Sartre è articolato, e ci si deve ricordare che sono anche altri i sentimenti che derivano dal vedersi visti, su tutti quello della *paura* che, al pari della vergogna, nasce dalla consapevolezza di avere un corpo vulnerabile, un esterno esposto alla visibilità. Non è opportuno dilungarsi oltre, ma era essenziale riprendere brevemente la linea teorica sartriana perché, ne *Gli anni luce*, Qfwfq agisce in perfetta sintonia con queste teorizzazioni, e il protagonista sembra quasi tratteggiato a immagine e somiglianza del soggetto sartriano. Qui, infatti, come spesso accade ai personaggi di Calvino, anche Qfwfq è un osservatore e, la sua vergogna, come si apprende immediatamente dall'*incipit*, scaturisce dalla consapevolezza di vedere rovesciata su di sé la propria visibilità:

Una notte osservavo come al solito il cielo col mio telescopio. Notai che da una galassia lontana cento milioni d'anni-luce sporgeva un cartello. C'era

¹²³ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 326.

¹²⁴ Ivi, p. 447. Cfr. ancora: «in quanto io sono per altri, altri mi si manifesta come il soggetto per il quale io sono oggetto. [...] Io quindi esisto per me come conosciuto da altri [...]. Con l'apparizione dello sguardo d'altri, ho la rivelazione del mio essere-oggetto, cioè della mia trascendenza come trascesa. Un me-oggetto mi si manifesta come l'essere inconoscibile, come quella fuga-in-altri che io sono in piena responsabilità» (ivi, p. 434).

¹²⁵ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 108.

¹²⁶ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 286.

scritto: TI HO VISTO. Feci rapidamente il calcolo: la luce della galassia aveva impiegato cento milioni d'anni a raggiungermi e siccome di lassù vedevano quello che succedeva qui con cento milioni d'anni di ritardo, il momento in cui mi avevano visto doveva risalire a duecento milioni d'anni fa.

[...]

Proprio duecento milioni d'anni prima, né un giorno di più né un giorno di meno, m'era successo qualcosa che avevo sempre cercato di nascondere. Speravo che col tempo l'episodio fosse completamente dimenticato; esso contrastava nettamente – almeno così mi sembrava – con il mio comportamento abituale di prima e di dopo tale data [...]. Ecco invece che da un lontano corpo celeste qualcuno mi aveva visto e la storia tornava a saltar fuori proprio ora.¹²⁷

La situazione di partenza è priva di ambiguità ed è esposta con limpidezza: Qfwfq è un personaggio-*voyeur* ed è solito osservare con il telescopio le galassie circostanti; una sera, nel corso di una delle sue osservazioni, nota un cartello con una frase lapidaria: «TI HO VISTO».¹²⁸ Senza dubbio alcuno il cartello è diretto a lui e, facendo un calcolo matematico della distanza tra sé e la galassia dell'osservatore, Qfwfq è in grado di risalire al preciso avvenimento a cui il misterioso *voyeur* sta facendo riferimento: un episodio biasimevole che «aveva sempre cercato di nascondere» e che ora riaffiorava. La situazione è tanto paradossale quanto vergognosa per il protagonista, perché quello è l'unico avvenimento di una linea temporale continua che non reputa minimamente rappresentativo della sua propria individualità: «esso contrastava nettamente [...] con il mio comportamento abituale di prima e di dopo tale data». Quando Qfwfq prende coscienza della propria visibilità, dunque, comincia a provare vergogna, perché ciò che fino a quel momento era visibile alla sola sua coscienza, improvvisamente viene svelato e portato al di fuori.

La vergogna descritta da Calvino, così come tutta la scena basata sulla reazione allo sguardo, sembra pensata a tavolino – con una precisione che rende difficile immaginare che l'autore non avesse in mente i passaggi relativi – per riecheggiare proprio le parole di Jean-Paul Sartre; una vicinanza intima che si rafforza quando si rilegge la celebre storiella con cui, ne *L'essere e il nulla*, si esplicita la relazione tra sguardo e vergogna:

Immaginiamo che, per gelosia, per interesse, per vizio, mi sia messo ad origliare ad una porta, a guardare dal buco di una serratura. Sono solo e sul piano della coscienza non-tetica (di) me. Il che significa che non c'è un me stesso che abiti la mia coscienza. Niente, dunque, a cui possa riportare i miei atti per qualificarli. Essi non sono affatto *conosciuti*, ma *io sono essi*, e per quanto essi portano in sé la loro totale giustificazione [...]. [Dietro] la porta c'è uno

¹²⁷ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 193-194.

¹²⁸ Secondo Siegel (*Italo Calvino's Cosmicomics: Qfwfq's Postmodern Autobiography*, in «Italia», LXVIII, 1, 1991, pp. 43-59: 48) qui Qfwfq «inverts Michel Foucault's panoptic model by making the figure in the tower (himself) the cynosure of the universe's gaze».

spettacolo che si propone come «da vedere», una conversazione che si propone come «da ascoltare». La porta, la serratura, sono insieme strumenti e ostacoli [...]. Ecco, ho sentito dei passi nel corridoio: mi si sta guardando [...]. Ora, la vergogna [...], è vergogna di sé, è *riconoscimento* del fatto che *sono*, per l'appunto, l'oggetto che altri guarda e giudica. [...] Io sono, al di là di qualsiasi conoscenza, quel me che un altro conosce. E questo me che io sono, lo sono in un mondo del quale altri mi ha espropriato: perché lo sguardo d'altri abbraccia il mio essere e correlativamente i muri, la porta, la serratura [...].¹²⁹

È difficile non rilevare la simmetria tra Qfwfq e il personaggio di Sartre. Quest'ultimo, proprio come il protagonista calviniano, è un personaggio-*voyeur* che, per qualche motivo («per gelosia, per interesse, per vizio»), si ritrova a spiare dal buco di una serratura qualcosa o qualcuno che sta oltre alla porta (uno «spettacolo che si propone come “da vedere”»). Proprio come Qfwfq, mentre è intento in questa operazione il personaggio scopre/presente uno sguardo su di sé («ho sentito dei passi nel corridoio: mi si sta guardando»), ed ecco immediata la vergogna: né un secondo prima né un secondo dopo. Come per il personaggio sartriano, anche per Qfwfq si può affermare che non è l'azione in sé a provocare la vergogna, perché nel momento in cui avviene l'azione, sia che ci si collochi nel secondo precedente all'essere scoperti, sia che ci si rifaccia a un avvenimento avvenuto duecento milioni di anni prima, la coscienza che di sé ha il soggetto non è conosciuta, non ha un esterno e, dunque, il soggetto aderisce totalmente all'azione compiuta senza che sia necessaria una giustificazione. La vergogna ha una carica retroattiva, e si innesca quando nel mondo del soggetto fa la sua comparsa l'Altro.

Per indugiare ancora brevemente sull'aderenza tra questi due passaggi e, a un tempo, rendere conto della profonda attenzione di Calvino al funzionamento del dispositivo scopico, si può far notare un'ultima simmetria: pur essendoci uno sguardo voyeuristico svelato, né Qfwfq né il personaggio di Sartre sono in grado di confermare la presenza dell'osservatore. Se, infatti, «ciò che manifesta *più spesso* uno sguardo è la convergenza verso di me di due globi oculari», bisogna ricordare che uno sguardo «può anche essere dato da un fruscio di rami, da un rumore di passi seguiti da silenzio, dallo sbattere di un'imposta, dal leggero movimento di una tenda»,¹³⁰ continuando l'elenco di Sartre, e pensando a Calvino, potremmo aggiungere 'da un cartello anonimo'.¹³¹

¹²⁹ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 329-331.

¹³⁰ Ivi, p. 327.

¹³¹ Trovo rilevante anche il seguito della citazione, che riporto: «Durante un assalto, gli uomini che strisciano nei cespugli, sentono come *sguardo da evitare* non due occhi, ma un'intera fattoria che si staglia bianca contro il cielo, in cima alla collina. Va da sé che l'oggetto così costituito non manifesta ancora lo sguardo se non a titolo di probabilità [...]. Ora, la macchia, la fattoria, non sono lo sguardo: rappresentano solamente *l'occhio*, perché l'occhio non è percepito di primo acchito come organo di visione ma come mezzo di sostegno dello sguardo. Non rimandano mai agli occhi di carne della persona appostata dietro la tenda, dietro la finestra della fattoria: per sé sole, esse sono già degli occhi» (*ibid.*).

Ciò da cui dipende il sentimento di vergogna nel racconto di Calvino è il fatto che, continuando con le categorie di Sartre, lo sguardo di cui il cartello è manifestazione scoperchia in Qfwfq una distanza tra il suo essere 'per-sé' e il suo essere 'per-altri'. L'azione incriminata, quella meritevole di biasimo e che causa il sentimento di vergogna, è un'azione che, finché non è vista, permette al protagonista di esistere come un semplice 'per-sé': è un'azione che si attua all'interno di una significazione puramente riflessiva, perché il mondo dell'essere-per-sé è quello della coscienza del soggetto. Finché l'azione rimane relegata a questo mondo, Qfwfq non prova alcuna vergogna e, come il *voyeur* di Sartre che spia dal buco della serratura, non deve a nessuno alcuna spiegazione del suo gesto. Paradossalmente, non appena legge il cartello e si rende conto di essere stato visto, la prima reazione di Qfwfq è quella della tentata giustificazione:

Naturalmente ero in grado di spiegare tutto quel che era successo, e come era potuto succedere, e di rendere comprensibile, se non del tutto giustificabile, il mio modo d'agire. Pensai di rispondere subito anch'io con un cartello, impiegando una formula difensiva come LASCIATE CHE VI SPIEGHI oppure AVREI VOLUTO VEDERE VOI AL MIO POSTO [...].¹³²

Quando compare lo sguardo dell'Altro, dunque, il sentimento di vergogna entra in scena unitamente alla necessità di dare spiegazioni, perché ciò che il gesto poteva significare sul piano della pura coscienza (il per-sé) acquisisce diverse possibili sfumature se si presenta visto dall'esterno (il per-altri): «basta che altri mi guardi perché io sia ciò che sono. Non per me stesso, certamente [...], ma per l'altro».¹³³

Questa interpretazione, inoltre, si conferma con il proseguire della lettura del racconto. Qfwfq abbandona ben presto l'idea di potersi giustificare, peraltro dissuaso facilmente dal fatto che ogni messaggio richiede centinaia di milioni di anni luce prima di poter arrivare al destinatario e, in queste condizioni, spiegarsi pare impossibile; il suo secondo pensiero, quindi, è quello di «far finta di niente, minimizzare la portata di quel che potevano esser venuti a sapere».¹³⁴ In breve tempo, però, gli eventi precipitano e il protagonista si rende conto che il suo segreto non è stato visto solo da un singolo *voyeur* di una singola galassia. Da molte galassie limitrofe, infatti, stanno spuntando testimoni oculari con i loro cartelli:

dopo due notti mi accorsi che anche su una galassia distante cento milioni d'anni e un giorno-luce avevano messo il cartello TI HO VISTO. Non c'era

¹³² CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 194.

¹³³ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 332. Gambazzi (*L'occhio e il suo inconscio*, cit., pp. 105-106) afferma che Sartre «assoggetta la verità del soggetto allo sguardo dell'altro [...]. Lo sguardo (dell'altro) mi pone come visibile e fa nascere un mondo in cui io stesso sono disposto, dallo sguardo dell'altro, come visibile tra i visibili nell'orizzonte che 'parte' da lui».

¹³⁴ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 195.

dubbio che anche loro si riferivano a quella volta là: ciò che io avevo sempre cercato di nascondere era stato scoperto non da un corpo celeste solamente ma anche da un altro, situato in tutt'altra zona dello spazio. E da altri ancora: nelle notti che seguirono continuai a vedere nuovi cartelli col TI HO VISTO innalzarsi da sempre nuove costellazioni. Calcolando gli anni-luce risultava che la volta che m'avevano visto era sempre quella.¹³⁵

Da questo punto in avanti, la vergogna con cui il protagonista accoglie la comparsa del primo cartello, si slabbra e si rende permeabile a sentimenti di maggiore intensità, tra l'ansia e il disagio. Il nervo scoperto, però, è sempre il medesimo: chiunque sia stato spettatore di quel giorno e quello soltanto, non potrà che avere di Qfwfq un'idea del tutto negativa e, a causa di questa valutazione, risulterà irrimediabilmente vana la possibilità del protagonista di far aderire perfettamente il 'per-altri' con il suo 'per-sé'. Il modo in cui è stato visto e considerato, e dunque il suo 'per-altri', è ormai inevitabile. «La vergogna», afferma Sartre, «mi rivela che io *sono* quell'essere»,¹³⁶ e si potrebbe dire che Qfwfq stia diventando la sua vergogna.¹³⁷ Se è impossibile evitare che il 'per-altri' modifichi permanentemente ciò che Qfwfq vorrebbe apparire di fronte al mondo, ecco che allora si profila agli occhi del protagonista un'unica via di uscita da questa *impasse*:

Ecco, per esempio, ricordavo un giorno durante il quale ero stato veramente me stesso, cioè me stesso nel modo in cui volevo che gli altri mi vedessero. Questo giorno – calcolai rapidamente – era stato giusto giusto cento milioni d'anni fa. Quindi dalla galassia distante cento milioni d'anni-luce mi stavano proprio ora vedendo in quella situazione così lusinghiera per il mio prestigio, e la loro opinione su di me stava certamente cambiando, correggendo anzi smentendo quella prima fugace impressione.¹³⁸

Con l'ingresso dell'Altro e la presa di consapevolezza di avere un esterno, Qfwfq è costretto ad accettare di non essere un puro e inscalfibile 'per-sé', ovvero un semplice soggetto della coscienza. La situazione, però, può ancora volgersi a suo favore. Se tutti gli osservatori-*voyeur* che lo condannano ad aderire alla vergogna hanno continuato a guardarlo, forse, c'è la possibilità che chi ha visto gli eventi biasimevoli abbia osservato anche altre azioni più virtuose. L'unica

¹³⁵ Ivi, p. 197.

¹³⁶ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 332. Cfr. anche, poco oltre: «Se c'è un Altro, chiunque esso sia, ovunque sia, e quali che siano i suoi rapporti con me, anche se non agisce su di me in altro modo che con la semplice comparsa del suo essere, io ho un di fuori, una *natura*; il mio peccato originale è l'esistenza dell'altro; e la vergogna è [...] l'apprensione di me stesso come natura, anche se questa natura mi sfugge ed è inconoscibile come tale» (ivi, p. 333).

¹³⁷ Cfr. CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 197: «Era come se nello spazio che conteneva tutte le galassie l'immagine di ciò che avevo fatto quel giorno si proiettasse all'interno d'una sfera che si dilatava continuamente alla velocità della luce: gli osservatori dei corpi celesti che via via si trovavano entro il raggio della sfera venivano messi in grado di vedere quel che era successo».

¹³⁸ Ivi, p. 198.

scappatoia, insomma, è quella di smentire il 'per-altri' con un altro 'per-altri' differente, più vicino al suo specifico 'per-sé' o, per meglio dire, più prossimo alla sua propria autorappresentazione.¹³⁹

Com'è facile da intuire, il proposito di Qfwfq si scontra con una realtà ben diversa. Infatti, è vero che in una seconda occasione si era reso protagonista di una situazione lodevole, degna dell'idea di sé che da sempre avrebbe voluto veder riconosciuta e, ciò che più conta, in grado di cambiare l'opinione che di lui s'era ormai affermata. Ciò che accade, però, è che, durante quella nuova e tanto auspicata occasione, Qfwfq venga sì visto, ma non riconosciuto:

Quelli che avevano in mano gli elementi per capire veramente chi ero, non mi avevano riconosciuto. Non avevano collegato quest'episodio lodevole con quello biasimevole successo duecento milioni d'anni prima, quindi l'episodio biasimevole continuava ad essermi attribuito, e questo no, questo restava un aneddoto impersonale, anonimo, che non entrava a far parte della storia di nessuno.¹⁴⁰

Dalla prospettiva del protagonista, l'esito è il peggiore possibile. Nonostante i molti sforzi, infatti, qualunque tentativo di cambiare l'opinione altrui fallisce in un'incomprensione irrimediabile, e il resto del racconto inanella una sequenza di malintesi tra i quali Qfwfq non riesce più a districarsi. La vergogna scaturita dal vedersi visti si tramuta presto in forte disagio e, infine, in rassegnata disperazione. Questo finché il movimento centrifugo delle galassie non lo porta a una distanza sempre più ampia e, «pensando a questo loro giudizio che non avrei più potuto cambiare mi venne a un tratto come un senso di sollievo [...]».¹⁴¹ A ogni ciclico distanziamento delle galassie, l'Altro che era stato spettatore del tanto deplorato evento, si allontana, portando con sé il 'per-altri' di Qfwfq e, con la vergogna, forse, anche «l'unica verità possibile su *se* stesso».¹⁴²

Il racconto, in definitiva, mostra il funzionamento dell'atto di reversibilità all'interno della pulsione scopica, consentendo di sottolineare due concetti cardine: *in primis*, che la reversibilità è premessa all'atto di visione voyeuristica, e non rappresenta una contraddizione in termini

¹³⁹ Cfr.: «Quasi mi rallegravo della quantità di TI HO VISTO che apparivano in giro, perché era segno che l'attenzione su di me era desta e quindi non sarebbe loro sfuggita la mia giornata più luminosa» (Ivi, p. 199).

¹⁴⁰ Ivi, p. 202. Cfr. anche poco oltre: «Ormai non ero più tanto sicuro di me stesso. Temevo che anche dalle altre galassie non avrei avuto soddisfazioni maggiori. Quelli che m'avevano visto, m'avevano visto in modo parziale, frammentario, distratto, o avevano capito solo fino a un certo punto cosa succedeva, senza cogliere l'essenziale, senza analizzare gli elementi della mia personalità che caso per caso prendevano risalto» (*ibid.*).

¹⁴¹ Ivi, p. 206.

¹⁴² *Ibidem*. Il corsivo è mio. Riporto la citazione in esteso, con cui si chiude il racconto di Calvino: «come se una pacificazione potesse venirmi soltanto dal momento in cui a quell'arbitraria registrazione di malintesi non ci fosse stato più nulla da aggiungere né da togliere, e le galassie che via via si riducevano all'ultima coda del raggio luminoso svoltato fuori dalla sfera del buio mi pareva portassero con loro l'unica verità possibile su me stesso, e non vedevo l'ora che a una a una tutte seguissero questa via» (*ibid.*).

perché è insito nella pulsione scopica – anche quella voyeuristica – la possibilità che lo sguardo venga improvvisamente rovesciato sull’osservatore, cambiando il rapporto di potere tra soggetto e oggetto e reificando colui che viene investito dalla pulsione; in *secundis*, che la reversibilità dà la possibilità al soggetto di capacitarsi della presenza dell’Altro, perché un oggetto non può guardare e solo un soggetto può farlo. La comparsa dell’Altro può essere traumatica e pericolosa, perché da una parte reifica e, dall’altra, condanna ad aderire all’immagine di sé che è data agli altri. L’analisi de *Gli anni luce* ha puntato specificamente a svelare come, nel prendere coscienza del proprio ‘per-altri’ in conseguenza al rovesciamento di un precedente sguardo voyeuristico, un soggetto possa provare un sentimento di vergogna che nasce dal rifiuto di identificarsi col proprio ‘per-altri’. Dalla traiettoria tracciata dal *voyeur*-Qfwfq in questo racconto, in altre parole, è possibile trarre gli elementi fondamentali della reversibilità. Un ultimo aspetto rilevante, è che la distanza temporale incolmabile fra Qfwfq e i suoi osservatori rende, questi ultimi, dei *voyeur* perfetti. Non c’è alcun modo che il protagonista possa svelarne la presenza, gli anni luce che separano osservatore e osservato rendono perfetto il nascondimento dell’osservatore, che a posteriori può solo essere postulato nei termini di un’istanza soggettiva ipotetica. Ancora una volta, dunque, come nei casi precedenti, la struttura duale risulta insufficiente per una possibile definizione di ‘voyeurismo’.

III.1.4.3. Premessa al voyeurismo del mondo: Qfwfq e lo stadio dello specchio

Ne *La spirale* la forma assunta da Qfwfq, come già accennato, è quella di un mollusco o, per la precisione, quella di un gasteropode ancora privo di conchiglia. Nella situazione di partenza il protagonista è un essere vivente primordiale che fa esperienza del mondo in un’epoca in cui quello stesso mondo si presenta come informe e mutevole, indefinito e con tutte le possibilità fornite dall’evoluzione delle specie ancora praticabili. Nel primo dei tre paragrafi, infatti, all’inizio della sua avventura, il protagonista si presenta al lettore come la somma di tutte le sue possibilità future: «forma non ne avevo, cioè non sapevo d’averne, ossia non sapevo che si potesse averne una. [...] Non avevo né occhi né testa né nessuna parte del corpo che fosse differente da nessun’altra parte».¹⁴³ Questa conformazione non determinata, lungi dall’essere una condizione menomante per il soggetto, emblemizza una sorta di mito di completezza aurorale perché realizza la «condizione libera e soddisfatta» vissuta da un individuo «scapolo [...], sano, senza troppe pretese». Qfwfq, insomma, «ha davanti a sé l’evoluzione intera con tutte le vie aperte, e nello stesso tempo può godersi il fatto d’esser lì sullo scoglio, polpa di mollusco umida

¹⁴³ Ivi, p. 207.

e beata».¹⁴⁴ Come preciserà poche righe più avanti, però, il limite è quello dell'assenza assoluta di una vita relazionale e, perciò, il soggetto sviluppa tratti narcisistici:

Certo, vivevo un po' concentrato in me stesso, questo è vero, non c'è paragone con la vita di relazione che si fa adesso; e ammetto pure d'esser stato – un po' per l'età, un po' per l'influsso dell'ambiente – quel che si dice leggermente narcisista; insomma stavo lì a osservarmi tutto il tempo, vedevo in me tutti i pregi e tutti i difetti e mi piacevo, sia negli uni sia negli altri; termini di confronto non ne avevo, va tenuto conto anche di questo.¹⁴⁵

Chiaramente il passaggio qui descritto si sorregge su un paradosso da accettare: il concetto di visione, anche di visione di sé, è già esistente nonostante Qfwfq non abbia gli occhi e, in generale, l'apparato ottico ancora non esista e non ne sia in possesso nessuna creatura.¹⁴⁶ È altrettanto implicito che tale osservazione del protagonista vada soprattutto intesa in relazione alla dimensione interiore della soggettività, e non soltanto da un punto di vista strettamente letterale.

Fatte queste premesse, la proposta è quella di rileggere le pagine seguenti con un occhio alle formulazioni lacaniane sullo 'stadio dello specchio' e, più diffusamente, al concetto di specularità come nucleo intorno al quale potrebbe incardinarsi tutta la prima parte del racconto. Si potrebbe dire, infatti, che Qfwfq abbia già lacanianamente 'assunto un'immagine', e che sia un soggetto che si è identificato con essa:

Basta comprendere lo stadio dello specchio *come una identificazione* nel pieno senso che l'analisi dà a questo termine: cioè come la trasformazione prodotta nel soggetto quando assume un'immagine, – la cui predestinazione a questo effetto di fase è già indicata dall'uso, nella teoria, dell'antico termine di *imago*.

L'assunzione giubilatoria della propria immagine speculare [...] ci sembra perciò manifestare in una situazione esemplare la matrice simbolica in cui l'*io* si precipita in una forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro, e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto.¹⁴⁷

La situazione descritta da Lacan sembra applicarsi bene al caso di Qfwfq che, infatti, nelle prime pagine ha una forma primordiale, non ha fatto esperienza dell'alterità né ha sperimentato

¹⁴⁴ Ivi, p. 208.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 208-209.

¹⁴⁶ Tale paradosso si sorregge su un patto che l'autore fa con il lettore sin dal primo dei racconti della raccolta, e che in questo testo è emblemizzato da un passaggio di poco precedente al presente: «Ogni tanto mi prendevano delle fantasie, questo sì: per esempio, di grattarmi sotto le ascelle, o d'accavallare le gambe, una volta anche di lasciarmi crescere i baffi a spazzolino. Uso queste parole qui con voi, per spiegarmi: allora tanti particolari non potevo prevederli: avevo delle cellule, pressappoco uguali l'una all'altra, e che facevano sempre lo stesso lavoro, tira e molla. Ma dato che non avevo forma mi sentivo dentro tutte le forme possibili, e tutti i gesti e le smorfie e le possibilità di far rumori, anche sconvenienti» (ivi, p. 208).

¹⁴⁷ LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in, *Scritti*, cit., p. 88.

su di sé un sentimento di oggettificazione e, infine, non è ancora stato inquadrato da forme di codificazione linguistica o di condizionamento sociale.¹⁴⁸ Lo specchio, secondo Lacan, è anche ciò che permette al bambino che si identifica con l'immagine di acquisire una totalità e un'idea di esteriorità, di mettere insieme le parti frammentate del proprio corpo. Nella situazione di partenza Qfwfq è permeato da un sentimento di totalità, perché la condizione del soggetto e dell'universo permettono la coesistenza di tutte le possibilità future e presenti: tutto è tenuto insieme in un solo punto come se il soggetto potesse essersi già identificato esteriormente e collocato nel mondo. Si tratta di una situazione a cui, per contro, si accompagna un atteggiamento che lo stesso protagonista giudica «leggermente narcisista; insomma stavo lì a osservarmi tutto il tempo, vedevo in me tutti i pregi e tutti i difetti e mi piacevo, sia negli uni sia negli altri».¹⁴⁹ Come denuncia Qfwfq nel seguito di queste parole, il narcisismo primordiale è da imputarsi a una relazione che il soggetto instaura, continuando con la lettura lacaniana, con il proprio 'io-ideale'. Osservandosi ha trovato il modo di acquisire la propria immagine, di esteriorizzare una forma che, dice lo stesso Lacan,

sarebbe da designare piuttosto come *io-ideale*, se volessimo farla rientrare in un registro noto [...]. Ma l'importante è che questa forma situa l'istanza dell'io, prima ancora della sua determinazione sociale, in una linea di finzione, per sempre irriducibile per il solo individuo, – o, piuttosto, che raggiungerà solo asintoticamente il divenire del soggetto, quale ne sia il successo delle sintesi dialettiche con cui deve risolvere in quanto *io* la sua discordanza con la propria realtà.¹⁵⁰

Tratteggiandosi e descrivendosi, il protagonista calviniano elabora l'immagine di un io-ideale, un'«istanza dell'io» con la quale si confronta ben prima che intervenga ogni «determinazione sociale». Il narcisismo sarà perciò l'esito naturale di quella che, riprendendo la precedente citazione di Lacan, è un'assunzione 'giubilatoria' dell'immagine. La giustificazione di Qfwfq è, però, legittima: non ci si potrebbe aspettare nulla di diverso da un essere vivente che ancora non abbia avuto modo di confrontarsi con il fatto rappresentato dall'esistenza dell'Altro. Non è un caso, infatti, che solo dopo la comparsa dell'Altro Qfwfq può cambiare il suo rapporto con il mondo, evolvendo biologicamente.

Il soggetto narcisista, per quanto ripiegato su di sé, è interessato ad apprendere tutto il possibile sul mondo che lo circonda, e sfrutta al massimo le potenzialità percettive. Qfwfq agisce

¹⁴⁸ Siamo a pieno in una di quelle situazioni descritte da Marilyn Schneider in cui uno dei personaggi calviniani sfrutta il desiderio e l'eroticismo come motori per attuare una personale metamorfosi (cfr. soprattutto *Calvino's Erotic Metaphor and the Hermaphroditic Solution*, in «Stanford Italian Review», II, 1, 1981, pp. 93-118; EAD, *Indistinct Boundaries: Calvino's Taste for Otherness*, in «Italian Quarterly», XXX, 115-116, 1989, pp. 101-113).

¹⁴⁹ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 209.

¹⁵⁰ LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, cit., pp. 88-89.

perceettivamente sfruttando gli stimoli provocati dall'acqua, che rappresenta un mezzo d'informazione «attendibile e preciso: mi portava sostanze commestibili che io sorbivo attraverso tutta la mia superficie, e altre immangiabili ma dalle quali mi facevo un'idea di quel che c'era in giro».¹⁵¹

A forza di assorbire e di analizzare, dunque, si accorge che

c'erano *gli altri*, l'elemento che mi circondava era grondante di loro tracce, *altri* ostilmente diversi da me oppure disgustosamente simili. No, adesso vi sto dando un'idea di me come d'un carattere scorbutico, e non è vero; certo ognuno continuava a badare ai fatti suoi, ma la presenza degli *altri* mi rassicurava, descriveva intorno a me uno spazio abitato, mi liberava dal sospetto di costituire un'eccezione allarmante, per il fatto che a me solo toccasse d'essere, come di un esilio.¹⁵²

Può essere interessante notare che la presa di coscienza dell'esistenza degli «*altri*» si accompagna a un sentimento di sicurezza e rassicurazione che pare quantomeno inaspettato, se si tengono presenti le considerazioni cui si è giunti nel paragrafo precedente analizzando *Gli anni luce*. Qui Calvino sembra distanziarsi apparentemente dalla posizione sartriana che fa dell'Altro un elemento perturbante e pericoloso per il soggetto. Non è ovviamente necessario che una posizione teorica faccia sistema, però è bene segnalare che qua l'incongruenza è solo apparente. Come si è visto, infatti, è ancora lo sguardo a sostenere la dialettica sartriana io-Altro e in questo punto del racconto, non a caso, gli esseri viventi sono del tutto sprovvisti di qualunque apparato ottico. L'Altro che Qfwfq localizza è «ostilmente diverso» ma non rappresenta una minaccia, perché sarebbe in grado di reificarlo soltanto se lo ponesse di fronte alla realtà alienante dello sguardo. Come si vedrà, a quest'altezza del racconto c'è già uno sguardo (cfr. §II.2.3), ma non esiste ancora l'occhio che guarda e il soggetto non percepisce la propria passività.

Inoltre, anche dietro all'apparente rassicurazione si può scorgere l'eco sartriano: l'Altro che fa la sua comparsa nel mondo e certifica a Qfwfq la possibilità di un'esistenza non ostracizzata evoca, retroattivamente, una celebre considerazione de *L'essere e il nulla* nella quale l'autore afferma che «l'uomo, essendo condannato ad essere libero, porta il peso del mondo tutto intero sulle spalle; egli è responsabile del mondo e di sé stesso in quanto modo d'essere».¹⁵³ La

¹⁵¹ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 209. Cfr. anche le righe successive: «Il sistema era questo: arrivava un'ondata, e io, da attaccato allo scoglio, mi sollevavo un tantino, ma una cosa impercettibile, mi bastava allentare un po' la pressione e slaff, l'acqua mi passava sotto piena di sostanze e sensazioni e stimoli. Questi stimoli non sapevi mai come giravano, alle volte un solletico da crepare dal ridere, alle volte un brivido, un bruciore, un prurito, cosicché era una continua alternativa di divertimento e d'emozioni. [...] Dopo un po' m'ero fatto la mia esperienza ed ero svelto ad analizzare che razza di roba mi stava arrivando e a decidere come dovevo comportarmi, per approfittarne nel miglior modo o per evitare le conseguenze più sgradevoli. Tutto stava nel giocare di contrazioni, con ciascuna delle cellule che avevo, o nel rilassarmi al momento giusto: e potevo fare le mie scelte, rifiutare, attirare e perfino sputare» (*ibid.*).

¹⁵² CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 209-210.

¹⁵³ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 534.

comparsa dell'Altro, insomma, è rassicurante perché affranca dalla responsabilità del mondo. La libertà precedente era tanto una miniera di possibilità quanto una condanna.

Insieme all'Altro inteso come istanza di alienazione, a entrare in scena è anche l'Altro-femminile:

E c'erano *le altre*. [...] Alla scoperta della loro esistenza, mi prese una gran curiosità, non tanto di vederle, e neppure di farmi vedere da loro – dato che, primo, non avevamo la vista, e, secondo, i sessi non erano ancora differenziati, ogni individuo era identico a ogni altro individuo e a guardare un altro o un'altra avrei provato altrettanto gusto che a guardare me stesso –, ma una curiosità di sapere se tra me e loro sarebbe successo qualcosa. [...] Una di loro, ho detto. Perché tra tutti quei messaggi femminili che il mare mi sbatteva addosso, dapprincipio come una minestra indifferenziata in cui per me tutto era buono e ci grufolavo in mezzo senza badare a com'era l'una e l'altra, ecco che a un certo punto avevo capito cos'era che rispondeva meglio ai miei gusti, gusti che beninteso non conoscevo prima di quel momento. Mi ero insomma innamorato.¹⁵⁴

Come si può notare, questa comparsa avviene *ex abrupto*, sessualizzando eteronormativamente il mondo di Qfwfq che, fino a quel momento, era popolato da creature i cui «sessi non erano ancora differenziati, ogni individuo era identico a ogni altro individuo». La differenziazione sessuale si accompagna a un primo embrionale desiderio o, per ricalcare le parole di Calvino, a una «curiosità di sapere se tra me e loro sarebbe successo qualcosa». Tra tutti i «messaggi femminili» pervenuti per mezzo delle onde marine, è uno in particolare ad attirare l'attenzione del protagonista perché l'essere da cui proviene «rispondeva meglio ai miei gusti». La percezione di questa specifica entità femminile scatena nel personaggio maschile una subitanea consapevolezza di esclusività sentimentale: «Mi ero insomma innamorato».

Secondo Freud, da cui Lacan rielaborerà appunto il concetto di io-ideale, quella dell'innamoramento è una condizione che nel soggetto narcisistico, come Qfwfq, ha connotazioni molto specifiche:

Essere innamorati significa che la libido dell'Io trabocca sull'oggetto. [...] Quando si è innamorati l'oggetto sessuale assurge a ideale sessuale. Dal momento che l'innamoramento di tipo oggettuale o per appoggio si sviluppa in base all'adempimento di condizioni amorose infantili, possiamo dire che qualsiasi oggetto adempia a questa condizione viene idealizzato.

L'ideale sessuale può intervenire in una interessante relazione ausiliaria con l'ideale dell'Io. Nel caso in cui al soddisfacimento narcisistico si frappongano ostacoli reali, l'ideale sessuale può essere usato come soddisfacimento sostitutivo. L'individuo in questione amerà allora secondo il tipo narcisistico di

¹⁵⁴ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 210-211.

scelta oggettuale ciò che egli stesso era e non è più, o altri che possieda le prerogative che egli stesso non ha avuto mai [...]. Viene amato l'oggetto che possiede le prerogative che mancano all'Io per raggiungere il suo ideale.¹⁵⁵

L'impressione è quella che ne *La spirale* si assista a una metamorfosi in più fasi di un soggetto narcisistico e, in questo specifico punto del testo, avviene una svolta tra una condizione infantile e 'pre-edipica', nella quale il protagonista ricompona la totalità frammentata grazie all'esperienza dello specchio e il rapporto con l'io-ideale, a una condizione successiva in cui a prevalere è invece il sentimento di differenziazione dall'Altro. Il personaggio femminile di cui Qfwfq si innamora, investito di quella pulsione libidica che precedentemente era direzionata riflessivamente verso l'io-ideale, è un «oggetto sessuale» che «assurge a ideale sessuale».

Qfwfq non deve fare soltanto i conti con la presenza di altre entità soggettive, ma anche accettare che l'io-ideale non sia più sufficiente a soddisfare tutti i bisogni libidici del soggetto. Compare così un concreto ostacolo al «soddisfacimento narcisistico» che rende necessaria una «relazione ausiliaria», ed è in questa prospettiva che l'Altro-femminile comincia ad essere desiderato e, parallelamente, idealizzato.¹⁵⁶ Oltretutto, ed è forse il passaggio più saliente, in un universo che evolve dall'indistinzione degli esseri viventi a una loro graduale definizione (anche sessuale), Qfwfq perde anche quell'impressione di totalità che, nel primo tempo dello stadio dello specchio, gli pareva acquisita. Quando, come ogni essere vivente, definisce le proprie specificità, il protagonista innesca delle svolte evolutive che sottraggono gradualmente dal totale alcune delle potenzialità future: improvvisamente diviene strutturalmente insufficiente e mancante. Per tornare alle parole di Freud, si potrebbe dire che dietro all'innamoramento di Qfwfq c'è un amore per «ciò che egli stesso era e non è più»: un soggetto in grado di ricostituire un'impressione di totalità, ormai irrimediabilmente perduta a causa dell'evoluzione biologica.

Seguendo la traiettoria di questa personalissima 'fenomenologia del desiderio', dalla comparsa dell'oggetto desiderato all'emersione del sentimento di frustrazione di mancanza, non stupirà che il seguito del racconto faccia affiorare la figura di un rivale:

Ero geloso, ora posso dirlo, geloso non tanto per diffidenza verso di lei, ma perché insicuro di me stesso: chi mi garantiva che lei avesse capito bene chi io ero? anzi: che avesse capito che io c'ero? Questo rapporto che si compiva

¹⁵⁵ FREUD, *Introduzione al narcisismo*, in *Opere*, vol. VII cit., pp. 470-471.

¹⁵⁶ È lo stesso Qfwfq a spiegare la natura di questo innamoramento e porre tutta la relazione con l'oggetto del desiderio sotto il dominio delle facoltà immaginative: «Ora i costumi sono cambiati, e a voi già pare inconcepibile che ci si potesse innamorare così di una qualsiasi, senza averla frequentata. Eppure, attraverso quel tanto di suo inconfondibile che restava in soluzione nell'acqua marina e che le onde mi mettevano a disposizione, ricevevo una quantità d'informazioni su di lei che non potete immaginare: non le informazioni superficiali e generiche che si hanno adesso a vedere e a odorare e a toccare e a sentire la voce, ma informazioni dell'essenziale, sulle quali potevo poi lavorare lungamente d'immaginazione» (CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 211).

tra noi due tramite l'acqua marina – un rapporto pieno, completo, cosa potevo pretendere di più? – era per me assolutamente personale, tra due individualità uniche e distinte; ma per lei? Chi mi garantiva che quel che lei poteva trovare in me non lo trovasse anche in un altro, o in altri due o tre o dieci o cento come me? Chi mi assicurava che l'abbandono con cui lei partecipava al rapporto con me non fosse un abbandono indiscriminato, alla carlona, un tripudio – sotto a chi tocca – collettivo?¹⁵⁷

In realtà, prima di ipotizzare la presenza di altri amanti e di rivali, il discorso del protagonista è particolarmente acuto: la frizione che si crea è dovuta all'incertezza che l'amata possa aver colto la vera essenza di Qfwfq, se non la sua concreta esistenza. Si riapre la questione sartriana, già analizzata nel paragrafo precedente, di una tensione tra il 'per-sé' e il 'per-altri', ma più significativo è come questo passaggio permetta di chiudere circolarmente il discorso tornando allo stadio dello specchio. Come scrive Lacan, infatti, quando «si compie lo stadio dello specchio» il soggetto non matura solo un'identificazione «con l'*imago* del simile», ma anche il «dramma della gelosia primordiale», ed è da esso che si istituisce la «dialettica che d'ora in poi lega l'io a situazioni socialmente elaborate».¹⁵⁸ Come continua Lacan, da qui in poi tutto il «sapere umano» dipenderà «dall'opera di mediazione del desiderio dell'altro».¹⁵⁹

In reazione alla 'gelosia primordiale' Qfwfq inizia così a

secernere materiale calcareo. Volevo fare qualcosa che marcasse la mia presenza in modo inequivocabile, che la difendesse, questa mia presenza individuale, dalla labilità indifferenziata di tutto il resto. [...] Così incominciai a fare la prima cosa che mi venne, ed era una conchiglia.¹⁶⁰

La conchiglia nasce dal desiderio di creare un segno distintivo, ma anche dalla volontà di dare una forma esteriore all'io-ideale. Se con l'immagine della spirale, come la critica ha ampiamente riconosciuto, Calvino dà forma all'idea di un desiderio che ruota ricorsivamente intorno al suo centro senza mai approdare a una *jouissance*,¹⁶¹ in questo racconto si fa anche emblema di un'interiorità ideale esteriorizzata. La conformazione calcarea della conchiglia rappresenta un segno

¹⁵⁷ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 212.

¹⁵⁸ LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, cit., p. 91. A proposito del dramma dello stadio dello specchio Jacques Lacan aveva scritto che «lo stadio dello specchio è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione – e che per il soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo a una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità, – ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale» (ivi, p. 90).

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 212.

¹⁶¹ Cfr. soprattutto il contributo di Alessandra Diazzi (*The Symptoms of Desire. Psychoanalytic Echoes in Calvino's Short Stories*, in *The Fire Within. Desire in Modern and Contemporary Italian Literature*, a cura di E. Borelli, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 177-189).

distintivo e irriducibile, e infatti muta anche l'immagine dell'io-ideale del soggetto.¹⁶² «Questa conchiglia», continua Qfwfq, «era una cosa diversa da me ma anche la parte più vera di me, la spiegazione di chi ero io, il mio ritratto tradotto in un sistema ritmico di volumi e strisce e colori e roba dura»;¹⁶³ ironicamente, però, proprio mentre lui secerneva la sostanza calcarea per formare la conchiglia, «nello stesso tempo lei stava fabbricandosi una conchiglia identica alla mia» e quindi «io senza saperlo stavo copiando quello che faceva lei e lei senza saperlo copiava quello che facevo io». Come se non bastasse, ogni essere vivente intorno a lui sembra compiere la stessa operazione, e così anche «tutti gli altri stavano copiando tutti gli altri e costruendosi conchiglie tutte uguali».¹⁶⁴

La spinta al cambiamento si riavvolge dunque su se stessa e il possibile mutamento riporta Qfwfq di fronte a un mondo popolato da alterità identiche alla sua: come se di fronte al soggetto non fossero comparse altre soggettività, ma un numero imprecisato di specchi che riflettono la sua stessa immagine. Il ritorno a quest'idea di specularità chiude la questione e, a un tempo, la rimanda alla successiva trattazione. Come scrive Paolo Gambazzi, l'immagine speculare

non è solo il polo di un riconoscimento. *Comporta essa stessa uno sguardo*. Nella misura in cui mi vedo, sono guardato (dallo sguardo cieco dell'immagine). Di questo 'secondo' sguardo (quello della mia immagine) non ho il possesso e il dominio: esso non è un mio vedere, ma uno sguardo che mi fissa, mi affascina e mi blocca, come quello di un altro [...]. Ciò significa che il soggetto non è un punto di vista sul mondo, se non secondariamente al proprio essere oggetto di uno sguardo che traduce, ontologicamente, una reversibilità e una visibilità la cui superficie è, insieme, 'prima' del soggetto e del suo io. Un'immagine il cui cuore più segreto è la fascinazione di uno sguardo che non è dovuto agli occhi, ma a una dimensione di visibilità cui Lacan darà il nome di voyeurismo del mondo.¹⁶⁵

¹⁶² Cfr. CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 213: «Dal momento che ci fu, questa conchiglia fu anche un luogo necessario e indispensabile per starci dentro, una difesa per la mia sopravvivenza che guai se non me la fossi fatta, ma intanto che la facevo non mi veniva mica di farla perché mi serviva, ma al contrario come a uno gli viene di fare un'esclamazione che potrebbe benissimo anche non fare eppure la fa, come uno che dice «bahl» oppure «mahl», così io facevo la conchiglia, cioè solo per esprimermi. E in questo esprimermi ci mettevo tutti i pensieri che avevo per quella là, lo sfogo della rabbia che mi faceva, il modo amoroso di pensarla, la volontà di essere per lei, d'essere io che fossi io, e per lei che fosse lei, e l'amore per me stesso che mettevo nell'amore per lei, tutte quelle cose che potevano essere dette soltanto in quel guscio di conchiglia avvitato a spirale».

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 213-214.

¹⁶⁵ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 90. La centralità dello specchio e del concetto di specularità è evidente. Cfr. anche: «Non è lo specchio che determina la reversibilità, ma, al contrario, è il carattere ontologico della reversibilità che costituisce la possibilità dello specchio. Il 'fatto' dello specchio è solo un momento empirico. Lo specchio è, nella sua dimensione ontologica, l'emblema della visibilità stessa e dell'«avvolgimento del visibile sul corpo del vedente»» (*ivi*, p. 114). La citazione in chiusura è tratta da Merleau-Ponty (*Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 161): «la carne di cui parliamo non è la materia. Essa è l'avvolgimento del visibile sul corpo vedente».

Con la costituzione della conchiglia, il racconto calviniano farà emergere un sentimento di «fascinazione [dello] sguardo che non è dovuto agli occhi», e Qfwfq scoprirà presto di abitare un mondo impregnato di visibilità. Ad ogni modo la conchiglia è ormai costituita, l'immagine ha assunto finalmente una forma che si impone al mondo come un qualcosa 'da vedere', e anche al protagonista sono ormai necessari degli occhi. È imperativo procedere con un ulteriore *step* evolutivo.

III.1.4.4. L'occhio evocato dall'immagine: da un 'alone di visibilità' a un mondo 'omnivoyeur'

La conchiglia nella sua natura di immagine costituita, con la sua spirale simmetrica avvolta a protezione del corpo del gasteropode, è un punto d'arrivo per il soggetto perché dà forma all'io-ideale di tipo narcisista e rappresenta l'esito dell'attraversamento della fase dello specchio; allo stesso tempo è anche, però, il punto di partenza per un'ulteriore evoluzione della soggettività che, per avvenire, ha bisogno di rapportarsi con uno degli enigmi della visione. Formandosi, infatti, la conchiglia crea una struttura calcarea che 'chiede' di essere vista, ma lo fa in un mondo in cui la visione non esiste, nella misura in cui a non esistere è per lo meno un occhio biologico. Si tratta dell'idea che sta alla base dell'intero racconto, come rivela la cornice incipitaria:

Per la maggioranza dei molluschi, la forma organica visibile non ha molta importanza nella vita dei membri d'una specie, dato che essi non possono vedersi l'un l'altro o hanno solo una vaga percezione degli altri individui e dell'ambiente. Ciò non esclude che striature a colori vivaci e forme che appaiono bellissime al nostro sguardo (come in molte conchiglie di gasteropodi) esistano indipendentemente da ogni rapporto con la visibilità.¹⁶⁶

La vicenda immaginata da Calvino mette indubbiamente Qfwfq in condizione di essere prova vivente di un'indipendenza della forma visibile dalla visibilità stessa, ma il racconto non si ferma a questa acquisizione e sviluppa più a fondo l'enigmaticità della visione, muovendo nella direzione di un voyeurismo che si appoggia, da una parte, sulle teorizzazioni del Merleau-Ponty de *Il visibile e l'invisibile*, in riferimento a uno sguardo pre-umano e pre-ottico, e, dall'altra, sul Lacan dell'undicesimo seminario e sulla sua idea di mondo come *omnivoyeur*.¹⁶⁷

Il racconto, in realtà, potrebbe anche essere visto come una leggenda che narra la nascita dell'occhio, ma attraverso una proposta apparentemente paradossale con la quale si rovescia la gerarchia che subordina il visibile alla visione e lo sguardo all'occhio. Il meccanismo che porta alla visione, per Calvino, può essere pensato al contrario, ripartendo da un visibile e da uno

¹⁶⁶ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 207.

¹⁶⁷ Ci si rifà alle considerazioni sviluppate in senso più lineare ed esaustivo in §II.3.3.

sguardo che, collocandosi nel mondo prima del soggetto, evocano e generano l'occhio di cui hanno bisogno per essere guardati:

La conchiglia così era in grado di produrre immagini visuali di conchiglie, che sono cose molto simili – per quel che se ne sa – alla conchiglia stessa, solo che mentre la conchiglia è qui, loro si formano da un'altra parte, possibilmente su una retina. Un'immagine presupponeva dunque una retina, la quale a sua volta presuppone un sistema complicato che fa capo a un encefalo. Cioè io producendo la conchiglia ne producevo anche l'immagine – anzi non una ma moltissime perché con una conchiglia sola si può fare quante immagini di conchiglia si vuole – ma solo immagini potenziali perché per formare un'immagine ci vuole tutto il necessario, come dicevo prima: un encefalo con i suoi relativi gangli ottici, e un nervo ottico che porti le vibrazioni da fuori fin lì dentro, il quale nervo ottico, all'altra estremità, finisce in un qualcosa fatto apposta per vedere cosa c'è fuori che sarebbe l'occhio. Ora è ridicolo pensare che uno avendo l'encefalo ne dirami un nervo come fosse una lenza tirata al buio e finché non gli spuntano gli occhi non possa sapere se fuori c'è qualcosa da vedere o no. Io di questo materiale non avevo niente, quindi ero il meno autorizzato a parlarne; però mi ero fatto una mia idea e cioè che l'importante era costituire delle immagini visuali, e poi gli occhi sarebbero venuti di conseguenza. Quindi mi concentravo per far sì che quanto di me stava fuori (e anche quanto di me all'interno condizionava l'esterno) potesse dar luogo a un'immagine [...].¹⁶⁸

Il paradosso è evidente ma esemplificativo: l'immagine non esiste per l'occhio, è l'occhio a esistere a servizio dell'immagine. L'immagine, anzi, si può dire che abbia semmai bisogno di essere guardata. Si rovescia il rapporto tra sguardo e occhio ma viene pensato all'inverso anche quello tra occhio ed encefalo, come sottolinea ancora Qfwfq qualche riga dopo:

Insomma, il collegamento occhio-encefalo io lo pensavo come un tunnel scavato dal di fuori, dalla forza di ciò che era pronto per diventare immagine, più che dal di dentro ossia dall'intenzione di captare una immagine qualsiasi.¹⁶⁹

Qfwfq quindi descrive, anteriormente, il preciso momento in cui la visibilità viene svelata come premessa fenomenologica, ricostruendo («come un tunnel scavato dal di fuori») ogni passo che dall'immagine porta al cervello. La conchiglia nasce avvolta dalla visibilità e si fa immagine, l'immagine presuppone una retina e una retina presuppone «un sistema complicato che fa capo a un encefalo». Però, invece di seguire la direzionalità di questo sviluppo logico, che per

¹⁶⁸ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 217-218.

¹⁶⁹ Ivi, p. 218. Cfr. anche il resto dell'argomentazione del protagonista: «Un corpo che riesce a emettere o a riflettere vibrazioni luminose in un ordine distinto e riconoscibile – io pensavo – cosa se ne fa di queste vibrazioni? se le mette in tasca? no, le scarica addosso al primo che passa lì vicino. E come si comporterà costui davanti a vibrazioni che non può utilizzare e che prese così magari danno un po' fastidio? nasconderà la testa in un buco? no, la sporgerà in quella direzione finché il punto più esposto alle vibrazioni ottiche non si sensibilizzerà e svilupperà il dispositivo per fruirne sotto forma di immagini» (*ibid.*).

il protagonista sembrerebbe ridicolo perché il mondo è 'da vedere' da sempre («è ridicolo pensare che uno avendo l'encefalo ne dirami un nervo come fosse una lenza tirata al buio»), ecco che al contrario viene prima collocata nel mondo l'immagine visuale, nella certezza che «poi gli occhi e il resto sarebbero venuti di conseguenza».

Questa ricostruzione all'apparenza paradossale ha una logica che dischiude le sue significazioni nel dialogo con Merleau-Ponty per il quale, come riassume Paolo Gambazzi, «lo sguardo è prima del soggetto; il mondo è uno sguardo; il vedere è anche sempre una cecità».¹⁷⁰ Sono soprattutto i primi due elementi a essere rilevanti, perché postulano uno sguardo precedente al soggetto e un mondo che è sguardo. Di conseguenza, se Qfwfq può istituire questo paradosso è perché, fenomenologicamente, formula l'ipotesi di uno sguardo che sta prima del soggetto, e affinché ciò sia possibile il mondo deve essere avvolto di visibilità da sempre, ben prima dell'apparizione del soggetto. Dice Merleau-Ponty che

percepire una parte del mio corpo è anche percepirla come visibile, *i.e.* per altri. E certo essa assume questo carattere poiché, effettivamente, qualcuno la guarda. - Ma questo fatto della presenza altrui non sarebbe esso stesso possibile se preliminarmente la parte del corpo in questione non fosse visibile, se non ci fosse, attorno a ogni parte del corpo, un alone di visibilità. - Orbene, questo visibile non-attualmente visto non è *immaginario* sartriano: presenza all'assente o dell'assente. È presenza dell'imminente, del latente o del nascosto.¹⁷¹

Si tratta di un punto cruciale per l'esplorazione sul visuale di Merleau-Ponty che risulta pertinente perché, ne *La spirale*, Calvino tematizza l'idea di un «alone di visibilità» come supporto spaziale alla conchiglia/immagine del protagonista. Si deve rilevare, inoltre, che lo sguardo che evoca l'occhio dipende anche dall'immagine, e Qfwfq prima di essere un soggetto che osserva è una porzione di mondo che si costituisce in quanto immagine. È ancora Gambazzi a ricordare che, per Merleau-Ponty, «oltre e prima della visione del soggetto» c'è «uno sguardo 'pre-umano' delle cose e, anche, dell'immagine. Questo sguardo è la mia visibilità». L'enigma della visibilità di cui il racconto è emblematico si snoda pertanto intorno a un punto chiasmatico: nella visione «le cose che vedo appartengono alla *stessa* visibilità che è la mia; e io che vedo, sono preso 'alle spalle' dalle cose che si vedono in me e dalla mia visibilità che il loro sguardo esprime».¹⁷² Ponendosi agli occhi del lettore come un soggetto visto (e dunque un oggetto) prima che un vedente, Qfwfq incarna la natura stessa di tale torsione chiasmatica. Il racconto sembra dire che

¹⁷⁰ GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 90.

¹⁷¹ MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 257.

¹⁷² GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 122. Cfr. anche, subito dopo: «Se 'esco' da me verso le cose, è solo perché le cose sono già 'in me' e perché, con il loro sguardo, 'attraversano' la mia visibilità con la loro» (*ibid.*).

c'è uno sguardo, in un primo tempo invisibile (ma non per questo inesistente) e pertanto voyeuristico, che guarda il soggetto, e il soggetto stesso ha intimamente aderente a sé, per via della visibilità, la propria realtà oggettuale.

In estrema semplificazione, lo schema visuale di questa situazione potrebbe essere pensato come segue:

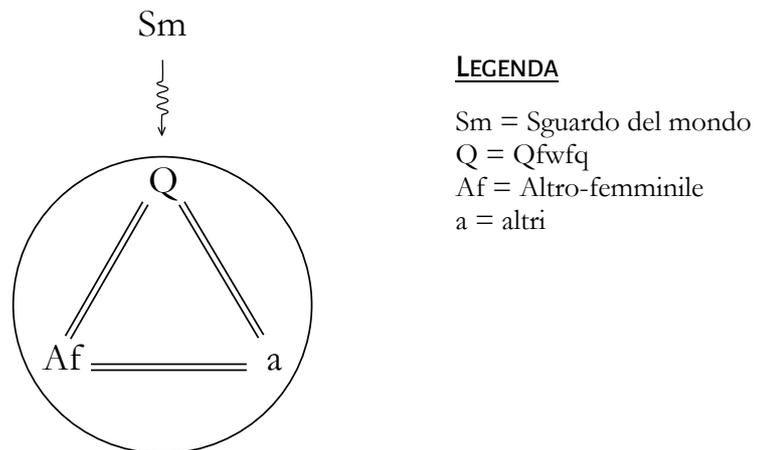


Figura 3

Il mondo-Sguardo (Sm) avvolge voyeuristicamente Qfwfq (Q), e il protagonista non può in alcun modo né difendersi né corrispondere allo sguardo che subisce perché, a quest'altezza, è un'immagine visibile e un essere sensorialmente percipiente, ma non è ancora un soggetto vedente. Tutti i suoi rapporti con gli altri esseri viventi indistinti (a), così come quelli specifici con l'essere femminile presentato (Af) sono al momento percettivi ma non visivi. Si assiste alla nascita della visione e, contemporaneamente, a quella di Qfwfq come soggetto/oggetto visto da uno sguardo voyeuristico del mondo, o per ricalcare ancora la rilettura che di Merleau-Ponty si deve a Gambazzi, dallo 'sguardo delle cose':

A fondamento della visione, Merleau-Ponty pone così lo 'sguardo delle cose'. [...] Se è vero che solo gli specchi rendono visibili per noi i nostri corpi interi, la nostra visibilità non dipende però mai da un fatto (che esso sia la presenza di un altro che mi guarda o quella di uno specchio reale che mi riflette), ma da un «alone di visibilità» che definisce il mio corpo come «un organo per essere visto» (VI, 257). L'uomo è 'cosa', ma «in un senso più profondo e più forte delle cose». Il corpo «ne è», ossia è «visibile di diritto» (VI, 153). È nella nostra visibilità che le cose ci guardano, da sempre e prima di ogni sguardo effettivo. È per questo che, correlativamente, la visione è «ciò che vede in noi [...] a nostra insaputa» (VI, 223).¹⁷³

¹⁷³ *Ibidem*. Tutte le citazioni fatte da Gambazzi, e sciolte dall'autore in parentetica, sono tratte da *Il visibile e l'invisibile* (ed. Milano, Bompiani, 1993).

La visione, che vede «in noi [...] a nostra insaputa», si configura come una struttura di natura voyeuristica. Siamo già nella visione, dunque, ma ancora sulla soglia della possibilità visiva del protagonista visto e percipiente. Quella che viene postulata qui da Merleau-Ponty è, secondo Lacan, una forzatura dei «limiti di questa stessa fenomenologia» di cui egli è caposcuola:

Vedrete che le vie attraverso cui vi condurrà non sono soltanto dell'ordine della fenomenologia del visivo, poiché vanno a ritrovare – punto essenziale – la dipendenza del visibile rispetto a ciò che ci mette sotto l'occhio del vedente. Ma è ancora dire troppo, poiché questo occhio non è che la metafora di qualcosa che chiamerei piuttosto il *germe* del vedente – qualcosa di prima del suo occhio. Quello che si tratta di circoscrivere, attraverso le vie del cammino che egli ci indica, è la preesistenza di uno sguardo – io non vedo che da un punto ma, nella mia esistenza, io sono guardato da ogni parte.¹⁷⁴

È soltanto in virtù di una preesistenza dello sguardo che il protagonista calviniano è in grado di sorreggere tutta la sua speculazione filosofica: lo sguardo che preesiste all'occhio ha la capacità di chiamare ed evocare nel mondo un soggetto che è ancora da costituirsi. Ciò significa che il soggetto vedente nasce per essere spettacolo in un mondo che è spettatore, prima ancora di divenire uno spettatore dello spettacolo offerto dal mondo. L'occhio viene pensato come necessità strutturale a sostegno di un elemento fenomenologicamente preesistente. Così, dopo aver chiarito questo e dopo aver spiegato e teorizzato la sua personale ipotesi generativa dell'occhio, Qfwfq ha tutti gli elementi per dotarsi di ciò che ha reso necessario facendosi imagine-da-vedere. Solo in questo momento può quindi germinare in lui la struttura di un apparato ottico:

E non mi sbagliavo: ancor oggi sono sicuro che il progetto – nelle grandi linee – era giusto. Ma il mio errore era nel pensare che la vista sarebbe venuta a noi, cioè a lei e a me. Elaboravo un'immagine di me armoniosa e colorata per poter entrare nella ricettività visiva di lei, occuparne il centro, stabilirmici, perché lei potesse fruire di me continuamente, con il sogno e col ricordo e con l'idea oltre che con la vista. E sentivo che nello stesso tempo lei irradiava un'immagine di sé tanto perfetta che si sarebbe imposta ai miei sensi brumosi e tardi,

¹⁷⁴ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 71. Introducendo proprio *Il visibile e l'invisibile*, qualche pagina prima, aveva detto che si tratta di un'opera che «può indicare per noi il punto di arrivo della tradizione filosofica – tradizione che inizia da Platone, con la promozione dell'idea, della quale si può dire che, dopo aver preso avvio in un mondo estetico, essa si determina nell'assegnare all'essere il fine di sommo bene, raggiungendo così una bellezza che è anche il suo limite. E non per niente Maurice Merleau-Ponty ne riconosce il vettore nell'occhio. In quest'opera, al contempo terminale e inaugurale, scoprirete un richiamo e un passo in avanti nella via di ciò che, inizialmente, la *Fenomenologia della percezione* aveva formulato. Vi si trova, in effetti, richiamata la funzione regolatrice della forma, evocata contro ciò che, a seconda del progresso del pensiero filosofico, era stato spinto sino a quella estrema ebbrezza che si manifestava nel termine di idealismo – come far raggiungere a quella fodera che diventava allora la rappresentazione, ciò che essa è ritenuta ricoprire? La *Fenomenologia* ci riportava, dunque, alla regolazione della forma a cui presiede, non solo l'occhio del soggetto, ma tutta la sua attesa, il suo movimento, la sua presa, la sua emozione muscolare e anche viscerale – in breve, la sua presenza costitutiva, puntata in quello che si chiama la sua intenzionalità totale» (*ibid.*).

sviluppando in me un campo visivo interiore dove avrebbe definitivamente sfolgorato.

Così i nostri sforzi ci portavano a diventare quei perfetti oggetti d'un senso che non si sapeva ancora bene cosa fosse e che poi diventò perfetto appunto in funzione della perfezione del suo oggetto il quale eravamo appunto noi. Dico la vista, dico gli occhi; solo non avevo previsto una cosa: gli occhi che finalmente si aprirono per vederci erano non nostri ma di altri.¹⁷⁵

Quando Qfwfq solleva per la prima volta il sipario delle palpebre, la scena si presenta duplice: da un lato c'è la visione di 'lei' che ora gli è possibile, una visione che avverrà sempre all'interno di una dinamica di riflessione speculare nella quale Qfwfq e l'amata, soggetto e oggetto, sono l'uno lo specchio riflettente dell'altra e oppongono così, alla conchiglia dell'uno (simbolo dell'io-ideale), l'immagine della conchiglia dell'altra; dall'altro lato, però, l'occhio porta con sé una consapevolezza catastrofica e terrorizzante: ad essersi aperto è anche un terzo occhio, quello del mondo-*voyeur* che li circonda. La reazione di Qfwfq è immediata e sgomenta, stizzita e angosciata:

Per merito nostro, quello spazio mal differenziato diventa un campo visivo: e chi ne approfitta? questi intrusi, questi che alla possibilità della vista non avevano mai pensato prima (perché, brutti com'erano, a vedersi tra loro non ci avrebbero guadagnato niente), questi che erano stati i più sordi alla vocazione della forma. 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. E non mi vengano a dire che fu un travaglio laborioso anche il loro: da quella pappa mucillaginosa di cui erano piene le loro teste tutto poteva venir fuori, e un dispositivo fotosensibile non ci vuol molto a tirarlo su. Ma a perfezionarlo, vi voglio vedere! 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.

Così la vista, la *nostra* vista, che noi oscuramente aspettavamo, fu la vista che gli altri ebbero di noi. In un modo o nell'altro, la grande rivoluzione era avvenuta: tutt'a un tratto intorno a noi s'aprono occhi e cornee e iridi e pupille [...].¹⁷⁶

¹⁷⁵ CALVINO, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 219.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 219-220. Nella continuazione della citazione, Qfwfq sfoglia tutto il catalogo di occhi, dai tempi primordiali a quelli moderni, che si aprono su di loro: «occhi tumidi e slavati di polpi e seppie, occhi attoniti e gelatinosi di orate e triglie, occhi sporgenti e pedunculati di gamberi e aragoste, occhi gonfi e sfaccettati di mosche e di formiche. Una foca avanza nera e lucida ammiccando con occhi piccoli come capocchie di spillo. Una lumaca sporge occhi a palla in cima a lunghe antenne. Gli occhi inespressivi di un gabbiano scrutano il pelo dell'acqua. Di là da una maschera di vetro gli occhi aggrottati d'un pescatore subacqueo esplorano il fondo. Dietro a lenti di cannocchiale gli occhi d'un capitano di lungo corso e dietro a occhiali neri gli occhi d'una bagnante convergono i loro sguardi sulla mia conchiglia, poi li intrecciano tra loro dimenticandomi. Incorniciati da lenti da presbite mi sento addosso gli occhi presbiti d'uno zoologo che cerca d'inquadrarmi nell'occhio di una Rolleiflex. In quel momento un branco di minutissime acciughe appena nate mi passa davanti, tanto piccole che in ogni pesciolino bianco

L'Altro-reificante e mostruoso, quello veramente alienante e non quel soggetto femminile tanto desiderato quanto idealizzato e fatto a immagine e somiglianza dell'io-ideale maschile, nasce a causa e ai danni di Qfwfq. Circonda i due soggetti, quello maschile e quello femminile, di una struttura di visibilità che li vincola per sempre: «la grande rivoluzione era avvenuta», ma si rivela una condanna. Qfwfq reagisce allo stesso modo dell'uomo di Merleau-Ponty che

ha sì la convinzione di andare alle cose stesse, ma, sorpreso nell'atto di vedere, diviene improvvisamente una di esse, e non c'è passaggio dall'una all'altra veduta. Puro vedente, egli diviene cosa vista in virtù di una catastrofe ontologica, di un evento puro che per lui è l'impossibile. O, se può comprenderla, sarà solo ricredendosi sulla pretesa ubiquità della visione, rinunciando a essere tutto, cioè a non essere niente, imparando a conoscere, nella visione stessa, una specie di palpazione delle cose, e nel sorvolo stesso una inerenza.¹⁷⁷

Se in un primo momento, come mostrato in precedenza, il soggetto può vantare l'acquisizione di un'immagine totale e ricomposta di sé grazie al passaggio dallo stadio dello specchio, la comparsa dell'Altro di cui fa esperienza aprendo gli occhi sulla realtà circostante è una «catastrofe ontologica». Apre gli occhi di fronte a un mondo che lo guarda, imparando a proprie spese che la verità ultima della visione sta nella connaturata ubiquità. Anche lo sguardo di sorvolo, quello di un impossibile *cogito* cartesiano, avviene in un mondo vedente con il quale il soggetto è in un rapporto di «inerenza». Come specifica Merleau-Ponty, «la mia autocoscienza e il mio mito dell'altro» non sono «due termini contraddittori, ma il rovescio l'uno dell'altro»: l'altro è predestinato «a essere specchio di me così come io lo sono di lui», a tal punto che «noi stessi non abbiamo, di qualcuno e di noi, due immagini fianco a fianco, ma un'unica immagine in cui siamo implicati entrambi».¹⁷⁸ Qui la fenomenologia si avvicina di nuovo alla psicoanalisi, e la psicoanalisi può aiutare a trarre ancora qualche considerazione dalla figura di Qfwfq, la cui traiettoria esistenziale ne *La spirale* è stata seguita a partire dall'individuazione di tratti di marcato narcisismo. Lacan scrive che

nell'ordine particolarmente soddisfacente per il soggetto che l'esperienza analitica ha connotato con il termine di narcisismo [...] non possiamo forse cogliere anche ciò che vi è di eluso e cioè la funzione dello sguardo? Intendo dire, e Maurice Merleau-Ponty ce lo segnala, che noi siamo degli esseri guardati, nello spettacolo del mondo. ciò che ci fa coscienza ci istituisce al tempo

pare che ci sia posto solo per il puntino nero dell'occhio, ed è un pulviscolo d'occhi che attraversa il mare» (ivi, p. 220).

¹⁷⁷ MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 105.

¹⁷⁸ *Ibidem*. Cfr. anche: «Forse si vuole dire proprio questo quando si dice che l'altro è il responsabile X del mio essere-visto. Ma allora si dovrebbe aggiungere che egli può esserlo solo perché io vedo che mi guarda, e che egli può guardarmi, me, l'invisibile, solo perché noi apparteniamo al medesimo sistema dell'essere per sé e dell'essere per altri, siamo dei momenti della medesima sintassi, contiamo nello stesso mondo, dipendiamo dallo stesso Essere» (*ibid.*).

stesso come *speculum mundi*. Non c'è forse soddisfazione nell'essere sotto quello sguardo di cui parlavo prima seguendo Maurice Merleau-Ponty, quello sguardo che ci circoscrive e che, in primo luogo, fa di noi degli esseri guardati, ma senza che ci venga mostrato?

Lo spettacolo del mondo, in questo senso, ci appare come *omnivoyeur*.¹⁷⁹

Parlando di «spettacolo del mondo» come «*omnivoyeur*» Lacan istituisce un dualismo che, pensando a Merleau-Ponty, può essere visto anche come un punto di 'torsione chiasmatica'. Attraverso la pulsione scopica il mondo è a un tempo visto e vedente, ed è vedente da sempre, sin da quando, ben prima che l'uomo si riconoscesse parte di esso, lo sguardo lo abitava.

La traiettoria di Qfwfq è così completa: il soggetto ha prima attraversato una fase di narcisistica identificazione con l'immagine, passando per lo stadio dello specchio e acquisendo, grazie alla riflessione, un'immagine totale di sé; in un secondo momento ha percepito la presenza dell'Altro, in maniera ancora indistinta e indefinita, e tra le molte alterità ne ha anche percepita una dalla natura femminile, con la quale, sempre narcisisticamente, ha maturato una relazione astratta e idealizzata, assorbendo l'Altro-femminile nell'immagine dell'io-ideale; in un terzo momento, infine, Qfwfq ha ricostruito la nascita dell'occhio a partire da una preesistenza dello sguardo e, fatto ciò, si è dotato egli stesso di un occhio per vedere il 'tu' femminile, salvo scoprire tutt'intorno un mondo popolato di occhi puntati, sperando la 'catastrofe ontologica' dell'apparizione reificante dell'Altro alienante, da intendersi perciò come un'istanza impossibile da assimilare. Nel mondo di Qfwfq, in definitiva, si apre una frattura con l'Altro che appare insanabile, e a causa della quale anche la relazione con l'amata è compromessa. Ciò che scopre Qfwfq, che fino a quel momento era un soggetto della coscienza in pieno controllo su di sé, è di essere un oggetto da sempre guardato e scrutato.

La struttura stessa del racconto si ispira all'immagine della spirale, sfiorando il centro (la concretizzazione della relazione con il 'tu' femminile) senza mai davvero raggiungerlo e anche le ultime righe del racconto, nel chiudere la questione, ne rilanciano l'impressione di circolarità:

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

¹⁷⁹ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 74. Merleau-Ponty è richiamato da Lacan poche pagine prima, in un passaggio fondamentale nel quale, ripartendo dalla dicotomia discussa dal fenomenologo tra 'visibile' e 'invisibile', Lacan propone il suo centrale concetto di schisi tra occhio e sguardo: «Nel campo datoci da Maurice Merleau-Ponty, più o meno polarizzato d'altronde dai fili della nostra esperienza, il campo scopico, lo statuto ontologico si presenta attraverso le sue incidenze più fattizie, se non le più caduche. Ma non è tra l'invisibile e il visibile che noi dovremo passare. La schisi che ci interessa non è la distanza che dipende dal fatto che ci sono delle forme imposte dal mondo verso cui l'intenzionalità dell'esperienza fenomenologica ci dirige, e che comporta i limiti che incontriamo nell'esperienza del visibile. Lo sguardo a noi si presenta solo nella forma di una strana contingenza, simbolica di ciò che troviamo all'orizzonte e come arresto della nostra esperienza, cioè la mancanza costitutiva dell'angoscia di castrazione. L'occhio e lo sguardo, questa è per noi la schisi in cui si manifesta la pulsione a livello del campo scopico» (ivi, p. 72).

apre intorno a loro (a), quello di ogni possibile rivale o di ogni possibile essere totalmente alieno rispetto a loro due. Il tutto, infine, come una grande struttura a scatole cinesi, è preceduto e inglobato da uno sguardo primordiale (Sm), lo sguardo del mondo che li preesiste e colloca la visibilità come premessa a ogni possibile vista.

Nel nucleo di questo schema, così come nel racconto, Qfwfq e la sua amata si sfiorano senza mai toccarsi, si eludono costantemente. Come sottolinea Robert Rushing, la ricorsiva incapacità dei protagonisti calviniani di giungere a una *jouissance* con la donna amata, rappresenta un *pattern* che «rather than implying necessity (woman must be lost), it implies a kind of hysterical avoidance on the part of the male protagonist (woman must be lost in order to protect the protagonist's narcissistic shell)».¹⁸¹ Così si chiude il racconto e il libro di Calvino, con un ultimo movimento a spirale con il quale la freccia appena scagliata sembra tornare nell'arco.

¹⁸¹ R. RUSHING, *What We Desire, We Shall Never Have: Calvino, Žižek, and Ovid*, in «Comparative Literature», LVIII, 1, 2006, p. 46.

III.2. L'OCCHIO DI EDIPO: VOYEURISMO COME ESPRESSIONE DEL POTERE DEL PADRE

III.2.1. Obiettivi del capitolo e premesse teoriche generali

Tutte le analisi di §III.1 hanno individuato come problema fondante quello del binomio oppositivo osservante/osservato che, come si è visto, è strutturalmente insufficiente e non può essere considerato un perno inscalfibile di un'ipotetica definizione. Anche per i racconti studiati in precedenza, chiaramente, sarebbe stata possibile una prospettiva differente da quella adottata, ma l'analisi ha mirato a problematizzare con graduale complessità la figura del *voyeur*, decostruendolo per poterne ridefinire i contorni in modo più fluido. Analogamente, il presente capitolo ha l'obiettivo di affrontare il secondo aspetto nodale già emerso e passibile di esplorazioni, ovvero quello della connotazione necessariamente sessuale del voyeurismo. Non si tratta di sconfessare la possibilità che il voyeurismo possa assumere sfumature specificamente sessuali e addirittura patologiche, divenendo per il soggetto che ne è 'affetto' l'unico mezzo per raggiungere l'orgasmo. Tuttavia, si vuole mettere in evidenza come, anche dietro a uno sguardo effettivamente erotizzato, possa esserci qualcosa di più profondo. I casi affrontati in questo capitolo, perciò, mostreranno come, anche quando il voyeurismo si accompagna a un desiderio erotico per l'Altro, a fungere da motore propulsivo della pulsione scopica possa essere, più che la *jouissance*, il desiderio di potere. Più nel dettaglio, lo spoglio degli esempi voyeuristici individuati e poi catalogati, ha mostrato come, soprattutto nei testi di Calvino e di Landolfi, questa determinata sfumatura della pulsione scopica avvenisse nel particolare contesto dalla struttura edipica.

Significativamente, infatti, è stato possibile constatare come, quando la vicenda narrata si snoda attorno al complesso edipico, non sia raro assistere a episodi voyeuristici e, in generale, ad esempi di voyeurismo diffuso e strutturale. La convergenza non è certamente casuale, perché il complesso di Edipo permette di agire su due fronti: da una parte, infatti, all'interno dell'Edipo i rapporti tra i soggetti impediscono certi legami di natura sessuale e, pertanto, l'innesco voyeuristico può fungere da perfetto strumento sostitutivo di una pulsione sessuale inibita dal tabù dell'incesto, che così viene parzialmente aggirato; dall'altra parte, però, il triangolo edipico è già di per sé una struttura che connaturatamente incarna una relazione con il potere ed emblemizza la tensione agonistica e oppositiva fra desideri contrastanti. Si può dire, anzi, che il complesso edipico non può esistere all'infuori di un conflitto di potere, ed è perciò naturale che lo sguardo voyeuristico nato all'interno di una struttura edipica riveli, anche dietro alla dinamica del desiderio sessuale, un più profondo tentativo di sopraffazione dell'Altro o di

‘sopravvivenza’.¹ Per essere ancora più specifici e appropriarci del linguaggio psicoanalitico, il complesso edipico è la condizione perfetta per veder emergere quello che Lacan definisce sguardo del Padre, dove il ‘Padre’ è da intendersi come figura strutturale di potere che si colloca nel registro del Simbolico.²

Il principio legato al complesso di Edipo è tanto noto da non richiedere spiegazioni, ma è opportuna un’incursione mirata su alcuni puntelli teorici che ne integrano il discorso con quello qui sostenuto e che si pongono alla base delle analisi successive. Va rilevato come, nel complesso edipico, il bambino veda andare in frantumi la propria utopia di onnipotenza con l’affiorare della figura del Padre e del suo divieto, percependo per la prima volta con pienezza la mancanza e il vuoto strutturale dal quale originano tutti i desideri. Si tratta di un momento in cui il soggetto comprende le implicazioni date dalla presenza dell’Altro, dal suo desiderio e dalla subalternità al potere a cui tale desiderio lo costringe. Siamo all’interno di un processo di contrattazione con l’alterità che non è totalmente nuovo, ma che anzi era già iniziato in precedenza, quando con la fase dello specchio quello stesso soggetto aveva esperito la propria immagine, aveva dotato di interezza ed esteriorità gli elementi separati del proprio corpo e, infine, aveva probabilmente acquisito anche l’immagine (desiderata) della figura materna.³ Tutta questa incursione è utile perché nei casi analizzati si vedrà una non casuale convergenza tra lo sguardo voyeuristico, situazioni edipiche e fenomeni di raddoppiamento o confronto speculare. In particolare, sia il complesso di Edipo che lo stadio dello specchio sono, per Lacan, concetti essenziali per formulare la teoria dei tre registri: quello del Simbolico, dell’Immaginario e del Reale, e i casi presi in analisi si mostreranno come il voyeurismo possa collocarsi proprio su alcuni specifici livelli, anche laddove apparentemente sembrerebbe non essere presente.

In §III.2.2 il racconto di Landolfi mostra la presenza di uno sguardo voyeuristico in una struttura edipica un po’ particolare: il protagonista maschile, infatti, non è propriamente il padre della ragazzina vittima delle attenzioni erotiche dell’uomo, tuttavia non è improprio parlare di ‘sguardo paterno’. Si può sostenere questa ipotesi a partire da due assunti: il primo è che, pur non essendo propriamente il padre della giovane ragazzina, il protagonista di *Settimana di sole* si trova in una posizione sociale analoga, assumendo una funzione paterna; il secondo assunto,

¹ Per l’accezione con cui si intende il concetto di ‘sopravvivenza’ rimando a §III.2.4.5.

² Visto che proprio III.2.2 esemplifica e approfondisce questo concetto teorico, qui vi si allude con un consapevole grado di genericità, rimandando all’analisi immediatamente successiva il compito di fornire dettagli più specifici.

³ Per la presenza della figura materna cfr. Donald Winnicott (*Gioco e realtà* [1967], Roma, Armando Editore, 2001); Winnicott ragiona intorno allo stadio dello specchio lacaniano, osservando come un bambino tanto piccolo, durante il primo confronto con la propria immagine allo specchio, abbia concretamente bisogno della madre (o di una figura comunque adulta e di sostegno) che lo pone di fronte all’immagine speculare e lo stimola a guardarsi e riconoscersi.

ben più importante e centrale, è che è del tutto presente lo sguardo di un ‘Padre’ che sovrasta tutta la vicenda e che va inteso da un punto di vista strutturale. La formulazione del secondo assunto non va intesa come una suggestione priva di fondamento, ma è giustificata da una scena di lotta animale – che assume significati allegorici – nella quale sarà lo stesso protagonista a evocare sulla propria vicenda personale l’occhio paterno. Sarà così possibile ripercorrere gli episodi voyeuristici e lo si farà a partire dai registri di Lacan: la scena della lotta bestiale – in realtà l’ultima del racconto – tra una fosforina e un bruco, infatti, farà emergere uno sguardo voyeuristico da collocarsi sul piano del Simbolico (§III.2.2.1), e si noterà come questo sguardo venga associato dal protagonista con l’immagine del sole e come, l’intero racconto, insista sin dalle prime scene sull’onnipresenza di questa luce solare (sin dal titolo); fatta questa associazione, dunque, gli episodi precedenti verranno rilette a ritroso e si vedrà come, nello specifico voyeurismo di quegli avvenimenti, si possa assistere a uno scivolamento dello sguardo tra il piano del Simbolico e quello dell’Immaginario (§III.2.2.2).

§III.2.3 propone l’analisi di un altro racconto landolfiano, *La morte del Re di Francia*, che è compreso all’interno della stessa raccolta di racconti che ospita *Settimana di sole (Dialogo dei massimi sistemi)* e che ha, con il precedente, qualche somiglianza e altrettante diversità. Di nuovo la vicenda mostrerà un rapporto di desiderio erotico di un padre, nuovamente non biologico ma per lo meno un concreto padre adottivo, riconosciuto nella sua funzione da Rosalba, la giovane figlia. Tale analisi, però, non si sostanzierà tanto facendo riferimento ai registri lacaniani, quanto alle teorizzazioni del Foucault di *Sorvegliare e punire*. Sarà evidente, infatti, come lo sguardo paterno possa essere assimilabile a quello di un sorvegliante, e come l’osservazione che il padre fa della figlia rientri in un procedimento di ritualizzazione (quasi militare) atta a far accettare socialmente a Rosalba questa disparità nel rapporto di forze e nello schema visuale. Il racconto, però, è particolarmente interessante anche nella sua strutturazione narrativa, poiché presenta una focalizzazione multipla che, prima, inquadra la scena dalla prospettiva del padre e, poi, da quella della figlia. In un primo momento (§III.2.3.2), dunque, verranno analizzate le specificità dello sguardo del padre-sorvegliante, mentre in un secondo momento (§III.2.3.3) la postura voyeuristica sarà riletta a partire dalla percezione della figlia. Sarà così evidente anche il disagio di Rosalba per quello sguardo sessualizzato maschile, che risulta minaccioso e ineludibile.

Il racconto di Calvino studiato in §III.2.4, infine, rappresenterà un esito particolarmente elaborato e virtuosistico, dove non soltanto il voyeurismo sarà evidente su più livelli ma risulterà anche moltiplicato per via di forme sistematiche di rispecchiamento e sostituzione identificativa. Saranno analizzate tre specifiche scene voyeuristiche che, in progressione, mostreranno una graduale complicazione dello schema scopico. A essere al centro di tutte le mire sarà la giovane

figura femminile, Makiko, figlia del signor Okeda e della signora Miyagi, ma soprattutto desiderata dal protagonista della vicenda, un allievo del signor Okeda. Se in un primo momento (§III.2.4.3) il voyeurismo di Okeda farà emergere non soltanto lo sguardo vigile sul desiderio erotico tra il protagonista e la figlia, ma anche una prima conflittualità e meccanica sostitutiva tra la figlia e la madre, la scena d'amore finale (§III.2.4.4) rappresenterà un punto estremo nella struttura scopica. Alla fine del racconto, infatti, vi sarà un atto sessuale tra il protagonista e la signora Miyagi, guardato voyeuristicamente dalla figlia, Makiko, ma in secondo piano anche dal signor Okeda. Ciò su cui si rifletterà, dopo aver visto nei due studi precedenti il voyeurismo come espressione di un potere strutturale e Simbolico (*Settimana di sole*), e il voyeurismo come espressione del potere di un sorvegliante (*La morte del Re di Francia*), è la specificità in questo testo di un voyeurismo come espressione di un potere che ha la forma di una 'istanza di sopravvivenza' in una dinamica di abuso (§III.2.4.5).

Così come accaduto anche nel capitolo precedente, si segnala che in questo caso il §III.2.4.2 rappresenta un approfondimento contestuale e preliminare rispetto all'analisi vera e propria. Pur non trattando direttamente l'aspetto voyeuristico, si vedrà come alla base del principio di osservazione del protagonista, da cui si genera l'intero racconto e che contribuisce anche a creare le situazioni voyeuristiche, si possano rintracciare due differenti ma parallele matrici filosofiche. Da una parte, infatti, sarà evidente l'influenza in Calvino delle meditazioni intorno alla filosofia orientale, mentre dall'altra si individuerà anche una postura scopica prettamente fenomenologica che fa ipotizzare un contemporaneo attraversamento della *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty. Grazie a questo doppio binario sarà possibile circoscrivere l'atto di osservazione presente nel testo, anche quello specificamente voyeuristico.

III.2.2. *Settimana di sole*: voyeurismo "paterno" come replicazione di una struttura di potere pregressa

III.2.2.1. Descrizione della scena, individuazione della struttura edipica e prospettive teoriche di riferimento

La narrazione di *Settimana di sole*, in forma quasi «di un piccolo diario»,⁴ si svolge in otto paragrafi dedicati ognuno a un giorno tra il 15 e il 22 ottobre di un anno imprecisato. Il racconto, in prima

⁴ R. SACCHETTINI, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, p. 35. A proposito di questo racconto voglio menzionare un interessante articolo di Iwan Paolini, che ho potuto leggere in anteprima ma è attualmente in corso di stampa, che parla di un «genere diario»

persona e con un narratore omodiegetico, è ambientato interamente nel maniero di proprietà del protagonista e si dipana seguendo un doppio binario narrativo. Infatti, se da una parte il protagonista confessa un increscioso amore per una giovanissima ragazzina di dieci anni, che non visto osserva, dall'altra ripercorre le vicende dei propri antenati alla ricerca di un tesoro che uno di essi, chiamato il Dissipatore, avrebbe nascosto nel maniero. Questo doppio binario, inoltre, è parallelo a una suddivisione tra realtà diurna (in cui il protagonista fantastica pensando alla ragazzina) e una notturna (in cui la dimensione è onirica e spettrale).

La comparsa della ragazzina come oggetto del desiderio voyeuristico avviene nel terzo paragrafo, il 17 ottobre, ma tra i giorni 18 e 20 ottobre l'evoluzione di questa vicenda si interrompe parzialmente per concentrarsi sulla ricerca del tesoro nascosto. Il cuore del racconto, più nello specifico, è così riassumibile: il 18 ottobre il protagonista ha un incontro, onirico o fantasmatico, con gli antenati rappresentati mentre giocano a carte, e in quest'occasione scopre che il tesoro effettivamente esiste ed è nascosto «nel punto H, protetto da un uncino»;⁵ il 19 ottobre a comparire con la stessa improvvisa immediatezza degli antenati è una figura femminile, nominata 'Ella', con cui il protagonista ha una relazione amorosa e che è a conoscenza sia dell'infatuazione per la ragazzina sia dell'ossessione per la ricerca del tesoro;⁶ il 20 ottobre il protagonista decide di gettarsi nella ricerca vera e propria di questo tesoro, che immagina nascosto nella soffitta: quando sembra quasi sul punto di trovarlo, riconoscendo in un manico di ombrello spezzato quell'«uncino» che, nelle parole del Dissipatore, doveva indicare il punto in cui era celato il denaro, si arresta. Infatti, il suo scavo è interrotto proprio dall'arrivo erotico e disturbante di Ella, che lo dissuade dal continuare la sua attività.⁷ Ella andrà via l'indomani, il 21 ottobre, e il

ma «contaminato con quello del racconto d'avventura e della *ghost story*» (I. PAOLINI, *Il linguaggio sconnesso della casa: su Landolfi e Manganelli*, in «Diario perpetuo», in *c.d.s.*, p. 3). *Settimana di sole* è uno dei racconti di *Dialogo dei massimi sistemi* (1937); cfr. LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 3-116: 87-101.

⁵ Ivi, p. 95.

⁶ Cfr. *ibidem*. «Ella è arrivata all'improvviso e il suo primo pensiero è stato di spogliarsi completamente; ha cominciato così a girare nuda per casa, aggiustando le sue cose, accomodandosi come ad una lunga permanenza». Ella è una figura a metà tra la realtà razionale e quella, verrebbe da dire «lunare», abitata dagli antenati. A farlo intuire non è soltanto la nominazione parlante, come nel caso degli antenati (il Dissipatore, il Duro, la Regina dei Cocci, il Porco), ma anche il fatto che, proprio in questo 19 ottobre, il protagonista la identifica con una dei suoi stessi antenati: «Di tutto il discorso non ho capito molto, se non che Ella non ha paura di me. Questo mi fa sospettare che sia un antenato, un'antenata: Ella la Nudovestita» (ivi, p. 96).

⁷ Cfr. ivi, p. 98: «Con che foga ho continuato a scavare! Tutto imbrattato di calce, lungo disteso a terra, col braccio fino alla spalla nell'apertura. Ma sono stato disturbato prima dal sole che, passando per un occhio di bue, mi spingeva indietro, e poi da Ella, che è sopraggiunta, sempre nuda, e, vedendomi così: «su, alzati piccolo verme, basta!» ha gridato freddamente, e m'ha trascinato giù. Che si può fare con questa razza di seccatori? Domani continuerò». Cfr. a questo proposito Sacchetti, *L'oscuro rovescio*, cit., p. 38: «In *Settimana di sole* soprattutto nel rapporto fisico con le presenze femminili, le parole assumono un ruolo dinamico e fondamentale. 'Ella', figura femminile misteriosa e seducente, forse un'antenata o forse no, appare all'improvviso di fronte al narratore intento a scavare per terra alla ricerca di un fantomatico tesoro».

protagonista non troverà mai il tesoro.⁸ Con la partenza della donna, però, l'attenzione (anche visiva) del protagonista tornerà sulla ragazzina: «Tanto meglio, la cosa non andava: [...] la tirannia di Ella cominciava a diventare insoffribile. Infine io non voglio amare Ella, voglio amare la ragazzina».⁹

L'amore del protagonista per la ragazzina, come si è detto, emerge in più punti del racconto e non è mai concretamente messo in atto: non assume le forme di un abuso sessuale ma sublima quella stessa tendenza pedofilica per mezzo della pulsione scopica di natura voyeuristica. Se, come si è detto nell'introduzione al presente capitolo, l'interesse per le casistiche edipiche è motivato dal fatto che la figura del Padre rappresenta intimamente una struttura di potere, e se queste strutture di potere si possono manifestare anche attraverso lo sguardo voyeuristico, è necessario fare due premesse valide per questo racconto: *in primis* qui si può a ragione parlare di struttura edipica, ma il protagonista non è il padre della ragazzina e non è questo il rapporto a giustificare l'inclusione del testo in questo gruppo; *in secundis*, sin dalle sue prime apparizioni, la ragazzina di dieci anni è in un rapporto di subalternità rispetto ad un potere che il protagonista prova godimento ad esercitare.

La questione della relazione di potere è evidente sin dalla presentazione del personaggio:

La ragazzina di dieci anni che serviva d'aiuto alla mia acciaccata governante, ora l'ho presa, come suoi dirsi, «a male e a bene»; la mamma, molto povera, è stata lieta di cedermela - una bocca di meno da sfamare - e se n'è subito dimenticata. La ragazzina è in mio potere. Ho intenzione di farne una servetta svelta e accorta.¹⁰

Sin dalle prime battute, quindi, il rapporto è impostato dal protagonista nell'ordine di una dimensione di potere da conservare e di cui godere, e tale potere è garantito anche dalla subalternità di tipo socioeconomico della ragazzina. È questo l'innesto del desiderio erotico ed è anche questa la connessione del racconto con l'altro, già menzionato, di Maria Giuseppa. Nello specifico, Rodolfo Sacchetti, che esplora la pista del confronto tra *Settimana di sole* e *Maria Giuseppa*, sostiene che i confronti tra i due racconti sono,

a dispetto del titolo e sottotitolo, piuttosto confusi e intrecciati, ma sembrano esistere tracce più recondite che proprio sull'arco temporale danno i loro migliori frutti. In *Settimana di sole* un personaggio pare chiamare Maria Giuseppa,

⁸ Cfr. LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 101: «In soffitta ho scavato, ho scavato e sempre niente. Mah!... ormai sono calmo e contento: “nuoto d'autunno cuore in pace” dice il proverbio che ho inventato in questa occasione».

⁹ *Ivi*, p. 98.

¹⁰ *Ivi*, p. 89.

una Maria Giuseppa molto più giovane a dire il vero, ma pur sempre una donna di servizio proveniente dalla campagna.¹¹

Le connessioni tra i due racconti si possono instaurare anche sul piano della narrazione, dal momento che in entrambi i casi c'è, ricalcando le parole di Federica Pich, quella centralità del «pronome 'io'» che ha una «irresistibile forza centripeta, marca di una fondamentale inettitudine a raccontare l'altro da sé»;¹² d'altronde, per Landolfi, «la scrittura è sempre un soliloquio pronunciato in pubblico».¹³ In breve, però, ciò che permette di avvicinare i due racconti sembra essere soprattutto in connessione con ciò che, per Pich, è il «gioco dei giochi» che Giacomo fa con Maria Giuseppa, e che in parte è osservabile anche nel protagonista di *Settimana di sole*:

Tra tutti i giochi che il protagonista comincia e abbandona, è questo il più irresistibile, il gioco dei giochi, il gioco per il gioco: costringere un soggetto 'ordinato', che ha una fiducia cieca nel regime delle cause, a negare radicalmente quel regime, svolgendo un'attività senza scopo e conclusa in se stessa.¹⁴

In entrambi i casi, in sintesi, il rifiuto di una realtà causale e il sentimento di noia si oppongono nettamente a un fastidio per la pacificata ordinarietà dell'Altro femminile, e questo fastidio si accompagna a un'azione violenta – di diversa natura – che mira anche a scardinare questo stato di pacificazione e a metterla in crisi. In entrambi i casi, infine, l'operazione di scardinamento avviene sfruttando un'analogia condizione di potere.

Chiarita la sfaccettatura che in questo racconto ha la relazione di potere tra il protagonista e la ragazzina, rimane ancora da esplicitare in che modo sia presente una struttura edipica. La prima possibile osservazione, rilevante ma di per sé non sufficiente, è che la figura che assume il protagonista nei confronti della sua nuova «servetta svelta e accorta» è in qualche misura un surrogato di una figura paterna, o quantomeno si può affermare che egli ne diviene concretamente il tutore: «la mamma, molto povera, è stata lieta di cedermela [...] e se n'è subito dimenticata».¹⁵ A giustificare però la lettura del racconto attraverso la lente della struttura edipica è un

¹¹ SACCHETTINI, *L'oscuro rovescio*, cit., p. 36. Importantissima tutta l'analisi che lo stesso Sacchettini fa, in maniera più approfondita di quanto qui sarebbe possibile riassumere, negli altri capitoli dello stesso saggio. Cfr. ivi, pp. 11-20. La connessione tra *Maria Giuseppa* e *Settimana di sole* era stata anche accennata da Mario Fusco (*Maria Giuseppa andata e ritorno*, in *Le lunazioni del cuore*, cit., pp. 267-274), che però decide di tenere il confronto soltanto con l'altro racconto de *La vera storia di Maria Giuseppa*. Per il rapporto tra i due racconti, infine, un accenno c'è anche nella nota di Carlo Bo (*Note su Landolfi*, in *Nuovi studi*, Firenze, Vallecchi, 1946, pp. 169-178).

¹² F. PICH, *La trama del caso. Maria Giuseppa di Tommaso Landolfi (1930)*, in «Moderna», XII, 2, 2010, p. 90. Cfr. anche *ibidem*: «Il superamento della forma breve non potrà che coincidere, allora, con l'approdo al diario, organismo che conserva (o finge di conservare) un carattere estemporaneo e non retrospettivo, ancorato, attraverso le date e i luoghi, a determinate circostanze e alle loro immediate conseguenze: in quanto raccolta di annotazioni divaganti e accidentali, che si nega alla tensione ordinatrice propria dell'autobiografia, il diario stesso si può intendere come una sequenza di racconti».

¹³ Ivi, p. 91.

¹⁴ Ivi, p. 93.

¹⁵ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 89.

episodio cruciale, avvenuto nel penultimo paragrafo, che permette di rileggere retrospettivamente anche le scene precedenti. Il 21 ottobre, infatti, dopo aver osservato la lotta mortale tra un bruco e una fosforina,¹⁶ e aver suggerito l'analogia della scena con la situazione amorosa con la ragazzina, il protagonista – in un atto di imprevedibile reversibilità – passa dall'essere carnefice all'immaginarsi vittima, da bruco a fosforina, e fa indossare la maschera da bruco a (l ricordo di) suo padre: «Così appunto mio padre, ai bei tempi, mi guardava, e mi girava attorno, se distoglievo la testa, per guardarmi in volto di nuovo, e la sua faccia e i suoi occhi m'erano tanto antipatici, che faceva di me ciò che voleva».¹⁷

Rimandando al successivo paragrafo l'analisi specifica di questa scena, ciò che interessa è che l'ingresso attraverso l'analogia di un altro sguardo, questa volta propriamente paterno, salda concretamente il racconto ad una struttura edipica. C'è di più: poche righe dopo, infatti, lo sguardo del Padre viene sovrapposto all'immagine dei raggi solari, che fino ad allora avevano turbato il protagonista e si erano manifestati in diverse occasioni come elemento disturbante:¹⁸

al solo pensare questa tirata; ho visto il sole, che stava per tramontare, guardarmi un momento come mio padre e poi, essendomi io volto verso oriente inorridito, l'ho visto che si spostava da quella parte per guardarmi ancora. Infine, come Dio ha voluto, è tramontato. Ella era partita, il sole era tramontato: la sera era mia.¹⁹

Lo sguardo che cala sopra il protagonista, di cui i raggi solari sono una manifestazione, è lo sguardo del Padre, e questo fatto porta a suggerire, senza forzature, che lo sguardo che quest'ultimo proietta sulla ragazzina di dieci anni sia anch'esso uno sguardo paterno, poiché si configura come una forma di replicazione di potere della sovrastruttura edipica, appena rivelata in seguito

¹⁶ Non esiste, in natura, un animale che si chiami 'fosforina', che qui è però indubbiamente da intendersi come 'piccolo insetto, farfallina'. 'Fosforina' è anche il nome di una delle amate cugine di Landolfi, Fosforina Tumulini, dedicataria peraltro del *Mar delle blatte*, ma dubito che questo sia un rimando alla cugina. Vista la significazione simbolica della doppia matrice diurna e notturna del racconto, trovo suggestivo ricordare che Fosforo è, nella mitologia greca, un dio che è personificazione della luce del mattino (a cui si oppone Espero, dio e personificazione della luce della sera); etimologicamente, dunque, 'fosforina' rievoca il significato di 'portatrice di luce'.

¹⁷ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 99.

¹⁸ Il racconto, in fondo, si chiama *Settimana di sole*, e la stessa ricerca del tesoro in soffitta è stata interrotta sì da Ella, ma prima ancora dal sole: «Ma sono stato disturbato prima dal sole che, passando per un occhio di buca, mi spingeva indietro, e poi da Ella» (ivi, p. 98). L'immagine dei raggi solari, non a caso, è la prima che apre il racconto facendo emergere contemporaneamente l'intolleranza e il senso di minaccia percepito dal protagonista: «Queste giornate di sole tornano con un'insistenza intollerabile [...]. Ebbene che si vuole da me, dico io? Che devo fare io?» (ivi, p. 87). A proposito dell'inizio del racconto, in cui vi è anche la prima menzione del fastidio provato dal protagonista per i raggi solari, Sacchetti (L'*oscuro rovescio*, cit., p. 37) scrive: «La personalità del protagonista qui assurge i caratteri del visionario che parla con gli oggetti e legge i segni del reale come fossero un linguaggio. Non sono solo gli uomini a isolarlo e ad avere paura di lui, ma è il mondo intero, perfino il sole a provocargli fastidio e insopportabile tormento». Cfr. anche ivi, pp. 40-46.

¹⁹ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 99.

alla scena della battaglia tra il bruco e la fosforina. L'occhio che tutto vede, così come la luce che tutto illumina, è insomma l'occhio paterno.

Questa lettura, se accettata, permette di interrogare il testo a partire certo da tutte le considerazioni possibili nell'intersezione tra sguardo e potere, ma anche dalla suddivisione lacaniana dei tre registri: il Reale, il Simbolico e l'Immaginario. Questi tre assi, infatti, si intersecano in maniera complessa nel racconto, e lo sguardo si muove fluidamente tra di essi. La scena di lotta animale, vista come un'analogia dei rapporti in atto nella casa ma anche come manifestazione della sovrastruttura edipica, si situa sul piano del Simbolico e consente di rileggere retrospettivamente le relazioni tra protagonista e ragazzina come tentativi di confronto sui due piani del Reale e dell'Immaginario.

III.2.2.2. Il voyeurismo di *Settimana di sole* attraverso i registri lacaniani: la struttura simbolica

Il racconto *Settimana di sole* presenta tre atti voyeuristici concreti o evocati, e la prospettiva a partire dai tre registri di realtà lacaniani sembra interessante per dischiudere alcune sfumature del testo e del voyeurismo che esso permette di osservare.²⁰ Nonostante sia possibile ripercorrere questi tre frammenti in modo lineare secondo la progressione del racconto, credo che, per far emergere la pregnanza dell'intersezione teorica psicoanalitica, sia più agevole compiere il percorso inverso. Propongo, quindi, di partire dall'ultimo – e già evocato – di questi tre episodi, che rappresenta anche una chiave di volta per la lettura retrospettiva dei comportamenti del protagonista e delle sue posture visuali. La scena, articolata e cruciale, avviene sul finire del racconto, il 21 di ottobre, e la riporto nella sua interezza, prima di analizzarla per segmenti:

Nel tardo pomeriggio sono sceso in giardino, c'era una luce dorata d'autunno, e qui ho potuto assistere alla lotta di un bruco e d'una fosforina, in mezzo a foglie d'un verde violento. Non proprio una lotta: la fosforina, dolce e delicata, andava per i fatti suoi e vidi benissimo che fu il bruco ad assalirla; come anche capii subito che avrebbe dovuto soccombere. Il bruco era giallastro, grosso come un pollice, molle e setoloso; la fosforina ombrava, tremava e faceva per fuggire, e sempre il bruco le era sopra, guardandola in volto con quei suoi occhi senza luce, tanto che la sola sua presenza tolse alla fosforina ogni forza. Così appunto mio padre, ai bei tempi, mi guardava, e mi girava attorno, se distoglievo la testa, per guardarmi in volto di nuovo, e la sua faccia e i suoi occhi m'erano tanto antipatici, che faceva di me ciò che voleva. E così ha ottenuto sommissione il bruco dalla fosforina di modo che ha potuto presto lasciarne la spoglia vuota di sangue e allontanarsi con un movimento

²⁰ Come si vedrà nel paragrafo successivo, in realtà due dei tre frammenti che verranno analizzati costituiscono un unico grande frammento che prepara e sviluppa, in due momenti, un'estesa situazione voyeuristica.

d'esofago: l'esofago di urto che vomita. [...] «O sole» ho gridato «sole che mi rimproveri e mi tormenti, [...] che non maturi la ragazzina, che spingi i bruchi ad assalire le fosforine, sole, possa tu per sempre affondare friggendo nel mare come un tizzo spento nella lavatura dei piatti!...». Cioè, avrei voluto gridare. Stiamo zitti per paura di peggio. Infatti, al solo pensare questa tirata, ho visto il sole, che stava per tramontare, guardarmi un momento come mio padre e poi, essendomi io volto verso oriente inorridito, l'ho visto che si spostava da quella parte per guardarmi ancora. Infine, come Dio ha voluto, è tramontato. Ella era partita, il sole era tramontato: la sera era mia.²¹

Gli elementi di interesse in questa situazione sono molteplici, ma prima di ogni possibile osservazione voglio esporre la premessa fondamentale: la mia ipotesi è che la scena inserisca il voyeurismo del protagonista in quello che per Lacan è il registro del Simbolico. Il Simbolico è il registro dominato dal linguaggio e dalla parola, laddove la parola è da intendersi come struttura di significante e come sovrastruttura individuale. Secondo la teorizzazione di Lacan,

un significante è ciò che rappresenta un soggetto. Per chi? Non per un altro soggetto, ma per un altro significante. [...] Il soggetto nasce in quanto nel campo dell'Altro sorge il significante. Ma, per questo stesso fatto, quello che prima non era nulla, se non soggetto a venire – si fissa in significante. Per illustrare questo assioma, supponete di scoprire nel deserto una pietra coperta di geroglifici. Voi non dubitate neppure per un istante che dietro ci sia stato un soggetto che li ha iscritti. Ma credere che ogni significante si indirizzi a voi, è un errore, e la prova è che potete non capirci niente. Invece li definite come significanti perché siete sicuri che ciascuno di questi significanti si riferisce a ciascuno degli altri. Ed è di questo che si tratta nel rapporto del soggetto con il campo dell'Altro.²²

I rapporti tra il dominio del significante e il frammento di *Settimana di sole*, così come le accezioni precise del registro Simbolico, diventano più chiare con il procedere dell'analisi. Prima di inoltrarmi, però, voglio anticipare per intero l'ipotesi di lavoro e dichiarare precisamente la linea interpretativa proposta. Si può, in questa scena, parlare di voyeurismo? A mio avviso sì, perché si assiste a una nitida situazione voyeuristica: lo sguardo di cui si può percepire la presenza, e che è evocato dal protagonista, si traduce in una sovrastruttura di potere (nient'altro che il potere del Padre) tanto pervasiva da organizzare sul piano del Simbolico anche l'architettura degli schemi visuali dell'intero racconto di cui questo stesso sguardo è replicazione.

²¹ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 98-99.

²² LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 193. Nell'analisi che segue si chiariranno i confini di questo simbolico lacaniano; cfr., però, anche il seguito del discorso: «Il rapporto con l'Altro è [...] il rapporto del soggetto vivente con ciò che perde per il fatto di dover passare, per la sua riproduzione, attraverso il ciclo sessuale. Spiego così l'affinità essenziale di ogni pulsione con la zona della morte e concilio le due facce della pulsione – che, al contempo, presentifica la sessualità nell'inconscio e rappresenta, nella sua presenza, a morte» (*ibid.*).

La scena della lotta tra bruco e fosforina, o meglio sarebbe dire dell'aggressione del bruco ai danni della fosforina, è descritta dal protagonista con un gesto narrativo che mira a costituire l'analogia bruco-protagonista e fosforina-ragazzina. La costituzione di questa analogia è evidente dal fatto che lo sguardo del protagonista sulla scena di lotta narrata, pur non essendo interno al punto di vista di uno dei due animali, non è nemmeno quello di una descrizione scevra di valutazioni. La fosforina è presentata come una vittima tragica («dolce e delicata, andava per i fatti suoi») mentre il bruco come un abusante: il suo non è 'dolo' – come sarebbe se tutto fosse relativizzato all'interno di una subalternità nella catena alimentare –, ma è 'colpa', che il protagonista, divenuto narratore, rintraccia ed esplicita nel descrivere l'episodio («e vidi benissimo che fu il bruco ad assalirla»)²³ I due animali sono le maschere dietro alle quali, nella sua autorappresentazione, il protagonista immagina, almeno in un primo momento, sé e la ragazzina. Che il suo ruolo sia quello dell'abusante è inoltre confermato dal fatto che in altri punti del racconto lui stesso viene propriamente paragonato a un bruco: «Ella, nei momenti di passione, mi chiama spesso "bruco peloso"; ma oggi ha detto "piccolo verme" senza nessun affetto».²⁴

Se si volesse ridurre a schema la scena appena descritta, si dovrebbe immaginare il protagonista (Pr.) intento a guardare la lotta mortale tra la fosforina (f) e il bruco (b) con un atto immaginativo che, in questo primo momento, suggerisce un'identificazione della ragazzina (r) nel ruolo della fosforina e del protagonista nel ruolo del bruco:

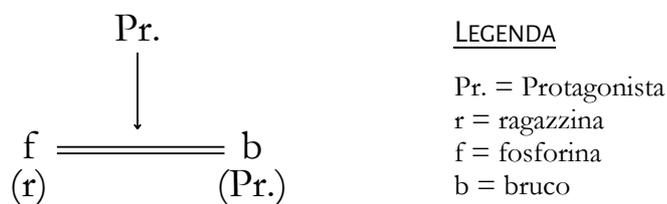


Figura 5

Se, vista la narrativizzazione della descrizione della scena di lotta animale in chiave analogica, qui si affaccia già la possibilità di un'interpretazione imperniata intorno al registro del Simbolico, la lettura diventa ancora più solida nelle righe immediatamente successive. L'innescò definitivo è dato da un espediente retorico: una similitudine che, rinforzando la proposta interpretativa, rivela anche l'architettura profonda dell'ordine Simbolico e impone di ricontrattare in parte il gioco di ruoli che sembrava precedentemente assodato. Dopo essersi soffermato sullo sguardo del bruco ai danni della fosforina, infatti, il protagonista confessa che «così appunto mio padre,

²³ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 99.

²⁴ Ivi, p. 98.

ai bei tempi, mi guardava [...], faceva di me ciò che voleva». Il cerchio in tal modo si chiude ma si schiude, per contro, la significazione del testo grazie all'evocazione della figura paterna; evidentemente, nella scena fa irruzione non tanto il padre reale del protagonista, quanto quello che Lacan chiama «il Padre, con la maiuscola», il Padre come significante:

il Padre, con la maiuscola, non è mai solo un padre, ma è piuttosto il padre morto, il padre in quanto portatore di un significante, significante al secondo grado, che autorizza e fonda tutto il sistema dei significanti, e che fa sì che il primo Altro, ossia il primo soggetto al quale l'individuo parlante si rivolge, sia lui stesso simbolizzato.

È unicamente a livello di questo Altro, in termini rigorosi dell'Altro della legge, di una legge, insisto, incarnata, che il mondo articolato, umano, può acquisire la sua propria dimensione. L'esperienza ci mostra fino a che punto è indispensabile lo sfondo di un Altro rispetto all'Altro, altrimenti l'universo del linguaggio non potrebbe articolarsi in modo tale da mostrarsi efficace nella strutturazione, non solo dei bisogni, ma di ciò di cui cerco di dimostrarvi quest'anno la dimensione originale, e che si chiama desiderio.²⁵

Se si rilegge, alla luce di questa citazione, il frammento landolfiano analizzato, è possibile comprendere fino a che punto sia lecito insistere su uno sguardo che, a partire dal registro del Simbolico di Lacan, rivela l'architettura del significante e del potere. Nel passaggio dallo sguardo sulla fosforina del suo aggressore («il bruco le era sopra, guardandola con quei suoi occhi senza luce») e la similitudine immediatamente successiva che evoca la figura paterna («Così appunto mio padre, ai bei tempi, mi guardava»), si consuma un passaggio dal registro dell'Immaginario a quello del Simbolico.²⁶ Irrompe la figura del Padre e della legge che quest'ultimo, in quanto significante profondo, rappresenta per il protagonista; non è lui a guardare, quindi, ma sono il Padre e la sua legge a muovere i suoi occhi. La lotta mortale tra fosforina e bruco fa da sfondo a uno sguardo sull'«Altro rispetto all'Altro», perché emerge il Padre e non un Altro di cui il soggetto si fa figura di semplice rispecchiamento narcisistico. È chiaro che, se questa idea di strutturazione di una funzione del Simbolico è tanto pregnante quanto fa perno sulla struttura edipica, è anche perché l'ipotesi lacaniana è debitrice delle lezioni mutate dall'antropologia strutturalista di Lévi-Strauss;²⁷ ciò che bisogna enfatizzare, però, è come per Lacan il Simbolico funzioni al pari di una struttura inconscia, altrimenti passerebbe in sordina l'ultima parte della citazione riportata in cui ad essere menzionato è il desiderio. Il registro del Simbolico funziona come un linguaggio inconscio e in questo inconscio è situato un desiderio che condiziona il

²⁵ LACAN, *Il seminario. Libro V*, cit., p. 473.

²⁶ Partire dalla fine chiaramente obbliga a posticipare anche questo primo movimento della relazione visuale sull'asse dell'Immaginario (e dell'impossibile Reale), che si discuterà nel successivo paragrafo. Le citazioni landolfiane sono ancora da LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 99.

²⁷ Sino a partire, credo, da C. LÉVI-STRAUSS, *Le strutture elementari della parentela* [1949], Milano, Feltrinelli, 1972.

soggetto ma che non è del soggetto: è dell'«Altro rispetto all'Altro», è del Padre. Nel suo secondo seminario, Lacan spiega che

l'inconscio è il discorso dell'altro. Questo discorso dell'altro non è il discorso dell'altro astratto, dell'altro nella diade, del mio corrispondente, neanche semplicemente del mio servo, è il discorso del circuito nel quale sono integrato. Ne sono uno degli anelli. È il discorso di mio padre, per esempio, in quanto mio padre ha fatto degli errori che sono assolutamente condannato a riprodurre – quello che si chiama *Super-ego*. Sono condannato a riprodurli perché bisogna che io riprenda il discorso che mi ha lasciato in eredità, non solo perché sono suo figlio, ma perché non si fermi la catena del discorso, e io sono appunto incaricato di trasmetterla nella sua forma aberrante a qualcun altro. Devo porre a qualcun altro il problema di una situazione vitale in cui ci sono tutte le *chances* che inciampi anche in lui [...]. Ecco cos'è il bisogno di ripetizione [...]. Esso non è introdotto che dal registro del linguaggio, dalla funzione del simbolo, dalla problematicità che interroga l'ordine umano. [...] La vita non è presa, nel simbolico, che frammentata, decomposta. L'essere umano stesso è in parte fuori della vita, partecipa all'istinto di morte. E solo da qui può affrontare il registro della vita.²⁸

Il soggetto nasce all'interno di un circuito di discorso, di un circuito del Simbolico che perdura sino alla morte del soggetto stesso e che tende a replicare la propria struttura, imponendosi ereditariamente sugli altri individui che assoggetta. Nessun soggetto può liberarsi totalmente dall'eredità di questa architettura inconscia e simbolica, così come non può sfuggire dallo sguardo del Padre né stornarne l'imposizione di potere. La replicazione inevitabile di questa struttura, l'obbedienza alla legge del Padre, è ciò che sottomette il soggetto al desiderio inconscio e che lo rende partecipe dell'istinto di morte.

Tutta questa struttura teorica è rilevante perché, a mio avviso, ha una chiara aderenza con il testo landolfiano. Il soggetto che guarda e si immedesima, in un primo momento, con il carnefice, riconosce, nello sguardo di potere che impone sulla vittima per assoggettarla, la replicazione di uno sguardo che egli stesso ha subito. Qui sta il punto di volta e l'innescio vero e proprio del simbolico. Ancora: il bruco che uccide e fagocita la fosforina ne lascia «la spoglia vuota di sangue», prima di «allontanarsi con un movimento d'esofago: l'esofago di urto che vomita»;²⁹ il bruco, quindi, risponde a quel comandamento assoluto, al desiderio inconscio che è *in primis* legato all'istinto di autoconservazione, e mette in atto la replicazione della struttura, diventando un anello del circuito nel quale è integrato. Nell'osservarlo, il protagonista riconosce la sua stessa condizione, sia perché la scena tragica è prefigurazione di ciò che accadrebbe se lui agisse in

²⁸ LACAN, *Il seminario. Libro II*, cit., pp. 105-106.

²⁹ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 99.

conformità ai suoi desideri, sia perché si riconosce per primo egli stesso una vittima di quel circuito. La sua stessa soggettività è, più che ubiqua tra le due maschere animali, strutturalmente dislocata, ed è assoggettata all'architettura inconscia e all'occhio del Padre.³⁰

Si può ancora proseguire nella lettura di questo frammento che, passando da un'interrogazione puramente tematica ad una invece strutturale, si rivela veramente ricco di interpretazioni. Per continuare il discorso si deve, ancora una volta, tornare al testo di Landolfi. Dopo la morte della fosforina e la presa di coscienza della propria condizione di vittima (e quindi anche della propria soggettività a tutto tondo), lo sguardo del protagonista torna sul giardino e, ammirando il cielo, prende di mira il sole. Quella del protagonista è una vera e propria invocazione di protesta: «“O sole”, ho gridato, “che mi rimproveri e mi tormenti [...]: non uscirò e non farò nulla. Sole che non maturi la ragazzina, che spingi i bruci ad assalire le fosforine, sole, possa tu per sempre affondare friggendo nel mare come un tizzo spento [...]”». ³¹ Questo è ciò che il protagonista grida, anzi, che avrebbe voluto gridare. L'invocazione, infatti, non diventa grido e viene soffocata per paura, e il motivo di questa paura è presto esplicitato: «al solo pensare questa tirata, ho visto il sole, che stava per tramontare, guardarmi un momento come mio padre». ³² La paura che prova in questa precisa situazione, singolarmente, è analoga a quella che lui stesso incute in chiunque lo guardi e, come si vedrà negli esempi successivi, è anche la paura che provoca nella ragazzina di dieci anni. ³³ Tralasciando però la questione legata al sentimento di terrore, ecco che in questa frase appena citata appare, finalmente, quel voyeurismo che permette a tutta la costruzione teorica di avere non solo senso, ma necessità: il raggio di sole getta il protagonista in uno stato di assoggettamento al potere perché assolve a una funzione-sguardo, e dietro a questo

³⁰ Cfr. ancora quanto dice Lacan in *ibidem*. «Se il soggetto è quello che io vi insegno, cioè il soggetto determinato dal linguaggio e dalla parola, questo significa che il soggetto, *in initio*, comincia nel luogo dell'altro in quanto lì sorge per primo il significante»; cfr., di seguito, anche *ivi*, p. 204: «Ritoveremo qui, dunque, la costituzione del soggetto nel campo dell'Altro [...]. Se si coglie il soggetto dell'inconscio nella sua nascita nel campo dell'Altro, la sua caratteristica è di essere, sotto il significante che sviluppa le sue reti, le sue catene e la sua storia, in un posto indeterminato».

³¹ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 99.

³² *Ibidem*.

³³ E non solo lei, anche gli animali sono soggetti alla paura che il suo sguardo e il suo atteggiamento incutono, e ora è chiaro che anche questa paura è replicazione di quella da lui stesso provata a causa della legge del Padre; questa digressione qui allontanerebbe dal centro del capitolo, ma cfr. almeno *ivi*, p. 90: «La ragazzina, vistasi sorpresa, s'è impaurita [...]. Anche il cane ha paura di me: appena mi vede allibisce [...]». Quest'impressione sul cane, in maniera più insistita, è ripetuta anche nelle ultime pagine del racconto: «nello stesso tempo il cane, guardandomi col solito orrore, lupeggiava verso la porta chiusa, davanti alla quale la gatta già passeggiava freneticamente facendo udire un miagolio rauco e sinistro; in tutto ciò che mi guardava, tranne che nelle povere seggiole, ho letto un errore spasmodico» (*ivi*, p. 100). Solo Ella, singolarmente, riesce a disinnescare l'effetto di soggezione e non avere paura, apparentemente, del protagonista: «Non importa, è inutile che faccia il pazzo, non avrò mai paura di te, e ti vorrò sempre bene come adesso. Accarezza pure le seggiole, dà la caccia al silenzio, picchia i raggi di sole, mi strofinerò sempre alle tue caviglie come farebbe questa gatta, se non ti temesse» (*ivi*, p. 96). Questa paura degli animali è sottolineata anche da Sacchetti (*L'oscuro rovescio*, cit., p. 37): «Ma di più sono gli animali, ancora una volta punto privilegiato di sensibilità e previsione, a nutrire un profondo e incredibile terrore per il protagonista».

sguardo ad essere presente è evidentemente il Padre. In altre parole, si potrebbe dire che il sole quando diventa funzione-sguardo altro non è che ciò che Lacan chiama il Nome-del-Padre, ovvero quel significante che rimanda al Padre in quanto funzione significante.³⁴ Pur sottolineando altri aspetti, anche Sacchetti enfatizza il ruolo del sole, dicendo che si pone come un «occhio di rimprovero costante per il notturno protagonista».³⁵

Anche in questo caso, vorrei che a dialogare con la lente psicoanalitica fosse il testo, nella sua struttura, perché è ancora il testo a chiamare e rendere rilevante la lettura teorica.³⁶ Lacan, riferendosi al pronome personale 'tu' nelle frasi invocative, afferma che l'invocazione

esige, beninteso, tutt'altra dimensione, e cioè che io faccia dipendere il mio desiderio dal tuo essere, nel senso che ti chiamo a entrare nel percorso di questo desiderio, qualsiasi esso sia, in maniera incondizionata. È il processo dell'invocazione. La parola vuol dire che faccio appello alla voce, ossia a ciò che supporta la parola. Non faccio appello alla parola, bensì al soggetto in quanto la porta [...].³⁷

Ecco appunto il Padre, invocato/evocato, ed ecco soprattutto il sole che, come funzione-sguardo, manifesta la presenza di una pulsione voyeuristica sul protagonista che ne condiziona da sempre l'esistenza. Il Padre, che lo ha sempre osservato, anche in questo momento è lì e lo guarda, e lo fa nella forma di una struttura inconscia e interiorizzata di sguardo. La scena, narrata in modo tragico, della lotta tra la fosforina e il bruco, ha fatto emergere questo sguardo e ha portato alla luce, insieme ad esso, il Padre come elemento di rimosso. Siamo nuovamente nel campo del freudiano *Unheimlich*, e il frammento voyeuristico è rivelatorio per il protagonista perché, prendendo coscienza dell'esistenza di questa sovrastruttura, quest'ultimo riesce anche a

³⁴ Una definizione efficace è quella di LACAN, *Il seminario. Libro V*, cit., p. 148: «Chiamiamo legge ciò che si articola a livello del significante, vale a dire il testo della legge. Non è la stessa cosa dire che una persona deve essere lì per sostenere l'autenticità della parola e dire che c'è qualcosa che autorizza il testo della legge. In effetti, ciò che autorizza il testo della legge basta per essere lui stesso a livello del significante. È ciò che chiamo il Nome-del-Padre, vale a dire il padre simbolico. È un termine che sussiste a livello del significante e che, nell'Altro, in quanto sede della legge, rappresenta l'Altro. È il significante che dà supporto alla legge, che promulga la legge. È l'Altro nell'Altro».

³⁵ SACCHETTINI, *L'oscuro rovescio*, cit., p. 41. Cfr. anche ivi, p. 43: «Il sole è come l'occhio inquisitore del padre e simile allo sguardo del padre è quello carnefice del bruco».

³⁶ Esempi interessanti di intersezione tra espedienti retorici e strutture del significante sono osservabili in alcuni studi lacaniani. Segnalo, in particolare, alcune considerazioni che Lacan dedica all'uso della metafora (cfr. LACAN, *Il seminario. Libro V*, cit., pp. 23-43; da leggere anche in relazione a ivi, pp. 162-180), ma rimando anche a quanto detto per la metafora fallita (e per il lapsus: cfr. ivi, pp. 44-62).

³⁷ Ivi, p. 153. Ancora, a proposito dell'invocazione, Lacan dice che «il tu di cui si tratta è quello che invociamo. Tramite l'invocazione, certo, sarà interessata l'impenetrabilità personale e soggettiva, ma non è a questo livello che cerchiamo di coglierla. [...] Non basta dire semplicemente all'Altro tu, tu, tu, e ottenere una partecipazione da palpito. Si tratta di dargli la stessa voce che noi desideriamo che egli abbia, di evocare questa voce [...]» (ivi, p. 155).

cambiare il rapporto di immedesimazione, passando dall'identificazione con il carnefice a quella con la vittima.³⁸

Dopo la descrizione, dunque, volendo sintetizzare e rappresentare graficamente anche il secondo tempo dello sguardo voyeuristico del protagonista, quello che si rintraccia a partire dal registro del Simbolico, si dovrà rivedere sensibilmente la rappresentazione precedente (cfr. *Figura 5*) e porre al di sopra di tutta la scena di lotta fra fosforina (f) e bruco (b) lo sguardo strutturale e inconscio del Padre (P). Di conseguenza, a mutare sarà anche il precedente rapporto di identificazione, perché in questo secondo tempo a immaginarsi nei panni della fosforina è proprio il protagonista (Pr.), mentre il Padre (P) indosserà la maschera del bruco. Lo schema, dunque, diventerà così:

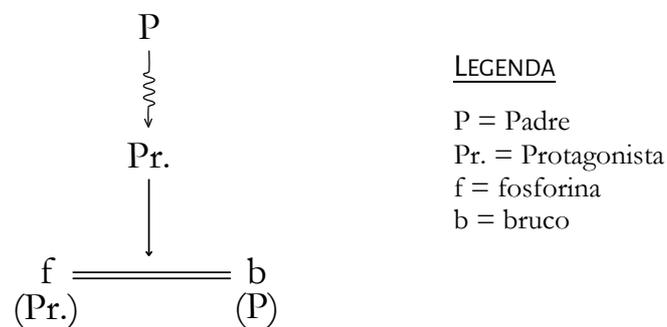


Figura 6

Nonostante tutti gli sforzi, però, il Padre non viene fagocitato dal figlio. Il protagonista non solo non riesce a verbalizzare la sua invocazione e dare voce alla sua ribellione, ma si predispone per diventare un anello del medesimo circuito di desiderio e di replicazione che, seguendo ancora l'analogia animale, ha portato la fosforina a venire divorata dal bruco.

A differenza di quanto ci si potrebbe aspettare in questa situazione, però, il figlio si dimostra 'castrato' e incapace, non solo di ribellarsi al Padre, ma anche di replicarne paradossalmente la struttura:

Stasera la ragazzina era vestita in un modo strano: molto stretto alla vita, la vestina le cadeva un po' da una spalla [...]. E appunto aveva un aspetto generale tra discinto e piratesco. Quanto mi piacciono le donne in abito da pirata o da moschettiere! [...]. Così la veste della ragazzina, rattenuta da un seno, lo poneva in evidenza, e il medesimo la calza col polpaccio. Eppoi bisogna

³⁸ E quindi, ancora in termini dei tre tempi del complesso edipico, uscendo dallo stato di identificazione simbolica con la figura del Padre. Per questo aspetto cfr. soprattutto i due saggi dedicati ai 'tre tempi dell'Edipo' in *ivi*, pp. 181-216. In questa epifania del protagonista si potrebbe ancora vedere, sempre in termini lacaniani, una presa di consapevolezza di quella faglia che, Lacan, pone tra soggetto ed individuo, ovvero tra 'le moi' (soggetto dell'enunciato, soggetto conscio della sua parola e padrone della sua parola) e 'le je' (soggetto dell'enunciazione, quel soggetto che ha preso consapevolezza di una struttura simbolica e inconscia e che sa quindi riconoscere la parola del Padre dietro la propria). Sarebbe però una digressione, credo, eccessiva, e quindi mi limito a segnalare il punto di intersezione (per cui cfr. almeno LACAN, *Il seminario. Libro II*, cit., pp. 5-16: 11).

aggiungere che queste forme erano, anzi sono, piccole e dure. In breve, guardandola ho potuto determinare che il mio unico desiderio era abbracciarla, stringerla fra le mie braccia. Ma quando in sala ho tentato di farlo, la notte era già caduta da un pezzo, la ragazzina s'è impaurita, s'è schermata, ha frignato [...]. Dopo aver singhiozzato a gran voce, s'era quietata e piangeva ora silenziosamente, con un'aria floscia e disperata. [...]. Infatti, l'allargarsi della macchina di pianto mi calmò.³⁹

Il figlio risponde al comandamento del Padre, non interrompe il circuito ma tenta di replicare l'assoggettamento: tuttavia fallisce. Nel fare ciò, chiaramente, si condanna a rimanere schiavo dello sguardo che lo condiziona e, allo stesso tempo, a non riuscire a comprendere la verità che era emersa con l'elemento del rimosso freudiano. La 'settimana di sole' che dà il titolo al racconto si trasforma in una conferma della sua dannazione, e l'incapacità di fagocitare il Padre e di interrompere il circuito della sovrastruttura simbolica, così come l'incapacità di stornare la funzione-sguardo che il sole voyeuristicamente emblemizza, condannano il protagonista a sopravvivere soltanto nello spazio notturno («il sole era tramontato: la sera era mia»)⁴⁰.

Emblematicamente, nello stesso momento in cui egli fallisce nell'interrompere – o nel mettere in atto – il comandamento della sovrastruttura simbolica, anche l'ossessiva ricerca del tesoro si ferma. Il rimosso, che stava emergendo, sfugge dalla sua portata, e con esso si dissolve anche la possibilità di risolverlo:

Com'era fragile la ragazzina! Le cose piccole e dure sembravano non avere radici nel suo corpo. Mentre lei dormiva, alla luce d'una lanterna ho continuato a scavare, in soffitta, ancora niente.⁴¹

³⁹ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 99-100. Qui molto diverso l'epilogo di Maria Giuseppa, che – come si è visto – ha una stretta connessione con questo racconto proprio per la relazione con la figura femminile, che per molti aspetti si sovrappone con la ragazzina di dieci anni di *Settimana di sole*. Maria Giuseppa, infatti, subirà invece uno stupro, per quanto passato sotto reticente silenzio dal protagonista. Cfr. *ivi*, pp. 5-15: 14. ⁴⁰ *Ivi*, p. 99.

⁴¹ *Ivi*, pp. 100-101. Sto dando, in questo senso, una lettura che in parte si discosta da quella che propone nelle battute finali Sacchetti (L'*oscuro rovescio*, cit., pp. 40-46). L'autore, infatti, che ricostruisce perfettamente l'architettura del racconto nelle due fasi lunari e solari, afferma: «La dialettica con il sole si proietta come scontro vitale (o mortale) in un luogo alieno dalle leggi di causa-effetto, alieno dal mondo regolato dalla ragione, la fuga del sole, la sua sconfitta e il suo obnubilamento, determinano la pacificazione del racconto nello spazio visionario della mente ormai articolata nella catena semantica della noia, del sonno, della morte, nella 'paralisi metafisica' della malinconia» (*ivi*, p. 46). Il punto sul quale mi discosto leggermente è in realtà legato all'idea di 'sconfitta' del sole. A mio avviso, invece, anche se il racconto si interrompe, il protagonista si ritrova semmai condannato a coincidere con il valore strutturale di quello sguardo che il sole-Padre rappresenta, e ne rimane psicoanaliticamente castrato. Si tratta solo di un piccolo scarto, però, e trovo calzanti e condivisibili tutte le altre considerazioni di Sacchetti.

III.2.2.3. Il voyeurismo di *Settimana di sole* attraverso i registri lacaniani: il passaggio dal piano del simbolico a quello dell'immaginario

Il frammento appena analizzato ha svelato l'architettura simbolica e lo sguardo voyeuristico del Padre, arrivando anche a proporre che nel racconto i raggi di sole assolvano ad una funzione-sguardo divenendo, in altre parole, la rappresentazione metaforica del Nome-del-Padre.⁴² Come si è visto, l'innescò vero e proprio del registro del Simbolico avviene definitivamente con quella similitudine che, evocando la figura paterna, svela la struttura edipica del Simbolico; inoltre, come anticipato, l'esempio del bruco e della fosforina permette anche di ricostruire la relazione tra la ragazzina e il protagonista sul piano dell'Immaginario, soprattutto se si interpretano i due animali alla stregua di due maschere dei personaggi.⁴³

Secondo la formulazione di Lacan, il registro dell'Immaginario è pre-linguistico e pre-Simbolico, ed è soprattutto il registro dell'immagine. Su questo piano la relazione del soggetto con l'Altro è sempre una relazione di tipo narcisistico, perché l'Altro con cui si entra in relazione è l'immagine riflessa di sé stessi, la propria immagine speculare. Il testo fondamentale per cogliere i confini della questione dell'immaginario secondo Lacan è, non a caso, il celebre testo dedicato allo stadio dello specchio.⁴⁴ Partire da questo presupposto è importante per giustificare la scelta di iniziare l'analisi di *Settimana di sole* dalla fine del racconto. Il voyeurismo nell'episodio della fosforina, infatti, non soltanto ha svelato l'architettura simbolica ma, nel farlo, ha anche risemantizzato le precedenti pulsioni scopiche di tipo voyeuristico del protagonista. Il punto nodale è proprio nel riconoscimento del Padre e del suo sguardo di sorvolo perché, con esso, il protagonista passa dall'identificarsi con il carnefice all'identificarsi con la vittima. Il risultato è logico: se la fosforina è la maschera della ragazzina, e se allo stesso tempo la struttura del Simbolico fa sì che questa maschera venga indossata anche dal protagonista, allora lo sguardo che egli dirige verso la ragazzina nelle parti precedenti del racconto è informato di questa struttura inconscia ed è uno sguardo, metaforicamente, allo specchio. Si può dire, in altri termini, che c'è un processo di identificazione inconscia con la ragazzina vittima dello sguardo voyeuristico, perché la sua immagine garantisce unità e specularità al soggetto e incorpora quello stesso

⁴² Nella forma di una metafora per il Padre. Ancora, il riferimento è all'espedito retorico della metafora nella significazione del simbolico, per cui cfr. LACAN, *Il seminario. Libro V*, cit., pp. 23-43.

⁴³ Interessante, nel celebre saggio di risposta a Daniel Lagache (in cui vengono riprese alcune caratteristiche del soggetto a partire dalla distinzione freudiana tra Ideale dell'io e Io-ideale), l'annotazione di Lacan a proposito delle maschere: «Ricordare che la persona è una maschera, non è un semplice gioco di etimologia, ma è evocare l'ambiguità del processo per cui la sua nozione è giunta ad acquistare il valore di incarnare un'unità che si affermerebbe nell'essere. [...] Ma che ne è dell'essere, se dietro non c'è niente? E se c'è soltanto un viso, che ne è della persona?» (J. LACAN, *Nota sulla relazione di Daniel Lagache*, in *Scritti*, cit., p. 667).

⁴⁴ ID., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, cit., pp. 87-94. L'attenzione alla specularità e la centralità dello stadio dello specchio era già emersa con §III.1.4.3.

assoggettamento al potere che il protagonista ha subito (e subisce). Posta questa come base teorica, si può finalmente analizzare il voyeurismo oppressivo che il protagonista esercita sulla ragazzina riprendendo il racconto linearmente.

I due sguardi che si possono isolare e su cui si può ragionare sono entrambi del 17 ottobre e, posti a poche righe di distanza l'uno dall'altro, costituiscono un unico esteso esempio. La prima parte di questo ampio frammento, in apertura del paragrafo, vede il protagonista osservare e descrivere per la prima volta la ragazzina di dieci anni, o meglio, la giovane «servetta svelta e accorta» su cui si compiace di poter esercitare un potere.⁴⁵ Nell'osservarla ne descrive le forme, e afferma di esserne «innamorato: alla sua età, pare impossibile, ha già il seno diviso; poi ha i capelli stopposi [...], è piccina, sottile, sottile, patita anche, solo coi polpacci un po' forti. E, per me, non vedo altro».⁴⁶ L'osservazione procede, via via, in modo più indiscreto:

Se capita su una soglia, la luce di fuori trapassa la sua vestina leggera e la fa apparire quasi nuda, allungandole smisuratamente le gambe e scavandone l'incavalcatura senza pietà. Me ne vado spesso, per questa ragione, in soffitta, al sole; vicino agli occhi di bue, a piangere: «ragazzina dalle gambe lunghe, dal piccolo ventre in fuori, dalle spallucce strette!». Già, ma è proprio qui che cominciano le difficoltà: come farle capire il mio amore, come fare all'amore con un coso simile? Tanto più che ha una grand'aria assennata e una gran paura di me: qui tutti, più o meno, hanno paura di me.⁴⁷

La descrizione, che evoca una pulsione voyeuristica, diventa rilevante nel momento in cui si rintraccia, a ritroso, l'elemento simbolico della luce e del sole nella sua funzione-sguardo. È infatti la luce a denudare la ragazzina, permettendo allo sguardo del protagonista di insinuarsi sotto la «vestitina leggera» e di vederla «quasi nuda». Inoltre, e questo dato si può cogliere solo grazie alle considerazioni precedentemente fatte circa l'emersione del Simbolico e del Nome-del-Padre, quando il protagonista si rintana in soffitta per soffocare l'inconfessabile e inaccettabile amore per la ragazzina, è il sole nella sua funzione-sguardo a fissarsi sul soggetto e svelarne la vergognosa pulsione. Non può sfuggire, peraltro, a ulteriore conferma di una significazione nell'ordine del simbolico, che il sole si inoltra nella soffitta e incombe sul protagonista entrando attraverso delle finestrelle tonde dette a occhio di bue.

I due sentimenti che emergono da questa scena sono entrambi legati, in modo differente, alla tensione voyeuristica, e sono il sentimento di vergogna e quello di paura. Il punto nodale che

⁴⁵ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 89.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*. Per questa descrizione, Sacchetti (L'*oscuro rovescio*, cit., p. 36) dice che è «la componente fisica a far da padrone, in un ritratto che non lesina di mettere in luce anche quei particolari che oscillano tra sguardo voyeuristico e attrazione morbosa».

congiunge vergogna e paura nell'atto voyeuristico è ben sintetizzato da Sartre: la paura della ragazzina è quella di un soggetto che vede calare su di sé una pulsione scopica con una forte carica reificante, e che vede quindi minacciata la propria libertà e la propria stessa esistenza con la presa di consapevolezza della minaccia rappresentata dall'esistenza dell'Altro; allo stesso tempo, però, il sentimento di vergogna che il protagonista prova, nella soffitta in cui si nasconde per piangere, è sorretto dalla percezione di un secondo sguardo che, a questo punto, sappiamo essere quello del Padre. Per concludere il ragionamento proseguendo con Sartre, infatti, si può dire che la paura della ragazzina è scatenata dal vedersi visti, mentre la vergogna del protagonista è dovuta al vedersi visti *mentre si vede*.⁴⁸

Questa sezione del racconto, intramata di visualità nel segno di un'emergenza ancora una volta del registro del Simbolico, vede anche l'affiorare in forma di allusione della dimensione del reale. Come si è accennato in precedenza, la definizione più articolata del registro del reale Lacan la dà nel corso del ciclo seminariale a cavallo tra '59-'60, da cui poi nascerà il settimo volume dei suoi seminari.⁴⁹ Non è opportuno dilungarsi troppo su questo aspetto, dal momento che è collegato solo trasversalmente alla dinamica visuale e non ne è direttamente implicato, ma è da sottolineare come, sul piano del Reale, la *jouissance* venga scongiurata. Il registro del Reale è di impossibile accesso, per Lacan, essendo il risultato della sottrazione dalla realtà totale degli altri due registri, di fatto ineliminabili dall'esperienza, del Simbolico e dell'Immaginario.⁵⁰ Appurato l'amore per la ragazzina, il protagonista si rifugia in soffitta e si chiede: «come farle capire il mio amore, come fare all'amore con un coso simile?». ⁵¹ Se il piano della realtà è quello dominato dalle pulsioni scovre dagli schermi dell'Immaginario e dei vincoli del Simbolico, ecco che quest'interrogativo rivela l'impossibilità di portare la pulsione erotica al di fuori dei confini del visivo e su un piano di realtà. La stessa luce che osserva il protagonista e ne amplifica il sentimento di vergogna, ne è, a un tempo, prova e monito, poiché è investita di una significazione sul piano del Simbolico e quindi su quello della proibizione del Padre (e della sovrastruttura sociale che rappresenta).⁵² Anche l'approccio sessuale delle ultime pagine, infatti, non porta a nulla, e la dimensione erotica del protagonista rimane relegata al circuito del dispositivo visuale.

⁴⁸ Cfr. §II.3.1 e, in generale, SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 328-329.

⁴⁹ LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit.

⁵⁰ Cfr. anche ivi, p. 16: «Che l'inconscio sia strutturato in funzione del simbolico, che il principio di piacere faccia ricercare all'uomo il ritorno di un segno, che la distrazione insita in ciò che guida l'uomo a sua insaputa nella sua condotta sia ciò che gli fa piacere perché è in certo qual modo un'eufonia, che l'uomo cerchi e ritrovi la propria traccia a spese della propria pista – ecco ciò di cui bisogna misurare tutta l'importanza nel pensiero freudiano, per poter quindi concepire quale sia, allora, la funzione della realtà».

⁵¹ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 89.

⁵² Cfr. anche l'analisi del paragrafo seguente. Nella sua formulazione, Lacan sottolinea come alla base di queste dinamiche vi sia un'opposizione basilare tra principio di realtà e principio di piacere che è già affrontata in S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, cit., pp. 189-252. Il principio di realtà è connaturatamente fragile, e il

Continuando a leggere il frammento voyeuristico, allora, ecco che ci si imbatte nella postura del *voyeur* finalmente più usuale:

L'ho seguita a sua insaputa mentre s'avviava su per le scale: era l'ora, dopo pranzo, che io dormicchio, e si credeva libera. Ha imboccato un lungo corridoio sculettando leggermente e s'è diretta verso la soffitta, dove appunto io vado a piangere su di lei: non so dire, perciò, che folle speranza s'era impadronita di me. Ma s'è fermata in cima alla scaletta, quella che mena alla vera soffitta ed è di legno lucidato, s'è alzata la veste e s'è seduta sull'ultimo gradino, sicché suppongo ci si sia seduta a nudo; io m'ero nascosto dietro una porta semiaperta e, dalla fessura fra il battente e il muro ho potuto vedere... [...]. La ragazzina, vistasi sorpresa, s'è impaurita e ha cominciato a piagnucolare parandosi col gomito.⁵³

Gli elementi, qui, sono quelli di un *voyeur* 'normotipico', accentuati oltretutto dalle sfumature di pedofilia. L'uomo, che si pone nei panni di un dichiarato osservatore-*voyeur*, è nascosto allo sguardo della ragazzina, e dalla sua dimensione di nascondimento la osserva, mosso da un dichiarato desiderio erotico. La ragazzina, quindi, nello schema voyeuristico assume il ruolo chiaro e prevedibile dell'oggetto della pulsione scopica. Lo sguardo che la ragazzina subisce è fortemente reificante, e questo si nota anche dal fatto che la descrizione visiva è quella di un corpo femminile idealmente denudato e parcellizzato.⁵⁴ Finché il protagonista rimane celato agli occhi della ragazzina, esercita su di essa grazie al proprio sguardo un potere di cui lei è totalmente ignara: un potere che crea godimento perché sublima l'atto sessuale (impossibile) nella fantasia di una possibilità immediata di possesso. Chiaramente, quando la sua presenza di osservatore-*voyeur* viene a galla, la ragazzina viene invasa da un sentimento di paura e vulnerabilità. La scaletta su cui la giovane si siede, presumibilmente «a nudo», sollecita la fantasia del protagonista agendo come un oggetto di godimento sostitutivo, un oggetto reale che può toccare la carne intangibile che l'uomo vorrebbe possedere. È così che, allora, lo sguardo reificante ed erotizzato del *voyeur* si inchioda sul particolare della scaletta:

principio di piacere si oppone a quello di realtà per la sua struttura 'allucinatoria': «Con che cosa siamo portati ad articolare l'apparato percettivo? Con la realtà, beninteso. Ma se seguiamo l'ipotesi di Freud, su che cosa si esercita in linea di principio il governo del principio di piacere? Proprio sulla percezione, ed è qui la novità che egli introduce. Il processo primario [...] tende ad esercitarsi nel senso di una identità di percezione. Poco importa che questa sia reale o allucinatoria, essa comunque tenderà sempre a stabilirsi. Se non ha la fortuna di coincidere con il reale, sarà allucinatoria. Sta qui tutto il pericolo, nel caso in cui sia il processo primario a prendere mano» (LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 37).

⁵³ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 89-90.

⁵⁴ Cfr. F. SECCHIERI, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 13: «la scrittura di Landolfi volentieri inclina alle figurazioni del corpo femminile. La costanza di queste presenze testuali è accompagnata da una peculiare attitudine plastica di taglio parzializzante e sostanzialmente decostruttivo. [...] il narratore agisce attenendosi ad uno schema procedurale che prevede l'esclusiva, insistita focalizzazione di alcuni particolari, di uno o più dettagli corporei o comportamenti tanto più significativi ed emblematici quanto meno riferibili al retaggio di precise tradizioni letterarie».

La ragazzina ha distese le gambe, e, a furia di dimenarsi, s'è lasciata cadere, restando sempre seduta, sul gradino inferiore e poi giù giù sugli altri fino in fondo, aiutandosi prima colle mani e acquistando gradatamente velocità tanto da poterne fare a meno come di ogni altro movimento. Poi è risalita e ha ricominciato; e ogni volta le sue carni tonfavano sordamente sul legno. Io non ero ben sicuro d'aver inteso il senso di quel messaggio - dirò meglio di quella confessione -, non credevo a me stesso, e, balzando fuori: «oh cara, ripeti!» ho gridato, cercando d'esser carezzevole malgrado la mia agitazione.

[...]

«Ma ripeti dunque!»: è stato tutto inutile; è scoppiata all'improvviso in un pianto diretto e rumoroso e ha fatto per fuggire; ho dovuto stringerla in un angolo e arrabbiarmi, ho perduto la testa: «ripeeeti, non ho capito beene, ripeti caaaral» gridavo con quanto fiato avevo in gola, mentre a lei per il vigore degli urli tremavano e si piegavano le ginocchia. In nessun modo son riuscito a ottenere che ripettesse, e sono restato nella mia spaventosa ignoranza; proprio non è possibile cavarne qualcosa.⁵⁵

Quello che per la ragazzina è, chiaramente, un semplice gioco, viene permeato da una carica erotica dallo sguardo voyeuristico del protagonista che, nel suono prodotto dal contatto tra il corpo della giovane e i gradini di legno, immagina un invito e una tentata seduzione. Prigioniera di uno sguardo che la rinchiude e la assoggetta, la povera ragazzina non può far altro che nascondersi e piangere. Vittima del circuito narcisistico del protagonista, subisce con spavento lo sguardo voyeuristico che semantizza, in senso erotico, la sua immagine, e questo destino, che mai sfocia sul piano del Reale, la accompagnerà fino alla scena epifanica della fosforina e il conseguente (dis)innesco del Simbolico.

III.2.3. *La morte del Re di Francia: voyeurismo come struttura di potere paterna*

III.2.3.1. Descrizione della scena e prospettive teoriche di riferimento

La morte del Re di Francia è un lungo racconto, diviso in cinque sezioni, che vede come protagonisti un padre (adottivo), Tale, e la sua figlia dodicenne, Rosalba.⁵⁶ Il narratore è eterodiegetico, e la focalizzazione è multipla, dal momento che i fatti vengono raccontati dalla prospettiva

⁵⁵ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 90.

⁵⁶ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 3-116: 16-42. Il titolo originario del racconto doveva essere '00 (*prefatto*), ma nella nota alla pubblicazione sulla rivista «Caratteri», ora leggibile in nota al racconto nel volume collettaneo da cui si cita, lo stesso Landolfi scrive: «Veramente, il titolo originale della composizione è 00 (*prefatto*). Ma una rivista come *Caratteri* ha bisogno di titoli tondi e distesi: e quest'unico motivo ci ha indotti alla sostituzione che s'è vista ("ma questa è la morte del re di Francia!..." si usa dire delle musiche lunghe e noiose)» (ivi, p. 16).

(parziale) sia di Tale che di Rosalba.⁵⁷ Né il luogo né la temporalità vengono precisati, così come non vengono specificate le generalità dei personaggi. Di Rosalba, sui «dodici forse tredici anni», viene dichiarata solo l'età approssimativa, specificando che Tale l'ha adottata sin dalla «tenera età»,⁵⁸ senza nessun'altra più approfondita precisazione; di Tale, addirittura, il narratore omette il nome proprio: «A scampo di inesattezze, poiché non è ben chiaro se si chiamasse Smith o Dupont o Rossi o Mueller o Gonzalez o Ivanov, lo chiameremo Tale».⁵⁹

Il primo paragrafo presenta Tale come un capitano di lungo corso, ormai quasi anziano, che fantastica intorno alle memorie delle gloriose imprese passate, per quanto tali racconti vadano presi con cautela, dal momento che il narratore ne mette in discussione l'attendibilità.⁶⁰ A riprova di questo depotenziamento dell'affidabilità del personaggio, se da una parte Tale è presentato in maniera grandiosa, dall'altra il narratore ridicolizza la dimensione iperbolica dei suoi racconti precisando il luogo da cui il vecchio capitano sta rivangando le proprie memorie: il gabinetto.⁶¹

Il secondo paragrafo è, insieme a quello immediatamente successivo, il più importante per sviluppare un ragionamento circa la qualità dello sguardo voyeuristico su Rosalba. Qui, infatti, vengono presentati i personaggi nella loro vita quotidiana: Rosalba è una giovane da sempre cresciuta dal padre in modo da non sentire come inopportuna la sua presenza invasiva in

⁵⁷ Non c'è un cambio netto e sequenziale tra l'evoluzione dei fatti narrati e la prospettiva: a volte il racconto muta prospettiva con l'evolversi dell'azione, mentre altre volte accade che uno stesso evento venga narrato dalle due diverse prospettive in sequenza. Wanda Santini studia il racconto all'interno degli esempi di stile teatrale landolfiano (cfr. W. SANTINI, *Le maschere della scrittura. Appunti linguistici sulla narrativa di Tommaso Landolfi*, Tesi di Dottorato, Università di Toronto, 2015, pp. 50-59). Cfr. ivi, p. 53 (e n. 44), dove nel parlare della tipologia del narratore, l'autrice afferma che «la presenza del narratore si configura immediatamente quale seconda "voce", affiancata a quella di Tale». Cfr. ancora: «L'ambiguità dello statuto del narratore risiede nel fatto che la sua voce e quella di Tale si intrecciano – nelle forme del discorso riportato e non solo – manifestando una sostanziale omogeneità di registro: sebbene Tale e "lo scrivente" siano entità formalmente autonome, la nevrosi immaginifica e retorica del primo sembra in qualche modo contagiare il secondo, assestando entrambe le voci su toni enfatici e iperbolici e distanziandole dalla medietà linguistica» (ivi, p. 54).

⁵⁸ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 21-22.

⁵⁹ Ivi, p. 17.

⁶⁰ Cfr. ivi, pp. 18-19: «Dio mio, intendiamoci anche qui, non che egli non esagerasse un pochino. [...] Esagerava dunque. Per esempio, sapeva benissimo in cuor suo di non sapere il cinese; eppure lo abbiamo visto, nella allocuzione succitata, rivolgersi in questa lingua a un marinaio. Ma in tutti i grandi uomini d'azione hanno una certa parte l'impostura e la mistificazione. In generale, si può dire che questo processo di accrescimento ed arrotondamento nel ricordo fosse stato parallelo (segreta coscienza, pudore?) a un altro processo, che lo scrivente chiamerà, in via del tutto provvisoria, di depotenziazione fonica. Col passar degli anni le allocuzioni, le lezioni, le scene varie, in origine pronunciate e rappresentate a voce alta con gesti molto plastici, erano andate gradatamente perdendo d'intensità, fino a divenir mormorate e abbozzate, e fino a rifugiarsi, da ultimo, un po' più dentro alla coscienza di Tale. Tanto che, adesso, non si sarebbe potuto dire se le parole fossero mormorate o soltanto immaginate e se i gesti fossero soltanto intenzioni di gesti. La sua mimica e la sua voce parevano essere retrocesse sotto l'involucro della pelle».

⁶¹ Cfr. ivi, pp. 17-18: «le parole surriferite Tale le aveva pronunciate soltanto nell'intimo, confortevole ed amico, del gabinetto di decenza, durante il suo laborioso disimpegno quotidiano. In questo luogo sacro alla vita interiore degli uomini ed eccitante del loro spirito, qualcuno è andato a scrivere i suoi capolavori, altri a smaltire, con una sublimazione dei più remoti sentimenti, l'amarezza d'un dispiacere amoroso; ma tutti si ripiegano su sé stessi, nel ricordo e nella meditazione, e cercano incessantemente d'intendere le ragioni profonde delle cose e della loro stessa anima. Così Tale vi si abbandonava al ricordo e vi riviveva la sua vita eroica e mitica, avventurosa e noncurante».

momenti di particolare intimità, come durante il bagno o durante le procedure di vestizione e svestizione. Questo paragrafo è prevalentemente narrato dalla prospettiva di Tale, che veste i panni di un *voyeur* di cui non è difficile notare il desiderio erotico. Oltre a Tale, infine, vi sono anche altri personaggi maschili che si avvicinano a Rosalba (e che lei istintivamente tende ad evitare), tra i quali spicca il «ventottenne figliolo» di un avvocato, «(baffetti neri)».⁶²

Il terzo paragrafo è fondamentale perché il narratore dà voce, in maniera estesa, a Rosalba e alla sua prospettiva: qui, infatti, si scopre che l'apparente naturalezza agli sguardi descritta dal padre, non è percepita in questo modo da Rosalba, che prova invece un sentimento di forte turbamento a causa dell'atto voyeuristico; inoltre, un analogo sentimento di turbamento è anche quello che causa lo sguardo del figlio dell'avvocato. Questo terzo paragrafo è occupato interamente da un notturno, ed è particolarmente rilevante perché in questa temporalità Rosalba ha un incubo: sogna un mostro che, durante la notte, la osserva e la viola nell'intimo, ferendola; quando si sveglia, la ragazzina, scopre – ma con vergogna, non capendo ciò che è accaduto – di aver avuto per la prima volta le mestruazioni.

Gli ultimi due paragrafi riportano la narrazione dalla prospettiva di Tale, che nel quarto paragrafo è raffigurato mentre lotta contro un 'mostro' diurno, un ragno (controcanto ridicolo della bestia onirica affrontata da Rosalba), e nel quinto invece si congeda dalla scena e dall'azione: presentando la propria inettitudine e, a un tempo, il fatto che Rosalba stia crescendo troppo per poter rimanere in questa situazione di assoggettamento, si inoltra in una camminata in montagna e, privo di forze, si lascia cadere nella neve.⁶³ Qui, il racconto, potrebbe finire ma non finisce. Infatti, in una nota che succede l'ultima riga dell'ultimo paragrafo, il narratore ripercorre in poche parole le vere vicende di Tale, sconfessando in pochissime righe tutto ciò che durante la narrazione precedente era stato costruito e ipotizzato.⁶⁴

⁶² Ivi, p. 24.

⁶³ A proposito della simbologia legata al ragno rimando all'argomentazione di G. ANDREOZZI, *Dal bestiario landolfiano. Il ragno, l'animale-totem*, in *Liquida vertigine*, cit., pp. 209-216. Rimando, però, anche a S. LUX, "Perisca la carne ragnesca", in S. Cirillo (a cura di), *Cent'anni di Landolfi*, Atti del Convegno di Roma (7-8 maggio 2008), Roma, Bulzoni, pp. 187-214.

⁶⁴ L'espedito della Nota postuma, con cui il narratore dichiara di voler aggiungere pochi particolari 'non essenziali' alla storia, è ovviamente volutamente ironico e provocatorio. Cfr. LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 42: «Qui lo scrivente crede opportuno, per un cumulo di ragioni una più intuitiva dell'altra, di metter punto. Solo accennerà, a mero titolo di cronaca, a una circostanza che non gli sembra, del resto, essenziale. Tale, lo si seppe poi, non era affatto un capitano di lungo corso, né aveva girato tutto il mondo tra le avventure più sbalorditive, come pretendeva. La sua vita era stata quella del solito impiegato a milledue, fino alla pensione. Parenti non ne aveva di nessuna specie, e del figliolino, che più tardi morì in convulsioni, i soliti maligni avevano a suo tempo vociferato che non fosse suo. Non contenti di ciò, erano anzi andati insinuando che il sedicente capitano (al secolo sottocapufficio in un dicastero della capitale) fosse afflitto da un tal difetto fisico, che né figlioli e neppure donne, ma solo castissime mogli potesse pensare e avere. Caste, s'intende, per quel che lo riguardava. Come e quando il capitano fosse poi andato a stare nel piccolo paese dove l'abbiamo trovato, non s'è potuto precisare. In quanto a Rosalba, la quale era stata raccolta a un anno da un ospizio di trovatelli, ella seppe in seguito così bene

Pur considerando alcune similarità con la vicenda narrata in *Settimana di sole*, il racconto di Landolfi in questo specifico caso non si presta a una lettura della postura scopica attraverso i registri lacaniani. La presente situazione voyeuristica verrà indagata principalmente riconoscendo dietro allo sguardo di Tale quello di un sorvegliante, e dunque la dinamica di potere qui presente chiama in maniera naturale e mirata le posizioni teoriche di Foucault (cfr. §II.2.4). Si noterà come il padre-sorvegliante metta in atto una serie di comportamenti tipici del regime di sorveglianza militare delineati per l'appunto da Foucault in *Sorvegliare e punire*, soprattutto rendendo lo sguardo voyeuristico parte di una ritualizzazione accettata dalla figlia. Allo stesso tempo, l'analisi specifica della prospettiva di Rosalba (cfr. §III.2.3.3), aprirà a una messa in discussione del potere costituito e a implicazioni di genere, perché la giovane mostrerà di presentare, prima oscuramente ma procedendo con la narrazione con una consapevolezza più precisa, la presenza su di sé di uno sguardo maschile connotato sessualmente. Minacciata dallo sguardo, infatti, Rosalba sembra doversi difendere da tentativi di predazione che si sublimano anche in una rivelatrice dimensione onirica. In ogni caso, l'analisi deve partire dalla figura paterna, da analizzare nella sua singolarità ma anche considerando quanto è emerso dal – per alcuni aspetti simile – racconto di *Settimana di sole*.

III.2.3.2. Il potere potenziale de *La morte del Re di Francia*: il voyeurismo paterno e la sublimazione della *jouissance*

Rispetto al racconto precedentemente analizzato, e benché Tale sia un padre adottivo, la situazione voyeuristica de *La morte del re di Francia* è inserita in uno schema edipico tradizionale.⁶⁵ La

adescare il figliolo dell'avvocato che questi, in barba agli abituali saggi consigli dei suoi genitori, volle a tutti i costi sposarsela, e da allora lo scrivente l'ha perduta di vista. Ma, come si vede, non si tratta che di trascurabili particolari».
⁶⁵ Bisogna, inoltre, notare che Tale è padre biologico di un figlio, di cui però non si dice quasi nulla. Il figlio biologico, anzi, è programmaticamente censurato, quando non è descritto brevemente e con fastidio. Emblematica la scena del quarto paragrafo in cui, in un primo momento, Tale passa di fronte alla stanza del figlio, ammettendo di non ricordarsi il colore degli occhi: «Che si diceva? Ah, bere. E Tale aprì senza rumore la porta. C'era ora da attraversare la stanza del bimbo: il bimbo dormiva e dalle sue labbra semichiusi, dalla sua fronte imperlata spirava non so che di febricitante e morboso. «Eccolo qui?» si disse Tale passando vicino al suo letto senza sfiorarlo (i suoi pensieri aveva no rapidamente presa un'altra piega) «fortuna che ha gli occhi chiusi. Bel padre sono, perdio, a non essere riuscito a capire di che colore sono i suoi occhi?». [...] a Tale stesso sembrava che tutto il suo essere si ribellasse come in preda al terrore, quando si trattava di confrontare il colore di quegli occhi con quello degli altri oggetti conosciuti: la sua ragione e la sua memoria rifiutavano di agire regolarmente, come se temessero in ogni approfondimento una spaventosa rivelazione» (ivi pp. 34-35); in un secondo momento, poi, dopo aver descritto la lotta con un odiato ragno e averne descritto anche il colore nauseabondo della carne schiacciata, si ricorda che quello è il colore degli occhi del figlio: «Tale capì. Capi ora, all'improvviso all'impensata, di che colore fossero gli occhi di suo figlio: colore del corpo di quei ragni» (ivi, p. 38). Descrivendo questo passaggio, Andreozzi (*Dal bestiario landolfiano. Il ragno, l'animale-totem*, cit., pp. 210-211) parla di un «senso di colpa verso il figlio detestato e lo shock catartico disvelatore della vera natura di una zoofobia estrema che, a livello coscienziale, aveva subito uno 'spostamento simbolico' e si era indirizzata sopra un oggetto diverso (il ragno) da quello realmente scatenante (il figlio, la colpa)».

sua figura è quella di un padre vero e proprio e lo sviluppo narrativo è, per così dire, maggiormente lineare. I due racconti hanno alcuni innegabili elementi di continuità: in entrambi i casi la dimensione voyeuristica, compresa all'interno dello schema edipico, coinvolge una ragazzina pre-adolescente e, in entrambi i casi, lo sguardo paterno è connotato da una carica reificante che, parcellizzando ed erotizzando il corpo femminile, denuncia la natura sessuale e perversa del desiderio, sublimato dalla pulsione scopica.⁶⁶ Infine, si può ancora dire che entrambi i protagonisti maschili sembrano accomunati da una condizione di parziale castrazione (paterna) o di inettitudine, relegati a uno spazio che gli nega l'accesso alla *jouissance*.

Per comprendere la gravidanza e le specificità che lo sguardo di Tale assume, può essere utile accennare agli elementi di discontinuità con il racconto appena studiato. Infatti, se *Settimana di sole* mette emblematicamente in luce i rapporti del desiderio con la sovrastruttura paterna, incoraggiando un'analisi che si sorregga sui tre registri della realtà così come sono stati tratteggiati da Lacan, in questo caso quella stessa lettura non risulterebbe calzante. In altri termini, il racconto non sembra far emergere alcuna dimensione sovrastrutturale legata al registro del Simbolico, e il discorso pare semmai più interessante se rapportato ad altri tipi di strumenti teorici. In particolare, come già anticipato, per descrivere le proprietà del voyeurismo di Tale si può guardare al filone teorico che fa capo agli studi di Foucault.

Riprendendo il racconto con ordine, il primo gruppo di situazioni voyeuristiche che si può isolare è collocato nel secondo paragrafo, e la scena è inquadrata dal narratore dalla prospettiva parziale di Tale. Lo sguardo che il personaggio maschile getta su Rosalba non ha, apparentemente, alcunché di disturbante per la giovane ragazza; questo perché, come dichiarato dal narratore, sin da piccola la ragazza è stata cresciuta affinché ignorasse alcune basilari convenzioni sociali:

Coll'aiuto di lei [di Rosalba] egli si riprometteva di dar corso a un antico progetto divenuto realizzabile soltanto ora che, come diceva, s'era ritirato dagli affari [...]: assistere ed accompagnare la crescita e il fiorire di un corpo femminile. Lui veramente aggiungeva: «e di un'anima», ma sia permesso allo scrivente di dubitarne. Per far ciò, era necessario impostare l'educazione del piccolo essere in un modo particolare, bandendo cioè certe convenzioni e certi pudori avanti lettera, evitando i contatti pericolosi, ecc.⁶⁷

⁶⁶ Per la questione legata alla perversione cfr. quanto detto in §II.2.1. Qui si usa il termine non tanto in riferimento alla natura incestuosa del desiderio, che sarà semmai più rilevante nel successivo esempio calviniano di §III.2.4, quanto per il fatto che, essendo entrambe le ragazzine in un'età che precede la pubertà (o, come in questo caso, entrando nell'adolescenza durante il procedere stesso del racconto), il desiderio sessuale – sessualizzando un soggetto non ancora sessualizzato – si impronta come pervertito e assume tracce e connotazioni pedofiliche.

⁶⁷ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 22.

La situazione descritta è, di fatto, quella di un abuso: privata da contatti con altre persone e istruita affinché non trovi insolita la presenza del padre in momenti di intimità, Rosalba si configura come prigioniera dello sguardo di Tale, che ne è il sorvegliante. È importante sottolineare questo aspetto perché, dal momento in cui non viene data a Rosalba la possibilità di apprendere le basilari convenzioni sociali, la posizione di Tale crea un'architettura scopica che nasconde, in realtà, il soggetto osservante (e dunque le stesse strutture coercitive). Il padre, infatti, non venendo percepito come un sorvegliante è detentore di un potere voyeuristico che si sorregge su una consapevolezza non simmetrica. In questo modo, la tensione scopica e la postura del *voyeur* vengono apparentemente normalizzati. L'occhio del sorvegliante si insinua senza problemi nell'intimità di Rosalba, e lo fa soprattutto nei due momenti della svestizione e del bagno, perché sono le due occasioni in cui è prevista la nudità (totale o parziale) della giovane ragazza:

Così, per esempio, aveva abituata la sua pupilla a prendere in sua presenza il bagno quotidiano: egli aveva così modo di osservare giorno per giorno i progressi e le modificazioni di quell'esile corpo.

[...]

Senza pudore: Rosalba considerava una cosa comune e abituale il suo bagno in presenza del padre e tutte le altre dimestichezze con lui, e forse non sospettava neppure che le altre, segnatamente quelle della sua età, non usano scoprirsi innanzi ai propri padri. La mancanza di pudore era appunto la condizione che rendeva possibile a Tale l'attuazione del suo progetto. Egli si studiava per ciò in tutti i modi di non svegliare la recondita sensibilità di lei. Col fiato sospeso ad ogni istante, teso nello sforzo di non tradirsi, sia che le entrasse in camera quando s'infilava le leggere mutandine, sia che la aiutasse a spugnarsi le parti meno accessibili a lei medesima del suo corpo, egli doveva vigilmente mascherare quanto poteva esservi di carnale nelle sue sollecitudini e darsi un'apparenza naturale e noncurante [...].⁶⁸

La pulsione voyeuristica è, qui, piuttosto evidente. Il padre, avendo disciplinato la figlia affinché accettasse l'architettura da lui predisposta, normalizzando così la sua presenza, si è reso un osservatore perenne del suo corpo. L'espressione con la quale il narratore descrive questa condizione è, peraltro, particolarmente felice: «aveva abituata la sua pupilla a prendere in sua presenza il bagno quotidiano»; è chiaro che qui il sostantivo 'pupilla' è usato con significato metaforico per alludere a Rosalba in modo affettuoso, ma la sovrapposizione con l'immagine concreta di una pupilla è particolarmente significativa. Ad ogni modo, non si può tanto parlare, per Rosalba, di un'interiorizzazione della legge del Padre (com'è stato invece possibile nei casi voyeuristici di *Settimana di sole*): infatti Rosalba vive concretamente *dentro* questa legge, e non è di conseguenza in grado di scorgere né gli impianti costrittivi né la dimensione invasiva nella quale

⁶⁸ Ivi, pp. 22-23.

abita. Non si tratta, evidentemente, di un sorvegliante in senso panottico, dal momento che la sua figura è sia visibile che indiscreta. Ciò che è centrale è piuttosto il meccanismo della disciplina, studiato da Foucault all'interno del capitolo dedicato ai mezzi del buon addestramento. Non venendo percepito come un sorvegliante dall'osservata, infatti, Tale mette in pratica una vera e propria «presa sul corpo» di natura scopica:

La disciplina fa «funzionare» un potere relazionale che si sostiene sui suoi propri meccanismi e che, allo splendore delle manifestazioni, sostituisce il gioco ininterrotto di sguardi calcolati. Grazie alle tecniche di sorveglianza, la «fisica» del potere, la presa sul corpo, si effettuano secondo tutto un gioco di spazi, di linee, di schermi, di fasci, di gradi, e senza ricorrere, almeno in linea di principio, all'eccesso, alla forza, alla violenza. Potere che è in apparenza tanto meno «corporale», quanto più è sapientemente «fisico». ⁶⁹

Rosalba, quindi, è stata disciplinata, 'addestrata' (per usare una terminologia militare che è coerente con il discorso sviluppato da Foucault), per accettare senza domande questo rapporto di potere impartito dal padre. D'altronde, «questi 'osservatori' hanno un modello quasi ideale: il campo militare». ⁷⁰ Si tratta di un'architettura scopica lineare, «che non è più fatta semplicemente per essere vista [...] o per sorvegliare lo spazio esterno [...], ma per permettere un controllo interno, articolato e dettagliato – per rendere visibili coloro che vi si trovano». ⁷¹ Più della (mancata o intermittente) invisibilità di Tale, in effetti, a essere strutturante è la perenne visibilità di Rosalba. Dietro a questo gesto di potere visuale, anche senza i sarcastici suggerimenti del narratore, ⁷² non è difficile scorgere lo slancio propulsivo di una pulsione sessuale. L'atto con cui Tale assiste, ogni giorno, alla svestizione e al bagno di Rosalba, per poi far seguire i gesti (apparentemente innocui) con cui, munito di spugna, ne strofina e tocca il corpo, è un atto fortemente ritualizzato; un esame giornaliero per il quale sembrano ancora opportune alcune considerazioni di Foucault:

L'esame combina le tecniche della gerarchia che sorveglia e quelle della sanzione che normalizza. È un controllo normalizzatore, una sorveglianza che permette di qualificare, classificare e punire. [...] Per questo, in tutti i

⁶⁹ FOUCAULT, *I mezzi del buon addestramento*, in *Sorvegliare e punire*, cit., pp. 186-212: 194.

⁷⁰ Ivi, p. 187. Cfr. anche *ibidem*: «A fianco della grande tecnologia dei cannocchiali, delle lenti, dei fasci luminosi che ha fatto corpo con la fondazione della nuova fisica e della nuova cosmologia, ci furono le piccole tecniche delle sorveglianze multiple e incrociate, degli sguardi che devono vedere senza essere visti; un'arte oscura della luce e del visibile ha preparato in sordina un nuovo sapere sull'uomo, attraverso tecniche per assoggettarlo e procedimenti per utilizzarlo».

⁷¹ Ivi, p. 188

⁷² Cfr. LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 22: «Che cosa si ripromettesse da tali osservazioni ovvero a ose fatte, cioè a sviluppo compiuto, e che cosa ne avesse, lo scrivente non saprebbe dire. Questi, come mero suggerimento, azzarderà l'ipotesi che non si trattasse di un puro interesse estetico; e che Tale non si fosse sobbarcato alla seccaggine d'assistere, tutti i giorni che Dio mandava in terra, al bagno di una bambina, se non in vista del momento in cui questa bambina avrebbe cominciato ad esser donna: in vista, insomma, del frutto acerbo».

dispositivi disciplinari, l'esame è altamente ritualizzato. In esso vengono a congiungersi la cerimonia del potere e la forma dell'esperienza, lo spiegamento della forza e lo stabilimento della verità.⁷³

In ogni caso, è evidente la tensione erotica nello scivolamento dello sguardo sul corpo della figlia. Come nel caso della ragazzina di dieci anni in *Settimana di sole*, la descrizione che di Rosalba fa il narratore, da dietro agli occhi di Tale, è fortemente reificante, erotizza e sessualizza il corpo della ragazzina, e lo fa procedendo per accumulo di parti del corpo parcellizzate:

E Rosalba (lo si vide quando, con un gesto ingenuo, lasciò cadere in sala da bagno l'accappatoio) era venuta su una superba fanciulla. Con due occhi vasti e fondi, i capelli corti gonfi e lucenti. Un po' esile forse. La sala da bagno non era che uno sgabuzzino riadattato e la porta ne rimaneva sempre aperta a dar luce: i primi raggi tiepidi del sole, gli alberi e gli arbusti a due passi di là dalla soglia, gettavano riflessi glauchi sul suo corpo sottile e già in fiore. Non latteo e verginale, quel corpo (il bianco è il colore sfacciato del pudore): bruniccio, al di là della verginità e del peccato. L'arco delle reni faceva pensare per il suo tono sordo a un suono di flauto, le gambe erano leggermente ingrossate e rinforzate a sostenere un torso lieve, le spalle spioventi e un poco incurvate, sì che il seno, un tantino pendulo, s'andava contro il tessuto lieve e quasi trasparente delle costole, il ventre ampio e cavo, ombreggiato di bruno e viola con sfumati di biondo verso l'alto, come della vegetazione nascente. Le anche aguzze (erano la cosa che subito colpiva in lei). Come intormentito ancora per il caldo del letto, con qualcosa di immammolato e abbrividente all'aria fresca, quel corpo senza pudore fioriva un po' piegato di lato, come quello delle madonne tratte da un dente d'elefante.⁷⁴

Come già accadeva in *Settimana di sole*, è interessante notare che lo sguardo del personaggio maschile si inoltra sul corpo della giovane insieme al procedere dei raggi del sole: «i primi raggi del sole [...] gettavano riflessi glauchi sul suo corpo sottile e già in fiore».⁷⁵ La luce solare, che qui non pare poter rivestire minimamente l'importanza e la valenza di una funzione-sguardo, è certamente una minaccia per il pudore di Rosalba, dal momento che rendendone trasparenti i vestiti espone il suo corpo alla pulsione scopica. Nel descrivere, lo sguardo si sposta dall'alto verso il basso, dai particolari del viso e dei capelli («corti gonfi e lucenti») fino al seno («un tantino pendulo»), dal ventre («ampio e cavo») sino alle anche («aguzze»). È innegabile, insomma, che l'intero sguardo sia impregnato di tensione erotica e, di più, che l'atto stesso di

⁷³ FOUCAULT, *I mezzi del buon addestramento*, in *Sorvegliare e punire*, cit., p. 202.

⁷⁴ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 22-23.

⁷⁵ Cfr. la descrizione di *Settimana di sole*: «Se capita su una soglia, la luce di fuori trapassa la sua vestina leggera e la fa apparire quasi nuda, allungandole smisuratamente le gambe e scavandone l'incavalcatura senza pietà» (ivi, p. 89). Allo stesso tempo, trovo interessante che la primissima descrizione di Rosalba, in apertura del secondo paragrafo, principi con proprio con l'immagine del sole: «Il sole aveva appena iniziato il suo cammino celeste: Rosalba era una fanciulletta di forse dodici forse tredici anni» (ivi, p. 21).

osservazione, la stessa struttura di sorveglianza predisposta, non sia poi altro che una struttura di godimento costruita per sopperire all'impossibilità dell'atto e per sublimare quindi la *jouissance*. Inoltre, l'attenzione con cui Tale si preoccupa di non trasformare mai l'osservazione in un pro-dromo all'atto sessuale, è parte del meccanismo di godimento se, come sottolinea lo stesso narratore, «in questo inflessibile sorvegliarsi di ogni minuto, risiedeva forse il più acre e completo piacere di Tale». ⁷⁶ Ciò che sostiene la tensione visiva e, a un tempo, il desiderio di Tale, è quindi un esercizio del potere che prefigura il godimento senza mai metterlo in atto:

Forse bisognerà ammettere anche che la naturalezza dei suoi rapporti colla fanciulla non fosse per nulla finta, e che proprio in questo si nascondesse la voluttà della cosa. Altrimenti detto, egli era sicuro di avere la fanciulla in suo potere, a discrezione e per qualsiasi uso. [...] c'è tanta gente cui basta il poter fare una cosa per non aver più bisogno di farla e per sentirsi soddisfatta come se l'avesse fatta.⁷⁷

Ecco la chiusura del cerchio, almeno dalla prospettiva di Tale. L'intero impianto voyeuristico, che come si è visto poggia su una struttura edipica di partenza, senza però evocare nessuna sovrastruttura simbolica, è costruito attentamente dal personaggio maschile per creare una condizione di potere potenziale. Questo equilibrio garantito dalla tensione voyeuristica permette al padre di non assalire mai fisicamente la figlia, ma forse è anche un sintomo di qualcosa di più profondo. Infatti, dal momento che il narratore è costantemente impegnato a screditare la veridicità e la credibilità delle azioni di Tale, l'idea che si insinua è, in definitiva, che la persuasione di potenza di cui si cerca di illudere il protagonista maschile non sia nient'altro, in fin dei conti, che un atto di auto-persuasione. Dietro al delirio di onnipotenza sembra esserci, in altri termini, una condizione di innocua e più misera impotenza.⁷⁸ In questo senso, allora, lo sguardo voyeuristico andrebbe oltre al principio di sublimazione, divenendo un meccanismo di sostituzione del godimento. Siamo ancora nell'alveo della struttura edipica, insomma, ma l'occhio del Padre non può emergere come sovrastruttura di castrazione, perché è il primo a rivelarsi castrato.

III.2.3.3. Lo sguardo della 'bestia': la vergogna del corpo

Fino a questo momento, e per quasi tutto il secondo paragrafo, la narrazione ha seguito la vicenda dalla prospettiva di Tale, e dunque da quella dello sguardo maschile che è rappresentazione di chi è detentore del potere. A questo punto, però, considerando la narrazione a

⁷⁶ Ivi, p. 23.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ In effetti poi confermata anche dalla 'Nota' (cfr. ivi, p. 42).

focalizzazione multipla, bisogna capire se quanto è stato detto finora trovi una perfetta corrispondenza anche quando la focalizzazione si sposta alla prospettiva di Rosalba, o se con il compiersi di questo scivolamento narrativo vi sia anche uno scarto percettivo (e quindi di significato complessivo).

A questo interrogativo si può subito dare una risposta preliminare, prima di analizzare nel dettaglio la situazione e le relative implicazioni: la percezione che Rosalba ha dello sguardo che la assoggetta non è affatto pacifica e priva di problematicità, ed è quindi molto distante da come la immagina Tale. A problematizzare ulteriormente la questione bisogna aggiungere che, per Rosalba, il sentimento di divenire oggetto di sguardo e, più in generale, soggetto reificato dallo sguardo patriarcale, comincia a rinforzarsi anche per via di altre figure maschili, oltre a quella del padre. Il momento cruciale in questo passaggio percettivo è sul finire del secondo paragrafo, quando questo stesso senso di minaccia viene descritto (con diverso intento e diversa consapevolezza) prima da Tale e poi da Rosalba, nel punto in cui si assiste anche al passaggio da una focalizzazione all'altra.

Emblematicamente, il mutamento avviene in contemporanea con l'avvicinarsi della sera, e quindi nel cambio tra ambientazione diurna e notturna; Rosalba, inoltre, è ancora una volta sorvegliata dall'occhio vigile del padre:

Ma col calar del sole s'avvicina la sera, e colla sera le ombre, apportatrici di voluttuosi terrori. Ma non solo le ombre, anche gli amici; gli amici che si raccoglievano ogni sera a casa di Tale. Tale lo aveva ben pensato che quegli incontri sarebbero stati pericolosi per Rosalba (e infatti, durante il racconto delle sue mirabolanti avventure non la perdeva un momento di vista) [...].⁷⁹

Con l'arrivo della sera, dunque, e delle occasioni che la società dedica alla convivialità, su Rosalba cominciano a posarsi altri sguardi maschili, oltre a quello del padre: «venivano un avvocato, anzi l'avvocato, col suo ventottenne figliolo (baffetti neri), lo speciale, il conciliatore, che so, il sindaco, assessori e funzionari vari colle loro rispettive signore».⁸⁰ Tutto questo avvicinarsi di personaggi sembra interessarsi alla figura di Rosalba, che assediata dal sottointeso violento e reificante che è implicato in questo interesse è tutt'altro che ignara di ciò che sta accadendo. Certo, non lo comprende ancora, ma ne presente la minaccia:

Ma quella sera a Rosalba, chissà per quale ragione, dette inesplicabilmente noia il sussurro del suo vicino (il bavoso conciliatore) durante un «telegramma», e se ne andò in terrazza a prender aria. Strano! il senso di quel fiato caldo le persisteva sull'orecchio e sulla guancia e quel mormorio, d'altronde

⁷⁹ Ivi, p. 24.

⁸⁰ *Ibidem*.

incompreso, sibilatole con uno sforzo di petto, le ronzava dentro e non accennava a svanire [...]. Dopo un poco, che è che non è, il figlio dell'avvocato le tenne dietro. Tale però, che s'era accorto dell'armeggio, riuscì a trovare una scusa e a raggiungerli a sua volta. Uscendo li vide vicini sotto un cespo: il giovane parlava fitto e Rosalba era presa in pieno sul volto da una luna fradicia: i suoi occhi ne uscivano incupiti. La fanciulla ascoltava, colle sopracciglia lievemente alzate e la boccuccia socchiusa a cuore, come i bimbi.⁸¹

Il senso di disagio, generalizzato prima e puntuale poi, è crescente, ed è sempre – è bene sottolinearlo ancora – osservato dal padre, che non dismette mai la sua posa da *voyeur*. Ciò che chiaramente preoccupa Tale, nel notare l'interesse per Rosalba nutrito da altri personaggi tra i quali soprattutto il figlio dell'avvocato, non è che la giovane corra concretamente il pericolo di un abuso (si sta parlando di un ragazzo di ventotto anni che mostra di provare interesse per una giovane di tredici); ciò che turba Tale è, semmai, il pensiero di venir esautorato dalla sua posizione di comando, e che quel potere potenziale passi di mano e divenga prerogativa di un altro uomo. Per Rosalba si tratta, in ogni caso, di uno stato d'assedio in cui la pulsione scopica è solo una delle manifestazioni di un desiderio erotico più generalizzato. Il disagio che questa situazione provoca, e che in chiusura del secondo paragrafo viene alla luce, è finalmente reso palese in apertura del terzo paragrafo. È utile riportare per esteso il passaggio che, non a caso, ha una costruzione incipitaria molto simile a quella appena vista:

Ma quella notte Rosalba non poteva dormire. Non poteva, perché c'erano troppi problemi da risolvere. Già da qualche tempo come un'oscura minaccia era in tutte le cose. In primo luogo, che significavano gli sguardi umidi e appiccicosi del figlio dell'avvocato coi baffetti quando veniva la sera? Sguardi perduti in una forza più grande di lui e perciò supplichevoli, non imperiosi, non insistenti. Che significava quel mordicchiarsi il labbro, quello stornare lo sguardo come da uno spettacolo triste che faceva suo padre durante il suo bagno? Egli ormai non le dava quasi più consigli, neppure l'aiutava: l'arco delle reni rimaneva spesso inviolato alla spugna. Era quello che bisognava sapere.⁸²

Introdotta ancora da un'avversativa, dopo la sera e la sua socialità minacciosa, è la notte a costituire l'ambientazione del terzo paragrafo. In queste pagine per Rosalba c'è uno scarto molto importante, non soltanto per la transizione tra l'inconsapevolezza di un presentimento vago fino a una, seppur indefinita, fase di consapevolezza, ma anche per quella tra la pubertà e l'adolescenza. Ciò che è ancora più interessante, però, è che nelle righe in cui è possibile osservare questo scarto, si può anche vedere la presenza e la persistenza di uno sguardo maschile che la giovane ha introiettato. Senza anticipare i successivi passaggi, tuttavia, il frammento appena

⁸¹ Ivi, pp. 24-25.

⁸² Ivi, p. 25.

citato mostra una Rosalba che si preoccupa di comprendere la natura degli sguardi e degli atteggiamenti di cui è vittima, in un atteggiamento meditativo che sembra voler prendere distanza dai comportamenti che presente. È piuttosto evidente l'intenzione nei confronti del figlio dell'avvocato, i cui sguardi sono appunto definiti «umidi e appiccicosi», difficili da distanziare e da staccare dal proprio corpo.⁸³ È la seconda parte del frammento, però, a risultare più rilevante ai fini delle precedenti argomentazioni: Rosalba, infatti, ha iniziato a percepire in maniera nitida la stranezza del comportamento di Tale. Il rito del bagno è, da qualche tempo, cambiato. Il padre, rendendosi conto del fiorire del corpo della figlia, ha cominciato a mutare – più o meno impercettibilmente – il proprio atteggiamento: non articola più un'osservazione voyeuristica naturale e costante, ma il suo sguardo è improvvisamente stornato e l'espressione è visibilmente corrucciata, preoccupata.⁸⁴ Alla luce di quanto detto in precedenza, è evidente che il malessere del padre vada ricondotto a quel sentimento di potere che, per rimanere stabile, avrebbe bisogno che la condizione di Rosalba fosse immutabile. Queste motivazioni, però, la giovane non le può conoscere, e prende atto del mutamento, interrogandosene. D'altra parte, questo risvolto fa sì che la stessa Rosalba cominci a de-naturalizzare il rapporto ritualizzato del bagno sotto lo sguardo paterno. Non è più chiara la funzione di Tale, in quello spazio: «Egli ormai non le dava più consigli, neppure l'aiutava: l'arco delle reni rimaneva spesso inviolato dalla spugna».

Da qui in poi la narrazione procede verso quello che è l'ultimo passaggio rilevante da un punto di vista visuale. Rosalba si addormenta, la narrazione si allinea ai suoi pensieri, che seguono un fluido corso associativo; il sogno si tramuta in incubo, e nell'incubo Rosalba si immagina l'apparire di una bestia orrenda e informe, indescrivibile nitidamente.⁸⁵ Più di ogni altra cosa, della bestia ad essere terrificanti sono gli occhi «duri cornei e rappresi degli animali che

⁸³ Interessante rileggere la definizione degli sguardi di §III.1.2.1 che, come si è visto, vengono definiti come 'indeclinabili' e 'impossibili da stornare'. Nella descrizione delle pulsioni scopiche sembra che, per Landolfi, la prerogativa principale di uno sguardo in grado di creare turbamento sia sempre, in qualche modo, quella di essere impossibile da fuggire, attaccato violentemente al soggetto che si sente/vede/percepisce visto.

⁸⁴ Cfr. LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 26: «Ma no, si piange e non si sa perché, in tutto c'è una tranquilla minaccia; meglio, un alzar di sopracciglia come dei bambini a una cosa triste e un po' sconosciuta, sguardi di morti gozzuti di tristezza dai ritratti delle cappelle. E, peggio, la ruvidezza della spugna è ormai quasi piacevole e brivida sull'arco delle reni, il fiato è greve d'un peso che costringe a sospirare ogni cinque minuti. Ecco, ecco, forse: si è tristi non perché si sia tristi, ma perché, se si sospira, bisogna pure che la nostra anima giustifichi quel sospirare; Ad ogni modo c'è in fondo a quel peso come la promessa di un piacere nascosto e nuovo. Un piacere: e come se è lecito? Forse è necessario liberarsi di quel peso con un sospiro più profondo, più profondo, un inaudito sospiro [...]».

⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 29: «Ed ecco Rosalba si irrigidisce d'orrore. L'orrore non fa chiuder gli occhi, li tiene spalancati e rigidi, lucidi e immobili come stagni grigi. E gli occhi di Rosalba chiudono tutto l'universo nel loro giro, e al centro dell'universo c'è il buco nero. Dal buco nero qualcosa si esprime con un po' di sforzo, ma colla molle pieghevolezza dei gatti quando passano per i buchi all'angolo delle porte. Una forma grigia e viscida mette fuori il capo il collo il corpo. Perché, sebbene sia grigia e viscida e perciò non si distingue sullo sfondo del pavimento e del muro, pure a mano a mano che avanza se ne possono discernere il capo il collo e il corpo. Ma che dico discernere! Si può insomma vedere o sentire che quella forma ha un capo un collo un corpo. Dunque (se la relazione non è chiara non monta) è una bestia».

non vedono, opachi e velati come quelli dei trichechi», degli occhi con «la guardata di fronte, non di lato o sfuggente», e protesi, inequivocabilmente, verso di lei.⁸⁶ Con l'apparire della bestia e il definirsi del suo sguardo, la dimensione onirica, arrivando qui all'apice di una *climax* ascendente, pone Rosalba di fronte a un cambiamento traumatico:

Tesa e dura, ma non si affrettava, avanzava colla calma degli esseri sicuri di sé. I lividi occhi non avevano sguardo, ma implacabili covavano la loro preda. Occhi che era impossibile sottrarsi alla loro forza: non avevano sguardo e non erano umani. Occhi ciechi a servizio di una luce inflessibile e segreta. Lenta e sicura, la bestia. Ma se era cieca, non perdeva tuttavia un passo della sua strada. Ecco: essa non vedeva cogli occhi. Come tentare di sfuggirle? Sarebbe lo stesso che voler sfuggire a un leone, sol perché è cieco, quando vi sentite visti e scoperti continuamente dal suo fiuto. Dunque bisogna subire; subire, ma che questo tormento sia breve perdio! Immobili, ma che ci raggiunga dunque se siamo in suo potere! E no, c'è tutto il tempo per guardare gli occhi cornei e duri, gli occhi che non si commuovono; si possono guardare, Rosalba poteva guardarli a suo agio. Terrore ormai non più, una tranquilla fissità incalzante. Ecco dunque la bestia che può girare per tutta la casa e penetrare dovunque, accosciarsi sotto il guanciale di chi dorme, nel cavo delle sue ascelle, tra le sue... e sì, tra le sue cosce al caldo.⁸⁷

La visualità di questo passaggio onirico è incredibilmente interessante, anche se la scena ha più a che fare con un'immagine di predazione che con uno sguardo voyeuristico.⁸⁸ La bestia è cieca, eppure Rosalba può sentirne su di sé lo sguardo; in altre parole, nel senso in cui ne parla Merleau-Ponty, gli occhi della bestia sono qui un semplice sostegno allo sguardo, e tale sguardo è manifestazione di «una certa maniera» che il vedente-bestia ha per «accedere all'oggetto».⁸⁹ È la totalità degli strumenti percettivi a farsi sguardo, e a circondare il corpo della giovane («Sarebbe lo stesso che voler sfuggire a un leone, sol perché è cieco, quando vi sentite visti e scoperti continuamente dal suo fiuto»). Allo stesso tempo, la scoperta della bestia come osservatore e predatore, smorza l'effetto di terrore; la possibile reversibilità, mette nelle condizioni il soggetto visto di divenire a propria volta vedente, di reificare quindi a propria volta l'Altro che, nel

⁸⁶ *Ibidem*. Cfr. anche, poco oltre: «Tesa, la bestia cieca. Verso che cosa? Oh, Rosalba capì fin dal primo momento che era tesa verso di lei» (*ibid.*).

⁸⁷ Ivi, p. 30. Per tutto questo passaggio onirico, cfr. anche ANDREOZZI, *Dal bestiario landolfiano. Il ragno, l'animale-totem*, cit., p. 211: «Ma il testo non rivela un sostrato psicoanalitico solo a livello tematico: ampi brani del racconto /su tutti, l'incubo di Rosalba) si fondano su una scrittura volutamente 'nevrotica', molto simile, a tratti, a un libero dispiegarsi di associazioni a-logiche, immagini oniricheggianti, deliri fantastici [...]. In questo racconto è impossibile non riconoscere un autore [...] più sperimentatore per quanto riguarda le interferenze possibili e le sovrapposizioni tra sogno, *rêverie*, allucinazione, *lapsus*, incubo, in poche parole il linguaggio dell'inconscio e il linguaggio più consapevole dell'arte».

⁸⁸ Lo sguardo voyeuristico, però, è presente in filigrana e nella conclusione del paragrafo, con il risveglio di Rosalba, sarà più evidente.

⁸⁹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 112.

guardarlo, lo rendeva oggetto.⁹⁰ Indipendentemente dal movimento di reversibilità, però, Rosalba è, in questa proiezione, vittima del moto predatorio della bestia e ne è perfettamente consapevole («Dunque bisogna subire; subire, ma che questo tormento sia breve perdio! Immobili, ma che ci raggiunga dunque se siamo in suo potere!»). La scena si conclude con la violazione carnale di Rosalba per opera della bestia che, dopo averla prima osservata e poi predata, ne penetra infine la carne:

Essa vuole che le gambe siano lentamente aperte. Allora apriamo lentamente le gambe. Essa vuole che non s'abbia camicia e nulla. Eh, ma se non s'aveva neppur prima. Il ferro del moggio, ora a pensarci, è freddo sotto. Dunque Rosalba è seduta sul moggio, colle gambe dolcemente aperte, la bestia è a terra, a un palmo dal suo corpo, tra le sue gambe. Ed ecco, colla sicurezza della capra che scerne d'acchito il racimolo più tenero, con un piccolo salto muto la bestia si impadronisce di Rosalba. Salta a mordere il bocciolo più tenero di lei, che il suo fiuto cieco le ha rivelato subito. Lottare? Si sa che non si può. Free-ddo del moo-ggio, freee-ddo del moo-ggio (sull'aria del *Bandolero stanco*). Tenerume con tenerume, è giusta. Ma la bestia non ha strappato nulla, non le ha strappato il suo bocciolo più tenero, nel cavo tra le cosce, per mangiarselo. La bestia vuole suggerla tutta.⁹¹

La descrizione ha una significazione eloquente; si può inoltre sottolineare, discorrendo, un fatto interessante: qui Rosalba sente l'aria de il *Bandolero stanco*, e questo sembra istituire un legame con il gli uomini invitati da Tale a casa durante la sera precedente, che cantavano e ascoltavano arie mentre Rosalba sentiva su di sé i loro sguardi appiccicosi e invadenti.⁹² Ecco, ad ogni modo, come tutta un'ipotesi fondata sulla pulsione scopica in senso voyeuristico torna ad essere rilevante: pur non essendo propriamente una scena voyeuristica, infatti, è inevitabile discuterla, perché dietro questa metafora onirica c'è proprio quello sguardo maschile che Rosalba aveva colto su di sé la sera prima, lo stesso sguardo che in modo diverso getta su di lei il padre, e che in questa descrizione è, evidentemente, sguardo maschile introiettato.

Al di là di ogni spunto interpretativo in senso psicoanalitico, che probabilmente direbbe poco di più rispetto a quanto non sia già stato detto, credo che questo sogno possa dialogare bene con le considerazioni lacaniane a proposito della schisi tra occhio e sguardo nella dimensione onirica, presenti nel già citato saggio poi collazionato nell'undicesimo seminario.⁹³ Infatti qui la

⁹⁰ Qui la dicotomia tra soggetto e oggetto è, in senso sartriano, piuttosto netta. In un preciso momento si innesca la reversibilità, e la condizione cambia: «gli occhi che non si commuovono; si possono guardare, Rosalba poteva guardarli a suo agio» (LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 30).

⁹¹ *Ivi*, p. 31.

⁹² Cfr. *ivi*, p. 24: «[...] sia che si ascoltassero a semicerchio le cacce ai cocodrilli di Tale, o, mettiamo, un grammofo, sia che si facessero i rituali quattro salti o i più decrepiti giuochi di società, ci se la spassava per benino».

⁹³ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 67-77: 75-76.

dimensione onirica scoperchia uno sguardo al di là dell'occhio, ed è in virtù di questo disvelamento che ha senso parlare di un effetto voyeuristico.

In una delle sue più celebri storielle, Lacan racconta che, svegliatosi da un sogno in cui aveva immaginato di essere una farfalla, il filosofo Chuang-tsé si fosse chiesto se non fosse forse la farfalla a sognare di essere Chuang-tsé. Per Lacan, in questo interrogativo, è in gioco la proprietà stessa del soggetto e il tutto avviene intorno agli elementi della pulsione scopica. «Nel campo del sogno», a differenza che nella veglia, «le immagini si caratterizzano con un *mostrare*».⁹⁴ Questo 'mostrare' è prerogativa di un soggetto che è colto dallo sguardo, non di un soggetto che 'vede'. Infatti, continua Lacan, «la nostra posizione nel sogno, in fin dei conti, è quella di essere fondamentalmente colui che non vede».⁹⁵ Il soggetto può addirittura comprendere di essere in un sogno ma, «in nessun caso, potrebbe cogliersi nel sogno nel modo in cui, nel *cogito* cartesiano, egli si coglie come pensiero».⁹⁶ Se l'intera dimensione del sogno è soggettiva, infatti, soggetto e oggetto vengono a coincidere. Infine, Lacan si spinge a dire che, mentre sogna di essere una farfalla, Chuang-tsé «vede la farfalla nella sua realtà di sguardo».⁹⁷ Ecco, trovo non sia ozioso ragionare anche per il sogno di Rosalba in questi termini. La bestia che nel sogno si genera e che getta su di lei uno sguardo, è ovviamente autoprodotta e fa parte della sua stessa soggettività. Tuttavia, ed è esattamente questo il punto, quello sguardo è al contempo reificante e impregnato di una pulsione voyeuristica che si è potuta identificare in una fase precedente del racconto e si può ricondurre direttamente alle diverse figure di osservatori maschili. Parte della violenza di questo sogno, quindi, deriva dalla consapevolezza che la bestia cieca ci vede in realtà benissimo: osserva Rosalba da sempre e lo fa in maniera viscerale. Rielaborando le parole di Lacan, si potrebbe dire che Rosalba vede la bestia 'nella sua realtà di sguardo', uno sguardo in questo caso propriamente voyeuristico e introiettato, assimilato alla stregua di un'autopercezione interiore.

Il mattino successivo, Rosalba, si sveglierà in un «piccolo lago» di sangue,⁹⁸ conseguente alla prima apparizione del ciclo mestruale.⁹⁹ Questo cambiamento importante e netto,

⁹⁴ Ivi, p. 75.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*. Cfr. anche ivi, pp. 75-76: «Che cosa sono tante figure, tanti disegni, tanti colori, se non quel *dare da vedere* gratuito in cui troviamo il marchio della primitività dell'essenza dello sguardo? [...] Il fatto è che, sognando di essere la farfalla, dovrà probabilmente testimoniare più tardi che si rappresentava come farfalla, ma questo non vuol dire che è avvinto dalla farfalla – è farfalla catturata, ma cattura da niente giacché, nel sogno, non è farfalla per nessuno. È quando è sveglio che, per gli altri, è Chuang-tsé e che è preso nel loro retino da farfalles».

⁹⁸ LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 33

⁹⁹ Cfr. *ibidem*. «E Rosalba si svegliò di colpo. Come in treno, riprese contatto di botto colla realtà. La realtà era un goccia calda di tra le cosce. Un colpo e la coltre saltò via: sangue davvero, larghe macchie di sangue sul lenzuolo. E ancora un pullulare nascosto e tenue di sangue caldo. Caldo e non fresco, e nero. D'istinto, Rosalba balzò in piedi». Sarebbe molto rilevante, credo, anche un approfondimento nella direzione degli studi di genere per quanto riguarda le considerazioni che, il narratore, fa della reazione di Rosalba. Vista la complessità del testo, e il tentativo di mantenere per quanto possibile il *focus* sulle implicazioni della pulsione scopica, non mi è sembrato opportuno

emblematicamente, avverrà durante una notte che segna anche lo sbocciare definitivo dell'estate.¹⁰⁰ «Voleva chiamare il babbo, ma qualcosa la trattenne»: il padre, a questo punto, non potrebbe più aiutarla. La notte, ormai trascorsa, porta con sé la percezione dell'irrimediabile alterità di Tale, il cui sguardo era riflesso nella bestia del sogno e di cui, da questo momento in avanti, Rosalba potrà riuscire a comprendere le vere – e violente – intenzioni celate dietro alle pulsioni scopiche.

III.2.4. *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*: voyeurismo come gabbia di godimento sostitutivo e come struttura di 'sopravvivenza' maschile¹⁰¹

III.2.4.1. Descrizione della scena: il triangolo edipico e il fulcro

Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna è l'ottavo racconto-incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ed è strettamente legato all'ottavo capitolo della cornice, anch'esso non a caso interessante secondo una prospettiva voyeuristica.¹⁰² Il legame non è solo di ordine genericamente tematico: anche in questo caso, infatti, come accade per tutti gli *incipit* del libro, la trama e la tipologia del racconto dipendono dal desiderio di lettura che esprime Ludmilla nella cornice precedente. Nello specifico, nelle pagine dell'ottavo capitolo Ludmilla confessa di essere attirata soprattutto da quei romanzi «che creano un'illusione di trasparenza intorno a un nodo di rapporti umani che è quanto di più oscuro, crudele e perverso».¹⁰³ Come si vedrà nell'analisi, il centro della vicenda ruota effettivamente intorno a un «nodo di rapporti umani» molto complesso, il cui

inoltrarmi nella questione. A margine, però, e come spunto per nuovi approfondimenti, vorrei sottolineare la contrapposizione tra purezza e impurità del sangue che sarebbe interessante problematizzare: «Esiste un colar puro ed uno impuro: da un uomo nella sua posizione normale da nessuna parte potrà colare puramente qualcosa [...]. Ma per una donna è un'altra cosa. Da una donna, dall'intimo dei suoi precordi può il sangue colare logicamente e in purezza stellare. Anzi ogni goccia grossa e pesante di sangue atro che batta scoccante e sorda sul pavimento è la diretta proiezione del centro di gravità di quella donna e ne segna per l'aria la linea ideale. E se, le gocce sovraccadendo alle gocce, un tranquillo lago mercuriale di liquido pigro convesso spesso e dai bordi lucenti se ne formerà, di quel lago la sbigottita sirena sarà Rosalba stessa, del dilagare centro e fulcro» (ivi, pp. 33-34).

¹⁰⁰ Cfr. l'inizio del quarto paragrafo: «Certo la primavera era maturata in una notte sola e l'estate giungeva recando nelle sue mani fasci di smanie e l'insonnia infermiera» (ivi, p. 33).

¹⁰¹ Il seguente sottocapitolo è formato a partire da una sezione di un articolo già edito: D. BELGRADI, *Il voyeurismo e il desiderio dell'io. Un'indagine del fenomeno voyeuristico in due testi di Italo Calvino*, in «Forum Italicum», LV, 1, 2021, pp. 21-42: 29-42. L'altra parte dell'articolo dedicata all'ottavo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, così come le parti ad essa relative inserite nelle conclusioni, sono state invece integrate in §III.3.4. È bene specificare che, qui come in §III.3.4, c'è stato un vero e proprio lavoro di riscrittura e di ripensamento approfondito dell'articolo che funge come base di partenza. I cambiamenti più significativi rispetto ad alcune delle conclusioni dell'articolo di partenza sono segnalati *ad locum*.

¹⁰² Il racconto è in CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 611-870: 808-819.

¹⁰³ Ivi, p. 801.

erotismo viene orchestrato a partire dall'elaborazione di un virtuosistico dispositivo voyeuristico.

Il protagonista di *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, narratore omodiegetico del racconto, è un giovane che si sta formando per la vita accademica seguendo gli ammaestramenti del signor Okeda, un intellettuale giapponese di cui egli è solo uno dei molti allievi.¹⁰⁴ La vicenda si svolge interamente nella casa del signor Okeda, dove il discepolo soggiorna insieme alla moglie e alla giovane figlia del suo maestro: rispettivamente la signora Miyagi e la signorina Makiko. L'attenzione del protagonista è puntata su Makiko, di cui si invaghisce, ma la vicenda è complicata dalla situazione edipica che viene a crearsi, perché da una parte la figura materna seduce il protagonista operando una sostituzione tra sé e la figlia, e dall'altra la figura paterna osserva voyeuristicamente tutte le scene erotiche sublimando il proprio desiderio e operando un rispecchiamento sostitutivo con la figura del protagonista.

Il testo vede la presenza di tre nitide e interessanti scene voyeuristiche, che si susseguono con una crescente complicazione dell'architettura scopica; questa architettura, visivamente, può essere rappresentata con questo schema (su cui si tornerà):

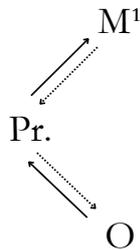


Figura 7

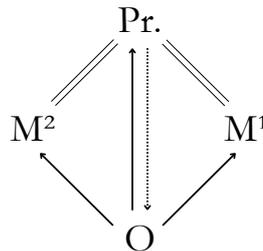


Figura 8

LEGENDA

- M¹ = Makiko
- M² = Miyagi
- O = Okeda
- Pr. = Protagonista

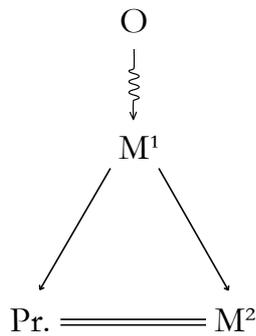


Figura 9.1

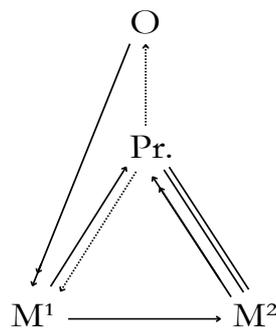


Figura 9.2

¹⁰⁴ Per il rapporto di Calvino con la cultura giapponese, cfr. I. CALVINO, *Saggi (1945-1985)*, vol. I, cit., pp. 563-569. Cfr. anche M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 249: «L'attenzione che Calvino dedica al Giappone non è il frutto di un esotismo, della ricerca del "diverso", ma è invece rivolta a un mondo che ha fatto del vedere l'oggetto privilegiato di una estetica che è insieme un'etica, un "costume", un modo di vivere».

Prima di discutere gli episodi nello specifico voglio però anticipare le conclusioni. Questo racconto è particolarmente interessante perché mostra la presenza di figure-*voyeur* che si collocano su più livelli e il cui voyeurismo ha diverse implicazioni. Si può, anzi, affermare, che tutti i personaggi sulla scena siano in qualche modo dei *voyeur*.

In §III.2.4.3, si assisterà a due episodi in cui ad essere osservata è Makiko, e ad essere in posizione voyeuristica saranno entrambi i personaggi maschili: il protagonista e il signor Okeda. Se per il primo, però, la pulsione scopica è collegabile a un erotismo teso verso Makiko come oggetto del desiderio diretto, nel caso del signor Okeda vi sono delle sfumature di perversione perché la passione scopofilica investe il protagonista, da una parte, e la figlia, dall'altra, portando a una collisione tra la tensione erotica sublimata nello sguardo e il tabù dell'incesto implicito nel complesso edipico.

In §III.2.4.4, invece, l'architettura si complica non soltanto con l'ingresso di una quarta figura, la signora Miyagi, ma anche attraverso un gioco di riflessioni che porterà, nella scena finale, a una situazione di scacco in cui tutti gli sguardi sono, o direttamente o indirettamente, rivolti verso Makiko. Si vedrà come l'intero intrigo familiare, per mezzo della pulsione scopica, risponda a una declinazione dello sguardo come struttura di potere (anche nel senso di genere: un potere patriarcale), e si analizzeranno le riflessioni e le reciproche identificazioni dei personaggi mostrando come, attraverso gli espedienti del voyeurismo e della riflessione, il tabù dell'incesto venga superato su un piano che è quello, lacaniano, dell'Immaginario.

Con §III.2.4.5, infine, oltre a venire sintetizzate le parziali conclusioni dei paragrafi precedenti, si avanzerà l'ipotesi che gli episodi voyeuristici possano essere letti anche secondo una prospettiva di genere, e che dietro allo sguardo del signor Okeda (e, in maniera indiretta, anche della signora Miyagi) si possa scorgere una dimensione di potere che assume le forme di una 'istanza di sopravvivenza', in quella che può anche essere considerata una dinamica di abuso.

III.2.4.2. Una premessa all'inquadramento del voyeurismo del protagonista: l'osservazione come tentativo di «presa sul mondo»

Come sottolinea Claudia Dellacasa in un articolo che è anche il più agile e recente compendio dei rapporti che intercorrono tra Calvino e la cultura orientale, non stupisce in Calvino un racconto così legato alla filosofia giapponese, considerando che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) è anche «il primo [libro] ad essere pubblicato dopo il viaggio del 1976» in Giappone.¹⁰⁵ A

¹⁰⁵ C. DELLACASA, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini sul vuoto*, in «Ritsumeikan Studies in Language and Culture», XXXI, 2, 2019, pp. 93-123: 104. Il presente articolo di Dellacasa è dedicato, in particolare, allo studio dei rapporti di Calvino con il Giappone a partire dall'attenzione per i giardini e per le descrizioni botaniche. Al lavoro di Dellacasa però si può attingere con altrettanta soddisfazione anche per altri approfondimenti del rapporto tra l'autore e

creare l'occasione per questo viaggio è un invito ricevuto dallo scrittore da parte della Japan Foundation, grazie al quale nell'autunno del '76, nel giro di qualche settimana, Calvino visiterà Tōkyō, Nikkō, Kiōto e Nara.¹⁰⁶ Tutto ciò è rilevante perché, nel discutere della specificità della pratica di osservazione del giovane protagonista non si può ignorare che, evidentemente, essa è influenzata da alcuni elementi legati a una matrice filosofica – genericamente – orientale. Se questo è comunque lampante, la proposta che vorrei provare ad avanzare, però, è che unitamente a tale matrice filosofica orientale vi siano anche alcuni elementi che parrebbero rimandare, anche per via di una trattazione contrastiva nel testo, alla fenomenologia della percezione così com'è stata elaborata da Maurice Merleau-Ponty. Più nello specifico, alcune congruenze sembrano rintracciabili a partire dalle pagine che l'autore ha dedicato alla percezione dello spazio.¹⁰⁷

Innanzitutto, ripartendo dalla sintesi di Dellacasa, è necessario individuare e circoscrivere brevemente quella prima denunciata influenza di una matrice filosofica orientale:

Calvino si dimostra dunque consapevole di una caratteristica peculiare dell'estetica e della concezione giapponese del mondo, che vede uomo e natura come parti di un intero onnicomprensivo e interconnesso, in cui i confini tra gli esseri sono contestuali, non assoluti, aperti a rapporti di interdipendenza e a esperienze intersoggettive. Con la cautela necessaria a evitare riduzioni essenzialiste, si può risalire alle origini di questa concezione olistica nella filosofia cinese (dal primo Taoismo al tardo Neo-Confucianesimo), avallata dal pensiero Buddista e rielaborata, in tempi più recenti, dalla Scuola filosofica di Kyōto. La formula giapponese *mono no aware* sembra particolarmente adatta a riassumere quanto colto da Calvino: essa si riferisce a una creazione artistica basata sull'immedesimazione con ciò che tale creazione evoca, ossia con la natura e la totalità del mondo vivente.¹⁰⁸

la cultura giapponese. Cfr. EAD., *Italo Calvino in Japan, Japan in Italo Calvino*, in G. Zhang-M. Mignone (a cura di), *Exchanges and Parallels between Italy and East Asia*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp. 61-79; EAD., *Zen as everyday praxis. A way out of Italo Calvino's Neurosis*, in «Journal of Romance Studies», XXII, 1, 2022, pp. 1-28. I lavori di Claudia Dellacasa sono stati preceduti da un interessante contributo di Claudia Nocentini, che indaga nella stessa direzione: C. NOCENTINI, *Sollecitazioni buddhiste nell'opera di Calvino*, in «Cahier d'études italiennes», IX, 2009, pp. 155-165.

¹⁰⁶ Dellacasa riferisce anche dell'importante contatto con la prof.ssa Marisa di Russo, allora insegnante di italiano all'università Gaigo di Tōkyō, grazie alla quale Calvino approfondisce la conoscenza di autori e pensatori della cultura giapponese (cfr. DELLACASA, *Italo Calvino in Giappone*, cit., p. 93). Inoltre, e trovo che il suggerimento sia molto pertinente, come ricorda Claudia Nocentini il 1976 è anche l'anno in cui Borges è co-curatore, insieme ad Alicia Jurado, di *Qué es el budismo* (Buenos Aires, Editorial Columba); cfr. C. NOCENTINI, *Sollecitazioni buddhiste*, cit., p. 165.

¹⁰⁷ Rimando a MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 326-392.

¹⁰⁸ DELLACASA, *Italo Calvino in Giappone*, cit., pp. 103-104. Per un'esplorazione, in particolare, della questione della soggettività e dell'io nella dottrina Buddista in seno alla Scuola filosofica di Kyōto trovo orientativo l'articolo, già citato anche da Dellacasa, di F. GIRARD, *Le moi dans le bouddhisme japonais*, in «Ebisu», VI, 1994, pp. 97-124.

Non è opportuno in questa sede insistere sugli elementi di connessione tra una prassi di osservazione del protagonista e le pratiche collegate alla dottrina Buddista, ma pensando al racconto qui studiato sembra in effetti convincente il ragionamento di Dellacasa, soprattutto per l'attenzione agli elementi naturali che porta, con un processo di immedesimazione, a costituire una connessione tra natura e esperienza individuale.¹⁰⁹ Rappresentando il protagonista di questo *incipit* con il più celebre osservatore calviniano, Palomar, possono valere alcune considerazioni che, per quest'ultimo, Dellacasa propone in un altro suo recente articolo: «the path that Palomar undertakes is very close to the Buddhist way of associating self-knowledge and cosmic-knowledge».¹¹⁰ La pratica di osservazione delle foglie di ginkgo in caduta, infatti, sembra in linea con la postura dello sguardo di Palomar, soprattutto per l'abitudine a una «astrazione e adesione al particolare contemporaneamente»¹¹¹ che, secondo la studiosa, è manifestazione di una prassi che «exceeds a Cartesian, hierarchical approach to reality, which would not permit such an openness towards what the human mind and language cannot grasp».¹¹²

Credo che, proprio nell'idea di un'esperienza percettiva che implichi un superamento dello sguardo astratto e interiore del soggetto cartesiano, vi sia il punto di connessione tra la pratica di osservazione di matrice buddhista e la prospettiva fenomenologica.¹¹³ Il gesto legato a una 'prassi zen' che identifica convincentemente Dellacasa, è anche un gesto di tentata *epochè*.¹¹⁴ Per sviluppare questa proposta mi pare opportuno sottolineare una convergenza cronologica che non trovo casuale: il 1976, anno del già citato viaggio in Giappone di Calvino, è anche lo stesso anno in cui l'autore pubblica una celebre e brillante lettura di *Forse un mattino andando*, poesia di Eugenio Montale; proprio in questa rilettura montaliana l'autore cita esplicitamente alcune pagine della *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty, dimostrando di conoscerle approfonditamente e ponendole al seguito di un accenno alle «religioni, filosofie e letterature [...] orientali»:

L'irrealtà del mondo è il fondamento di religioni, filosofie e letterature soprattutto orientali, ma questa poesia si muove in un altro orizzonte gnoseologico, di nitidezza e trasparenza, come «in un'aria di vetro» mentale. Merleau-Ponty

¹⁰⁹ Cfr. anche DELLACASA, *Italo Calvino in Giappone*, cit., p. 105: «è alla natura, al suo emergere dall'uomo e nell'uomo, al suo mettere in discussione i contorni dell'umano, che Calvino fa riferimento. [...] È solo tenendo l'oggetto di riflessione a distanza fisica che se ne può comprendere la vicinanza ontologica, in un paradosso solo apparente».

¹¹⁰ EAD., *Zen as everyday praxis*, cit., p. 22.

¹¹¹ I. CALVINO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2022.

¹¹² DELLACASA, *Zen as everyday praxis*, cit., p. 17.

¹¹³ Per questo scarto rispetto alla soggettività cartesiana rimando agli accenni del capitolo teorico, in §II.3.

¹¹⁴ Per quanto, come si vedrà nella conclusione del capitolo, il protagonista forse denuncia il suo stesso fallimento e la sua incapacità di compiere un atto di *epochè*. Sull'*epochè* in senso fenomenologico cfr. KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty: una sintesi*, cit., p. 12: «non è possibile astrarre la conoscenza delle cose da una nozione di soggetto che implica in ogni istante il rapporto con le cose, con gli 'oggetti intenzionali' della nostra esperienza. [...] è necessario passare dall'"atteggiamento naturale" all'"atteggiamento fenomenologico" mediante l'*epoché*, quell'atto riflessivo con il quale entro in rapporto con le cose così come esse mi si danno in quanto *fenomeni per me*».

nella *Fenomenologia della percezione* ha pagine molto belle sui casi in cui l'esperienza soggettiva dello spazio si separa dall'esperienza del mondo oggettivo (nel buio della notte, nel sogno, sotto l'influsso della droga, nella schizofrenia, ecc.). Questa poesia potrebbe figurare nell'esemplificazione di Merleau-Ponty: lo spazio si disgiunge dal mondo e s'impone in quanto tale, vuoto e senza limiti.¹¹⁵

Se il passaggio citato di questa rilettura montaliana è prezioso per inquadrare, anche storicamente, una convergenza di sollecitazioni intellettuali tutte in qualche modo rintracciabili nei testi di questi anni, probabilmente è anche da qui che si deve ripartire per interrogare l'osservazione operata dal protagonista di *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*. Avendo il carattere di una digressione, qui, la rassegna non può essere troppo estesa, ma credo che guardando alle pagine che Merleau-Ponty dedica allo spazio si ritrovino alcuni brandelli della postura scopica del protagonista. O per meglio dire, l'impressione è che il protagonista sia per Calvino uno dei possibili esempi di un incaglio tra soggetto e mondo, e quindi di quei casi in cui «l'esperienza soggettiva dello spazio si separa dall'esperienza del mondo oggettivo».

Senza invertire l'ordine della trattazione, però, propongo di tornare al testo di Calvino. Proprio nelle prime righe del racconto, infatti, il protagonista viene presentato nell'atto di osservare la caduta, a pioggia, delle foglie di ginkgo sul prato, e nel predisporre a questa osservazione si chiede se sia possibile isolare la percezione di ogni singola foglia che cade e tenerne una traccia descrittiva sottratta dalla visione complessiva:

Le premesse da cui partivo e che il signor Okeda trovava ben fondate, erano le seguenti. Se dall'albero di ginkgo cade una sola fogliolina gialla e si posa sul prato, la sensazione che si prova guardandola è quella d'una singola fogliolina gialla. Se due foglioline scendono dall'albero, l'occhio segue il volteggiare delle due foglioline nell'aria che s'avvicinano e s'allontanano come due farfalle che si rincorrono per planare infine una qua una là sull'erba. Così con tre, con quattro e anche con cinque; crescendo ancora il numero delle foglie volteggianti nell'aria le sensazioni corrispondenti a ognuna d'esse si sommano dando luogo a una sensazione complessiva quale quella d'una pioggia silenziosa [...]. Ora io, pur senza perdere nulla di queste gradevoli sensazioni complessive, avrei voluto mantenere distinta senza confonderla con le altre l'immagine individuale d'ogni foglia dal momento in cui entra nel campo visivo e seguirla nella sua danza aerea e nel suo posarsi sui fili d'erba. Forse [...] potrei arrivare a tener distinta nella sensazione d'ogni foglia la sensazione d'ogni lobo della foglia.¹¹⁶

¹¹⁵ CALVINO, *Saggi (1945-1985)*, cit., vol. II, pp. 1179-1188: 1182. Il riferimento di Calvino è alla già menzionata sezione sullo spazio: MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 326-392; in particolare i casi di schisi tra esperienza spaziale soggettiva e oggettiva si situano alle pp. 371-376.

¹¹⁶ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 808-809.

Qualche pagina dopo, inoltre, subito dopo una delle scene erotiche (e voyeuristiche) del racconto, ecco che il protagonista torna – con qualche variazione – sullo stesso interrogativo:

Passando nuovamente sotto il ginkgo, dissi al signor Okeda che nella contemplazione della pioggia di foglie il fatto fondamentale non era tanto la percezione d'ognuna delle foglie quanto la distanza tra una foglia e l'altra, l'aria vuota che le separava. Ciò che mi sembrava d'aver capito era questo: l'assenza di sensazioni su una larga parte del campo percettivo è la condizione necessaria perché la sensibilità si concentri localmente e temporalmente, così come nella musica il silenzio di fondo è necessario perché su di esso si distacchino le note.¹¹⁷

Avvicinare questi due frammenti testuali è utile, non solo perché permette di scorgere molti dei riferimenti alla cultura filosofica orientale di cui si è fatto cenno, soprattutto per la tensione a un'ideale comprensione olistica dell'esperienza posta sotto lo sguardo, ma anche perché ci sono già tutti gli elementi che, per via dell'insistenza particolare sui meccanismi della percezione, rimandano alle teorizzazioni fenomenologiche. Si possono isolare alcuni punti fondamentali del ragionamento, così da ricercare a ritroso degli indizi nell'opera di Merleau-Ponty. Gli aspetti fondamentali mi sembrano: la descrizione come un atto di osservazione, e dunque un'acquisizione dell'esperienza come ritorno di una pulsione scopica; la tensione tra percezione singola e percezione multipla; le specificità e i confini del campo visivo come campo dell'esperienza conoscitiva, e dunque secondo un atteggiamento di *epochè*; l'importanza della definizione della distanza tra gli oggetti nello spazio e l'impossibilità di parlare di questa distanza al di fuori del punto di vista, della 'presa sul mondo' parziale dell'osservatore. Inoltre, e su questo punto si tornerà nella conclusione della disamina, l'interrogativo alla base di tutto il processo di osservazione sembra essere il seguente: c'è una via di uscita dalla parzialità conoscitiva derivante dai limiti strutturali della percezione visiva e, dunque, è possibile comprendere la totalità del mondo da una prospettiva parziale?

Innanzitutto, per Merleau-Ponty, è fondamentale comprendere che l'atto percettivo parte da una localizzazione spaziale con cui, come corpo percettivo, l'individuo è in grado di essere «in presa sul mondo»:

La costituzione di un livello spaziale è solo uno dei mezzi della costituzione di un mondo pieno: il mio corpo è in presa sul mondo quando la mia percezione mi offre uno spettacolo il più possibile vario e chiaramente articolato,

¹¹⁷ Ivi, p. 811.

quando le mie intenzioni motorie, dispiegandosi, ricevono dal mondo le risposte che attendono.¹¹⁸

Le possibilità percettive del corpo, quindi, si intersecano con il piano spaziale del mondo e lo interrogano, pongono interrogativi che partono dalla collocazione in uno spazio e ricevono delle risposte da queste interrogazioni. Tuttavia, l'essere è, per Merleau-Ponty, 'orientato', «il nostro corpo non è in presa sul mondo in tutte le posizioni» e «la sua coesistenza con il mondo polarizza l'esperienza e fa sorgere una direzione».¹¹⁹ Dunque la possibilità che l'individuo ha di fare esperienza del mondo dipende dalla portata del suo campo visivo e, allo stesso tempo, costituisce con lo spazio una serie di rapporti che dipendono dal posizionamento del soggetto rispetto agli oggetti osservati.¹²⁰ A questo proposito Merleau-Ponty specifica:

Il mio campo visivo non ha una capienza definita e può contenere più o meno cose, appunto, a seconda che io le veda «da lontano» o «da vicino». La grandezza apparente non è quindi definibile separatamente dalla distanza: è implicata da essa nella stessa misura in cui la implica.

[...]

La distanza è ciò che distingue questa presa abbozzata dalla presa completa o prossimità. Noi la definiamo quindi nello stesso modo in cui prima abbiamo definito il «dritto» e l'«obliquo»: mediante la situazione dell'oggetto nei confronti del potere di presa.¹²¹

Ecco che, nei limiti di questa percettività, sembrano così delinearsi anche i confini entro cui il protagonista compie il suo gesto di osservazione. La sfida, insomma, è proprio quella di comprendere i limiti del campo visivo e di indagare come questi limiti percettivi possano comportare una comprensione amputata del reale, una diminuzione della possibilità di avere una «presa sul mondo». La prima ipotesi del protagonista è quella di procedere osservando, non tanto ogni singola fogliolina in caduta, ma le due o più foglie che cadendo si avvicinano e si allontanano, e dunque di gettare una presa onnicomprensiva sullo spazio che definisca in negativo, per

¹¹⁸ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 335.

¹¹⁹ Ivi, p. 336. Cfr. anche ivi, p. 338: «poiché ogni essere concepibile si riferisce direttamente o indirettamente al mondo percepito e poiché il mondo percepito non è colto se non attraverso l'orientamento, non possiamo dissociare l'essere dall'essere orientato, non c'è motivo di 'fondare' lo spazio o chiedere qual è il livello di tutti i livelli. Il livello primordiale è all'orizzonte di ogni nostra percezione, ma un orizzonte che per principio non può mai essere raggiunto e tematizzato in una percezione espressa».

¹²⁰ Bisogna premettere che, indipendentemente dalla possibilità del soggetto di porsi in relazione allo spazio, lo spazio si presenta alla sua percezione come già costituito e primordialmente totale: «È essenziale allo spazio di essere sempre 'già costituito', e non lo comprenderemo mai ritirandoci in una percezione senza mondo. Non ci si deve chiedere perché l'essere è orientato, perché l'esistenza è spaziale, perché, per esprimerci come prima, il nostro corpo non è in presa sul mondo in tutte le posizioni e perché la sua coesistenza con il mondo polarizza l'esperienza e fa sorgere una direzione. La questione potrebbe essere posta solo se questi fatti fossero accidentali, se riguardassero un soggetto e un oggetto indifferenti allo spazio. L'esperienza percettiva ci dimostra, invece che essi sono presupposti nel nostro incontro primordiale con l'essere e che l'essere è sinonimo d'essere situato» (ivi, p. 336).

¹²¹ Ivi, pp. 347-348.

sottrazione, le proprietà delle foglie osservate, con attenzione al loro vicendevole movimento. In un secondo momento, ancora, il protagonista si spinge a pensare che sia proprio l'assenza, il vuoto, ad essere significativo: «l'assenza di sensazioni su una larga parte del campo percettivo è la condizione necessaria perché la sensibilità si concentri localmente e temporalmente, così come nella musica il silenzio di fondo è necessario perché su di esso si distacchino le note».¹²² Questo è certamente uno di quei punti in cui, proprio nella concezione del 'vuoto' in senso buddhista e non nichilista, Calvino sfiora posizioni filosofiche di matrice orientale;¹²³ si può però rileggere la stessa affermazione, anche nei suoi elementi contrastivi, alla luce di Merleau-Ponty, in uno dei punti dello stesso capitolo della *Fenomenologia* in cui l'autore, a propria volta, utilizza un esempio di carattere uditivo che pare qui richiamato:

il contorno del campo visivo non è una linea reale. Il nostro campo visivo non è ritagliato nel nostro mondo oggettivo, non ne è un frammento dai contorni netti come il paesaggio che si incornicia nella finestra. Nel campo visivo vediamo tanto lontano quanto si estende la presa del nostro sguardo sulle cose, molto al di là della zona di visione chiara e anche dietro di noi. Quando si giunge ai limiti del campo visivo non si passa dalla visione alla non-visione: il giradischi che suona nella camera attigua e che non vedo espressamente conta ancora per il mio campo visivo; reciprocamente, ciò che noi vediamo è sempre, per certi aspetti, non visto: devono esserci dei lati nascosti delle cose e delle cose «dietro di noi», perché ci siano un «davanti» delle cose, delle cose «davanti a noi» e infine una percezione. I limiti del campo visivo sono un movimento necessario dell'organizzazione del mondo e non un contorno oggettivo. Ma infine è pur vero che un oggetto percorre il nostro campo visivo, che vi si sposta e che il movimento non ha senso fuori di questo rapporto.¹²⁴

Anche negli elementi di voluto contrasto, credo che avvicinare la *Fenomenologia della percezione* alle considerazioni di tipo visuale del protagonista sia estremamente produttivo. Il 'vuoto' di cui parla il giovane, che percettivamente amplifica le note, ha molto a che fare con l'idea di Merleau-Ponty di un invisibile che tiene traccia della visibilità. L'osservazione del protagonista, in sintesi, si muove a metà tra una concezione olistica che avvolge il particolare di una totalità da cui lo stesso reale può essere desunto per sottrazione, e un approccio che si confronta con i limiti denunciati nella percezione fenomenologica che impongono al soggetto di determinarsi in 'presa sul mondo'.

¹²² CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 811.

¹²³ Orientativo in tal senso l'articolo di G. FOGLIETTA, *La pragmatica del vuoto in Nāgārjuna*, in «Noema», I, 2010, pp. 1-26. Questo aspetto del vuoto, in relazione proprio a Calvino, è sottolineato anche in DELLACASA, *Italo Calvino in Giappone*, cit., p. 105: «Il vuoto a cui si approda – e a cui fa riferimento il titolo di questo intervento – è dunque tutt'altro che nichilista, bensì vicino al "vuoto determinato" di centrale importanza nel Taoismo e nel Buddismo: un vuoto che è al tempo stesso anche pieno, così come ogni realtà, impermanente e insostanziale, è al tempo stesso sé stessa e tutte le altre insieme».

¹²⁴ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 365.

In conclusione, è interessante confrontare ancora due frammenti: la chiusa del capitolo sullo spazio di Merleau-Ponty e la chiusa del racconto di Calvino. In quelle ultime righe del capitolo, Merleau-Ponty sintetizza:

Dico che percepisco correttamente quando il mio corpo ha una presa netta sullo spettacolo, ma ciò non significa che la mia presa sia mai totale; lo sarebbe solo se avessi potuto ridurre allo stato di percezione articolata tutti gli orizzonti interni ed esterni dell'oggetto, ciò che per principio è impossibile. [...] Percepire significa impegnare d'un sol tratto un avvenire di esperienze in un presente che a rigore non lo garantisce mai, significa credere a un mondo.¹²⁵

Invece, quasi come se avesse in mente queste stesse parole e volesse immaginare uno scenario totalmente opposto, il protagonista calviniano dice:

La pioggia delle foglioline del ginkgo è caratterizzata dal fatto che in ogni momento ogni foglia che sta cadendo si trova a un'altezza diversa dalle altre, per cui lo spazio vuoto e insensibile in cui si situano le sensazioni visive può essere suddiviso in una successione di livelli in ognuno dei quali si trova a volteggiare una e una sola fogliolina.¹²⁶

Il protagonista, in sintesi, così come desidererà fare Palomar, si immagina di poter fare «ciò che per principio è impossibile» secondo la conclusione di Merleau-Ponty: cristallizzare in un fermoimmagine lo spazio, le foglioline di ginkgo in caduta, e avere su ogni particolare di ogni foglia una 'presa sul mondo' totale. Al giovane non servirebbe un occhio più potente, perché comunque avrebbe dei limiti strutturali, così come non è sufficiente la propria capacità percettiva per far parlare ogni vuoto tra una foglia e l'altra: quel vuoto poggia su una rete di livelli che costituiscono distanze diverse tra gli oggetti osservati. Perché la pulsione scopica del protagonista possa essere soddisfatta, insomma, il giovane avrebbe bisogno di un infinito numero di occhi, indipendenti ma comunicanti, in grado di catalogare con perfezione e a tuttotondo le molte sensazioni che ognuno di essi può trarre dall'osservazione di ogni singola fogliolina in planata, per poi confrontarle con le sensazioni date da tutte le altre e con le relative considerazioni dei livelli di distanza e di profondità che mette in relazione ogni foglia con le altre.¹²⁷ Tutto ciò è, chiaramente, impossibile.

¹²⁵ Ivi, p. 387.

¹²⁶ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 819.

¹²⁷ A questo proposito, ancora, rimando alle pagine in cui Merleau-Ponty discute proprio dell'essenza del concetto di 'profondità': «Questa presenza simultanea a esperienze che nondimeno si escludono, questo implicarsi dell'una nell'altra, questa contrazione in un solo atto percettivo di tutto un processo possibile costituiscono l'originalità della profondità. La profondità è la dimensione secondo la quale le cose o gli elementi delle cose si avvolgono vicendevolmente, mentre larghezza e altezza sono le dimensioni secondo le quali si giustappongono.

Rileggendo le parole di Merleau-Ponty, se percepire «significa impegnare d'un sol tratto un avvenire di esperienze in un presente che a rigore non lo garantisce mai», e dunque «significa credere a un mondo»,¹²⁸ allora la tensione scopica del protagonista – anche quella di tipo voyeuristico – sembra nascere da un tentativo di opporsi a un'incredulità strutturale, un tentativo che nasce, forse, dall'incapacità di compiere un gesto di *epochè* e dall'impossibilità di credere almeno a *un* mondo.

III.2.4.3. Il voyeurismo del signor Okeda in due atti: primi episodi voyeuristici e graduale problematizzazione dell'Edipo

Il racconto qui studiato non è soltanto uno dei più interessanti del romanzo sotto l'aspetto voyeuristico, ma probabilmente il più rilevante nell'intera opera di Calvino. L'intenzione dell'autore è evidentemente quella di costruire una situazione di voyeurismo articolata, culminante in una scena di clamoroso virtuosismo visuale che viene attentamente preparata, pezzo dopo pezzo, lungo tutto il racconto. Riassuntivamente si può affermare che, in queste pagine, ci sono tre episodi voyeuristici disposti in una *climax* ascendente, con una graduale aggiunta di tasselli e di personaggi che hanno il compito di complicare lo schema visuale di partenza.¹²⁹ Tutti e tre sono dominati, per così dire, dalla figura di *voyeur* del signor Okeda, per quanto – come sarà evidente con il discorrere dell'argomentazione successiva –, la terza di queste scene problematizza su più livelli la pulsione scopica, introducendo più di uno sguardo voyeuristico.

La prima situazione da analizzare è immediatamente successiva alle speculazioni filosofiche su cui hanno indugiato i personaggi all'inizio del racconto, e le cui implicazioni sono state fatte dialogare, nel paragrafo precedente, con i concetti di 'spazio' e di 'percezione' nella fenomenologia di Merleau-Ponty. È qui, infatti, quando sul dibattito tra il giovane e il maestro cala il silenzio, che sulla scena irrompe per la prima volta la figura di Makiko:

Makiko, la figlia più giovane del signor Okeda, venne a servire il tè, coi suoi movimenti composti e la sua grazia ancora un po' infantile. Mentre si chinava, vidi sulla sua nuca nuda sotto i capelli raccolti in alto una sottile lanugine nera che sembrava continuare lungo il filo della schiena. Ero concentrato a guardarla quando sentii su di me la pupilla immobile del signor Okeda che mi scrutava. Certamente aveva capito che stavo esercitando la mia capacità d'isolare sensazione sulla nuca di sua figlia. Io non distolsi lo sguardo, sia perché l'impressione di quella peluria tenera sulla pelle chiara s'era impadronita di me

Non si può quindi parlare di una sintesi della profondità, giacché una sintesi [...] pone dei termini discreti, mentre la profondità non pone la molteplicità delle apparenze prospettiche che l'analisi espliciterà, e l'intravede solo sullo sfondo della cosa stabile» (ivi, pp. 351-352).

¹²⁸ Ivi, p. 387.

¹²⁹ Così come anticipato in §III.2.4.1 ed esemplificato graficamente nello schema riassuntivo.

in modo imperioso, sia perché al signor Okeda sarebbe stato facile richiamare altrove la mia attenzione con una frase qualsiasi, ma non lo fece. D'altronde Makiko terminò presto di servire il tè e si rialzò. Io fissai un neo che aveva sopra il labbro, a sinistra, e che mi riportò qualcosa della sensazione di prima, ma più debole. Makiko lì per lì mi guardò turbata, poi abbassò gli occhi.¹³⁰

Da un punto di vista scopico la scena è così schematizzabile: il protagonista osserva Makiko a sua insaputa e, mentre il suo sguardo indugia sulla giovane, il signor Okeda è colto nell'atto di osservare il protagonista. L'osservazione del protagonista parte dalla stessa postura metodologica dispiegata in occasione dell'osservazione delle foglie di ginkgo: la pulsione scopica si fissa su un particolare minuto e circoscrivibile dal movimento dell'occhio e, da quello, il giovane cerca di comprendere per sineddoche tutta la figura di Makiko. Dietro a questa osservazione filosofica apparentemente disinteressata c'è, evidentemente, una dimensione di dissimulato erotismo: la peluria fissata dal protagonista continua sul corpo di Makiko e, dal collo, scende idealmente sulla schiena coperta («una sottile lanugine nera che sembrava continuare lungo il filo della schiena»). La postura è già quella propria di un *voyeur*, ma la tensione del desiderio è dissimulata. A questo punto, però, un secondo sguardo irrompe con forza: il protagonista ha il presentimento di uno sguardo su di sé e, così come accaduto nei casi di §III.1.2.1, si pone alla ricerca dell'origine di questo presentimento. Da dietro le sue spalle emergono le pupille del signor Okeda («sentii su di me la pupilla immobile del signor Okeda che mi scrutava»).¹³¹

La descrizione della pupilla senza occhio crea, per un attimo, un effetto di straniamento, nel senso proprio di Šklovskij.¹³² Tuttavia, il protagonista pare disinnescare immediatamente la carica straniante dello sguardo eludendo la componente di violenza implicita nella situazione voyeuristica che coinvolge Okeda. Ciò è fatto riconducendo l'intera questione a una mera prova dell'ipotesi filosofica postulata in precedenza: se dallo sguardo che il protagonista ha su Makiko viene sottratta la carica erotica, con la pretesa giustificazione che quello sia un puro gesto di osservazione filosofica, alla stessa maniera lo sguardo di Okeda viene ricondotto all'interno di un'interazione puramente intellettuale e non ne viene compresa la sua potenziale minaccia («Certamente aveva capito che stavo esercitando la mia capacità d'isolare sensazione sulla nuca di sua figlia»).

¹³⁰ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 809. Trovo anche interessante, per una definizione del personaggio, la descrizione che di Makiko fa il protagonista subito dopo questo episodio del tè: «[Makiko] aveva sempre l'aria ilare e svagata che certi bambini cresciuti tra aspri contrasti familiari oppongono all'ambiente come una loro difesa, e che lei s'era portata dietro crescendo e ora opponeva al mondo degli estranei come riparandosi dietro lo scudo d'una letizia acerba e sfuggente» (ivi, p. 810).

¹³¹ Chiaramente qui si è scelto di studiare l'esempio articolando il discorso all'interno della questione edipica. Isolato da ogni contesto, sarebbe stato possibile includere questo frammento con quelli di §III.1.

¹³² Esattamente questo è il caso voyeuristico di §III.3.2, a cui rimando anche per un'applicazione più estesa e puntuale della teoria dello straniamento.

Continuando nell'analisi, è estremamente interessante rilevare le due giustificazioni che il protagonista adduce per legittimare il proprio atto di osservazione: *in primis*, quest'atto sta producendo una carica attrattiva che impedisce al giovane di distogliere lo sguardo; *in secundis*, se Okeda avesse voluto, avrebbe potuto parlare per redarguire il giovane mentre, al contrario, ha taciuto. Lasciando momentaneamente in sospeso il silenzio di Okeda, trovo opportuno sottolineare l'effetto prodotto dal corpo di Makiko sul protagonista. Infatti, sia la lanugine all'attaccatura dei capelli, sia il neo sopra il labbro, paiono funzionare alla stregua di ciò che, in §III.2.2.2, è stata definita come una 'funzione-sguardo' o una 'macchia'. Lo sguardo del giovane è attratto e captato in una dimensione di visibilità, quella «sensazione di prima, ma più debole», che egli percepisce, non è altro che il presentimento della reversibilità, del suo stesso corpo che è altrettanto visibile ed è esposto: nello specifico, anche se il narratore tiene lontano in prima battuta il sentimento di minaccia, è esposto allo sguardo del signor Okeda.

L'ultima ad accorgersi di quest'architettura scopica è Makiko, che a quest'altezza del racconto è rappresentata nel ruolo di oggetto del desiderio del protagonista. La sua reazione vedrà, in modo piuttosto canonico, un primo effetto di turbamento a cui seguirà un'immediata elusione del contatto visivo. Ciò nonostante, il racconto prosegue, e allo sviluppo narrativo si accompagna una maggiore articolazione dello sviluppo voyeuristico.

Nel giardino di casa, durante una passeggiata che coinvolge l'intera famiglia,¹³³ il protagonista si accovaccia sulla riva del laghetto nel tentativo, allungando un braccio, di raggiungere ed avvicinare a sé una ninfea galleggiante. Per aiutarlo in questa operazione, gli si affiancano sui due lati del corpo sia Makiko che Miyagi. Questo dà il via, da una parte, a una nuova situazione erotica, che questa volta coinvolge sia la giovane Makiko che sua madre e, dall'altra parte, a una seconda dinamica propriamente voyeuristica:

[...] per sporgersi senza troppa imprudenza le due donne si tenevano dietro le mie spalle protendendo le braccia una da una parte, una dall'altra. A un certo momento sentii un contatto in un punto preciso, tra il braccio e la schiena, all'altezza delle prime costole; anzi, due contatti diversi, alla sinistra e alla destra. Dalla parte della signorina Makiko era una punta tesa e come pulsante, mentre dalla parte della signora Miyagi una pressione insinuante, di striscio. Compresi che per un caso raro e gentile ero stato sfiorato nello stesso istante dal capezzolo sinistro della figlia e dal capezzolo destro della madre, e che dovevo raccogliere tutte le mie forze per non perdere quel fortunoso contatto e per apprezzare le due sensazioni simultanee distinguendone e confrontandone le suggestioni.

¹³³ In realtà l'espressione non è propriamente esatta. Infatti, dalle righe appena citate sappiamo che Makiko non è l'unica figlia del signor Okeda, bensì la più giovane (cfr. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 809: «Makiko, la figlia più giovane del signor Okeda»). Ci dev'essere almeno un'altra figlia, più anziana di Makiko, ma non compare mai nel racconto e non viene menzionata in alcun modo.

– Allontanate le foglie, – disse il signor Okeda, – e il gambo dei fiori si piegherà verso le vostre mani –. Era in piedi sopra il gruppo di noi tre protesi sulle ninfee.¹³⁴

La situazione erotica è provocata dal contatto simultaneo che il protagonista ha con i seni delle due donne, e le contemporanee ma differenti sensazioni tattili vengono analizzate con la stessa tecnica di percezione sensoriale che, precedentemente, aveva guidato l'osservazione delle foglie del ginkgo e quella dei peli sul collo di Makiko. Il seno sinistro di Makiko e quello destro di Miyagi sfiorano nello stesso tempo le due braccia del protagonista che, accortosi del «fortunoso contatto» e del «caso raro e gentile», si dispone ad «apprezzare le due sensazioni simultanee distinguendone e confrontandone le suggestioni». Come per il funzionamento dell'apparato ottico, che si fonda su una visione binoculare che è la sintesi di due visioni monoculari separate, simultanee e non coincidenti, così il corpo dovrebbe riuscire a scindere le due sensazioni simultanee e delinearne le perfette particolarità. Sembra replicarsi la scena con cui si è aperto il racconto, e per i due seni il protagonista cerca di mettere in atto lo stesso metodo che lo orientava quando gli oggetti osservati erano due foglie di ginkgo in volteggio; analogamente, così come lì il giovane si era reso conto dell'impossibilità di dominare la sensazione della foglia a tutt'ondo, e si era di conseguenza chiesto se fosse possibile risalire alla figura intera a partire da una definizione di un solo particolare per ciascuna foglia (in quel caso i lobi), allo stesso modo qui la figura delle due donne e la presa conoscitiva di ciascuno dei due seni si attua isolando percettivamente i due singoli capezzoli.¹³⁵

Ancora una volta la scena è dominata dalla presenza del signor Okeda, che assiste a tutto ciò che accade stando alle spalle del gruppo («Era in piedi sopra il gruppo di noi tre protesi sulle ninfee»).

La situazione così descritta rappresenta una prima complicazione rispetto alla scena voyeuristica di partenza, e la comparazione dei due schemi della struttura scopica può semplificare visivamente lo scarto:

¹³⁴ Ivi, pp. 810-811.

¹³⁵ Non sarebbe opportuno insistere ancora, visto l'approfondimento di §III.2.4.2, ma in una delle pagine di Merleau-Ponty citate proprio da Calvino nel suo commento a Montale, tra gli esempi di "dispercezione", ce n'è uno che, per via dell'immagine della foglia, sembra qui evocato. Parlando degli effetti sulle capacità percettive della mesalina, Merleau-Ponty, tra gli esempi, scrive: «Le foglie degli alberi perdono la loro struttura e la loro organizzazione: ogni punto della foglia ha il medesimo valore che tutti gli altri» (MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 370).

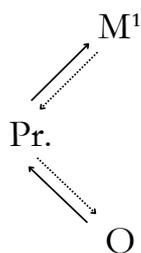


Figura 7

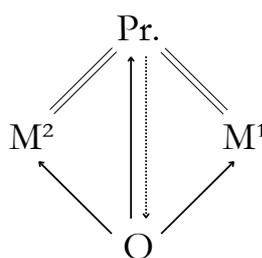


Figura 8

LEGENDA

M¹ = Makiko
 M² = Miyagi
 O = Okeda
 Pr. = Protagonista

In entrambe le scene, chiaramente, la figura di *voyeur* privilegiato è quella di Okeda (O), e in entrambe il suo sguardo viene scoperto dal protagonista in un secondo momento, innescando così la reversibilità. Se nella prima situazione (Figura 7) anche il protagonista (Pr.) è in parziale posizione voyeuristica, nella seconda (Figura 8) ciò non accade, ma per contro si rinforza la dimensione erotica. Inoltre, e questo è certamente l'elemento più significativo, rispetto alla situazione di partenza la struttura si arricchisce con un nuovo personaggio: la signora Miyagi (M²), madre di Makiko (M¹) e moglie di Okeda. Si costituisce così il circuito completo della dimensione edipica e, già a quest'altezza della narrazione, tra le due donne si instaura una sorta di specularità (anche nel posizionamento spaziale, come si vede nella semplificazione della Figura 8).

Con il passaggio dal primo al secondo episodio, quindi, si può dire che entrano in gioco tutti gli elementi del complesso edipico. Inoltre, si può anche affermare che fa definitivamente il proprio ingresso la matrice apertamente erotica. Dal suo imperscrutabile silenzio è emersa, in maniera ambigua, la figura paterna del signor Okeda, per quanto non sia ancora possibile da questa prima presentazione scorgere la portata del suo sguardo.

III.2.4.4. Il voyeurismo del signor Okeda in due atti: ultimo episodio voyeuristico e principio di *jouissance* sul piano dell'immaginario

Dopo l'episodio accaduto sulla riva del laghetto, Calvino ha disposto tutti gli attori necessari al finale previsto e, gradualmente, ha preparato la tela per accogliere i «colori più accesi». Come afferma in uno dei suoi saggi dedicati all'erotismo, infatti,

il linguaggio della sessualità ha senso [...] soltanto se è posto al culmine d'una scala di valori semantici: è quando la partitura ha bisogno delle note più acute o più gravi, dove la tela domanda i colori più accesi, che il sesso entra in gioco.¹³⁶

¹³⁶ CALVINO, *Definizioni di territori: l'erotico*, in *Saggi*, vol. I, cit., p. 263.

La preparazione del momento più apertamente erotico è graduale, e un ruolo centrale è giocato dalla signora Miyagi, capace di portare il protagonista a mettere in pratica atteggiamenti sempre più indiscreti. L'episodio in riva al lago muove già nella direzione di una compromissione dei rapporti, in contrasto con l'atteggiamento invece ingenuo e pregno di pudore della figlia. Miyagi sembra, se non provocare unilateralmente le situazioni erotiche, quantomeno accogliere in modo smaliziato, pur avvedendosi dell'inclinazione – intuitivamente corrisposta – del protagonista per Makiko. Quando le due donne sono specularmente ai lati del giovane, ad esempio, la cattura della ninfea porta a un primo scoperciamento di questo possibile erotismo:

il trionfo della cattura delle ninfee scompose l'ordine dei nostri movimenti, per cui il mio braccio destro si richiuse sul vuoto, mentre la mia mano sinistra che aveva lasciato la presa del ramo ricadendo all'indietro incontrò il grembo della signora Miyagi che pareva disposto ad accoglierla e quasi a trattenerla, con un cedevole trasalimento che si comunicò a tutta la mia persona.¹³⁷

Il tentativo di afferrare con le due mani la ninfea fa sì che il braccio sinistro ricada all'indietro, sul grembo di Miyagi, mentre il braccio destro non tocca il corpo di Makiko e la mano «si richiude sul vuoto». Il gesto viene accolto da Miyagi con un lieve trasalimento che passa dal suo corpo a quello del giovane. La reazione di trasalimento è, secondo Belpoliti, in relazione con l'esperienza «della discontinuità, attraverso cui il campo visivo si rende percettibile e produce una riattivazione dell'«uso degli occhi»»; inoltre, come continua ancora lo studioso, non è un caso che «a creare la discontinuità sia proprio il seno, dal momento che la discontinuità è legata a un'esperienza visivo-tattile altamente significativa sul piano del desiderio».¹³⁸ È interessante perché, pur senza mai menzionarlo direttamente, Belpoliti nel parlare di un'esperienza visivo-tattile sembra avvalorare il riferimento al pensiero di Merleau-Ponty, per il quale lo sguardo 'incarnato' è molto prossimo al tatto: è uno sguardo che può palpare.¹³⁹

¹³⁷ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 811.

¹³⁸ BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 248. Senza che questo cambi la validità della lettura di Belpoliti, c'è da dire, però, che il trasalimento sembra avvenire dal contatto con il grembo, più che dalla persistenza del contatto con il seno. A proposito del legame tra *eros* e discontinuità, il riferimento necessario è alle parole dello stesso Calvino, che ne parla (non è ozioso farlo notare) discutendo delle stampe erotiche giapponesi. In particolare, secondo Calvino ci sono alcuni elementi ricorsivi: visi concentrati dei personaggi, corpi disegnati per creare elementi di confusione fra corpo maschile e femminile, organi sessuali disegnati minuziosamente. Questi elementi ricorsivi creano, più che un effetto di continuità dell'immagine, uno di discontinuità: «La discontinuità di questi aspetti è sottolineata dal fatto che i corpi sono parzialmente drappeggiati con indumenti e coperte, nascondendo dettagli del groviglio di membra che s'allacciano e si sovrappongono, per cui la prima operazione della nostra "lettura" tutt'altro che istantanea è quella di riconoscere a quale persona appartiene questo o quell'arto» (CALVINO, *Eros e discontinuità*, in *Saggi*, vol. I, cit., p. 594).

¹³⁹ Più nello specifico, Merleau-Ponty invita a riconoscere il carattere ubiquo della visione, che implica, «nella visione stessa, una specie di palpazione delle cose» (MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 105). Da un punto di vista teorico, queste posizioni di Merleau-Ponty sono già state orientative nell'analisi di §III.1.4.4.

Tornando alla scena in riva al lago, però, come anticipa il protagonista, «in questo istante si giocò qualcosa che ebbe successivamente conseguenze incalcolabili [...]».¹⁴⁰ Le «conseguenze incalcolabili» sono frutto di un ultimo, eclatante, episodio in cui erotismo e voyeurismo si combinano grazie a un forte virtuosismo calviniano nell'orchestrazione di un'architettura scopica complessa e ricercata. Dopo una discussione con Makiko che termina con un'uscita risentita della giovane, il protagonista – sovrappensiero – si sposta nella stanza accanto, dove la signora Miyagi sta disponendo in un vaso dei rami e dei fiori.¹⁴¹ L'incontro fortuito avviene in un momento in cui, per la conversazione appena avuto con Makiko, il protagonista è in preda a «un'eccitazione subitanea»:¹⁴² l'incontro-scontro con Miyagi, insomma, si trasforma in una sequenza di gesti sempre più audaci, compiuti (se si crede alla versione del protagonista) per puro caso o per sincera goffaggine, e così la signora Miyagi e il giovane, in breve, danno il via a un rapporto sessuale.¹⁴³

Proprio al culmine di questo rapporto sessuale, inaspettatamente, si innesca un elemento voyeuristico. L'episodio si svolge in realtà su due tempi in sequenza, corrispondenti ai due momenti in cui Makiko assiste alla scena, entrando e uscendo per due volte dalla stanza. Nel secondo tempo di questa sequenza a venir vista dal protagonista, con il dubbio però che egli fosse presente sin dall'inizio, è la solita presenza del padre-*voyeur*, il signor Okeda. Nel primo, invece, l'occhio che guarda è apparentemente solo quello di Makiko:

Eravamo intenti a questi esercizi, quando rapidamente dal vano della porta scorrevole apparve la figura di Makiko. Evidentemente la ragazza era rimasta

¹⁴⁰ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 811.

¹⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 815: «La signora Miyagi era nella stanza vicina, seduta al suolo su una stuoia, intenta a disporre fiori e rami autunnali in un vaso. Avanzando come un sonnambulo me la trovai accoccolata ai miei piedi senza rendermi conto e mi fermai appena in tempo per non investirla e non rovesciare i rami urtandoli con le gambe». I gesti della signora Miyagi sono quelli tipici dell'*ikebana*, l'arte del disporre in un vaso fiori e rami recisi. Si tratta di una tradizionale pratica della cultura giapponese che ha delle specifiche regole, tra le quali la predilezione per una disposizione minimalista dei fiori (spesso su base ternaria, per rappresentare le tre parti dell'universo in dialogo secondo i principi della filosofia buddhista: la terra, l'uomo e il cielo); ogni singolo elemento della composizione, in base alla posizione, alla tipologia del fiore e alle associazioni cromatiche, ha simbologie differenti. In questa scena non vengono menzionati i particolari della disposizione, né si fa menzione alle combinazioni cromatiche, ma si fa riferimento a uno dei fiori: la camelia. Cfr. *ibidem*: «la signora, senz'alzare lo sguardo, agitò contro di me il fiore di camelia che stava disponendo nel vaso, come volesse battermi o respingere la parte di me che si protendeva su di lei o anche giocarci, provocare, incitare con una frustata-carezza». Trovo interessante sottolineare che, nella pratica giapponese, spesso l'arte dell'*ikebana* è direttamente collegata alla celebrazione dell'effimero: chi dispone i fiori e ne orchestra il significato simbolico è conscio della caducità e, quel gesto, ricollega l'effimero con il desiderio di godimento di una bellezza caduca nella sua manifestazione presente, nell'*bic et nunc*.

¹⁴² *Ibidem*: «La mossa di Makiko aveva suscitato in me un'eccitazione subitanea, e questo mio stato forse non sfuggì alla signora Miyagi, dato che i miei passi sbadati m'avevano portato a venirle addosso a quel modo».

¹⁴³ Cfr. *ibidem*: «Io abbassai le mani per cercare di salvare dallo scompiglio la disposizione delle foglie e dei fiori; intanto anche lei stava manovrando tra i rami, protesa in avanti; e accadde che nello stesso momento una mia mano confusamente s'infilasse tra il kimono e la pelle nuda della signora Miyagi e si trovasse a stringere un seno morbido e tiepido di forma allungata, mentre intanto una mano della signora di tra i rami di keiakì (detto in Europa: olmo del Caucaso; *n.d.t.*) aveva raggiunto il mio membro e lo teneva con presa franca e salda estraendolo dagli indumenti come stesse procedendo a un'operazione di sfrondataura».

in attesa del mio inseguimento e ora veniva a vedere quale ostacolo m'avesse trattenuto. Se ne rese conto subito e sparì, ma non tanto presto da non lasciarmi il tempo d'accorgermi che qualcosa nel suo abbigliamento era cambiato: aveva sostituito il maglione aderente con una vestaglia di seta che pareva fatta apposta per non star chiusa [...].¹⁴⁴

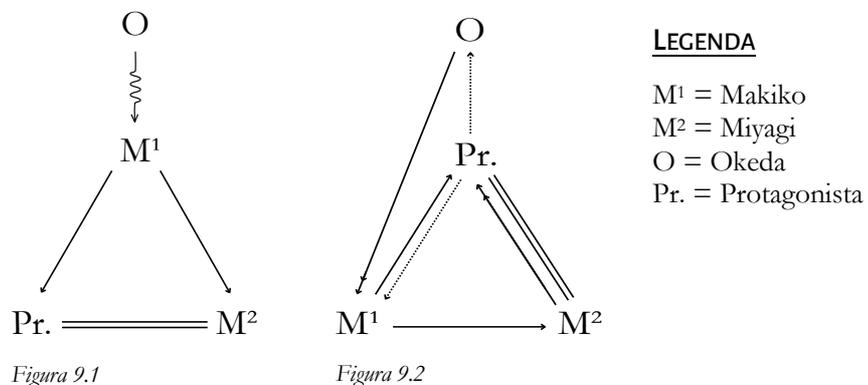
Per praticità riporto immediatamente, prima di qualunque altro commento, anche la seconda sequenza di questo terzo episodio voyeuristico. Nel farlo, riparto dal culmine del rapporto sessuale vero e proprio, poiché in quella descrizione c'è un particolare importantissimo per le considerazioni finali: la riflessione negli occhi del protagonista della figura di Makiko:

[...] con l'apparizione di Makiko negli occhi e il contatto della signora Miyagi sulla pelle stavo per essere sopraffatto dalla voluttà.

La signora Miyagi doveva essersene accorta, tant'è vero che attaccandosi alle mie spalle mi trascinò 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. [...]

Il mio appello a Makiko non era rimasto inascoltato. Dietro il pannello di carta della porta scorrevole si disegnò la sagoma della ragazza che s'inginocchiava sulla stuoia, avanzava il capo, ecco sporgeva dallo stipite il viso contratto in un'espressione ansimante, schiudeva le labbra, spalancava gli occhi seguendo i sussulti di sua madre e i miei con attrazione e disgusto. Ma non era sola: al di là del corridoio, nel vano d'un'altra porta una figura d'uomo stava immobile in piedi. 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.¹⁴⁵

Ecco, finalmente, la (doppia) scena voyeuristica nel massimo della sua complessità strutturale. La trama di sguardi, diretti ma soprattutto indiretti, è intricata e fondamentale, e si può rappresentare schematicamente in questo modo:



¹⁴⁴ Ivi, p. 816.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Nel primo tempo di questa sequenza (*Figura 9.1*), il principio di atto sessuale tra il protagonista (Pr.) e la signora Miyagi (M²) è osservato da Makiko (M¹) fuggevolmente; appena la giovane compare sulla soglia della stanza e assiste a ciò che sta accadendo, infatti, si precipita fuori e si ritira in un'altra parte della casa. La madre apparentemente non fa mostra di guardare la figlia, ma il protagonista si volta e risponde allo sguardo di Makiko con il proprio. Nel momento in cui la sua immagine gli si imprime sulla superficie riflettente dell'occhio, la signora Miyagi conduce il giovane a continuare e completare l'atto sessuale. Makiko fugge ma, richiamata dal protagonista, torna, e qui rimane immobilizzata voyeuristicamente ad osservare l'atto vero e proprio (*Figura 9.2*);¹⁴⁶ la sua è descritta come «un'espressione ansimante, schiudeva le labbra, spalancava gli occhi seguendo i sussulti di sua madre e i miei con attrazione e disgusto».¹⁴⁷

Sono disposti, così, gli elementi per la quadratura del cerchio e, chiarita la dinamica entro cui nasce e si sviluppa l'occasione voyeuristica, è anche più evidente la sua significazione. Innanzitutto, se si riparte dalla scena finale in quanto punto apicale dell'architettura scopica ideata da Calvino, non si può non notare anche a ritroso l'attenzione per effetti di marcata specularità.¹⁴⁸ In un contesto in cui, come in questo caso, è immediato lo sconfinamento nel campo del complesso edipico, il gioco di riflessione che il testo fa emergere evoca direttamente le considerazioni che Lacan avanza a proposito dello stadio dello specchio.¹⁴⁹ La funzione dello stadio dello specchio, nei suoi due momenti di identificazione e alterità, si presenta «come un caso particolare della funzione dell'*imago*, che è quella di stabilire una relazione dell'organismo con la sua realtà

¹⁴⁶ Cfr. *ibidem*: «– Makiko! – gridai, perché volevo spiegarle (ma davvero non avrei saputo da che parte cominciare) che la posizione in cui m'aveva sorpreso con sua madre era dovuta solo a un casuale concorso di circostanze che aveva fatto deviare per strade traverse il mio desiderio puntato inequivocabilmente su di lei, Makiko»

¹⁴⁷ La tensione, a un tempo, erotica e virtuosa da un punto di vista scopica, ha chiaramente un marcato elemento di morbosità. Credo che nella descrizione di questa dinamica scandalosa emerga anche ciò che, secondo Elio Baldi, avvicina Calvino a Bataille; cfr. E. BALDI, *La sfida al labirinto sessuale: L'eros nell'opera di Italo Calvino*, in «Incontri», XXVII, 2, 2012, pp. 60-67: p. 64: «Nella teoria di Bataille, la trasgressione è parte inestricabile, costitutiva della sessualità, ovvero, non esiste sessualità se gli individui non hanno la sensazione di fare qualcosa di proibito, di un desiderio che infrange un interdetto». Credo, inoltre, che sia anche interessante notare come l'apice dell'erotismo sia raggiunto in una sublimazione dell'eros per via indiretta: come ricorda Tommasina Gabriele, per Calvino «eros can only be portrayed indirectly» (T. GABRIELE, *Italo Calvino. Eros and language*, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1994, p. 130).

¹⁴⁸ Per quanto riguarda l'attenzione di Calvino al meccanismo dello specchio, anche come meccanismo di costruzione narrativa, cfr. quanto detto da BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 46-47: «Lo specchio come oggetto in cui guardarsi guardare, o in cui moltiplicare la propria immagine e quella del mondo, o ancora il romanzo come specchio in cui si specchia la letteratura. Lo specchio è insomma in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* un oggetto per soddisfare la passione scopofila, non meno dell'occhio-cannocchiale del signor Palomar».

¹⁴⁹ LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, cit.; riassumendo in estrema sintesi, nonostante la tesi sia nota, per Lacan lo stadio dello specchio si situa tra i 6 e i 18 mesi, quando per la prima volta il bambino è in grado di riconoscersi vedendo la propria immagine riflessa. Il riconoscimento implica l'identificazione con l'*imago*, e permette anche al bambino di percepire la totalità del proprio corpo. Secondo Lacan, però, per il formarsi dell'io è fondamentale che, dopo una prima fase di identificazione, ne segua una di alterità. Cfr. anche §III.1.4.3.

[...].¹⁵⁰ Soprattutto, però, la riflessione speculare implica una prima individuazione dei rapporti sociali:

Il momento in cui si compie lo stadio dello specchio inaugura, grazie all'identificazione con l'*imago* del simile e al dramma della gelosia primordiale [...], la dialettica che d'ora in poi lega l'*io* a situazioni socialmente elaborate.

Questo è il momento che in modo decisivo fa dipendere tutto il sapere umano dall'opera di mediazione del desiderio dell'altro, che ne costituisce gli oggetti in un'equivalenza astratta per via della concorrenza d'altri, e fa dell'*io* quell'apparato per il quale sarà un pericolo ogni spinta degli istinti anche quando risponde ad una maturazione naturale, – e quindi la stessa normalizzazione di questa maturazione dipende nell'uomo da un tramite culturale: come si vede per l'oggetto sessuale nel complesso di Edipo.¹⁵¹

Il racconto di Calvino mostra, proprio nella sua dimensione voyeuristica, una struttura edipica del tutto orchestrata intorno a giochi di riflessione speculare da intendersi come operazioni di «mediazione del desiderio dell'altro», e allo stesso tempo mette in atto un meccanismo di sostituzione dei soggetti con l'immagine speculare. Come mostrano le schematizzazioni, Makiko è, direttamente o indirettamente, trattata da tutti i personaggi come «l'oggetto sessuale», e la sua centralità nel circuito del desiderio è sempre legata al principio di specularità.

Partendo con ordine, è chiaro che Makiko rappresenti lungo tutta la durata del racconto un oggetto del desiderio per il protagonista, e l'impulso desiderante viene rinnovato ciclicamente per garantire un percorso circolare che non passi mai dalla *jouissance*. Il vero e proprio godimento avviene con la madre di Makiko, la signora Miyagi, che al contrario è esclusa dal circuito del desiderio. Non è oggetto del desiderio diretto ma è un oggetto sostitutivo per il protagonista, che sposta sulla sua figura un principio di godimento le cui radici desideranti sono invece nella figlia: Miyagi, insomma, diventa l'immagine riflessa e sostitutiva di Makiko. Quando, in riva al lago, il protagonista ha le due donne disposte in simmetrica specularità ai due lati del proprio corpo, la mano che viene accolta dal grembo di Miyagi approda a un principio di godimento che, un attimo prima, era stato disatteso dall'altra mano, incapace invece di raggiungere Makiko. In modo ancora più nitido, l'atto sessuale con la signora Miyagi avviene mentre il protagonista ha «l'apparizione di Makiko negli occhi»,¹⁵² e all'apice del godimento il giovane sussurra il nome

¹⁵⁰ Ivi, p. 89. È bene sottolineare che, per Lacan, lo stadio dello specchio è estremamente delicato per la formazione dell'identità ed è anche, possibilmente, traumatico: «lo stadio dello specchio è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione – e che per il soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità, – ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale» (ivi, p. 90).

¹⁵¹ Ivi, p. 92.

¹⁵² CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 817.

di Makiko all'orecchio della signora Miyagi, facendo perno su un principio di sostituzione delle due donne e spostando il vero godimento sul piano dell'immaginario: l'immagine di Makiko riflessa sulla propria pupilla.

Anche per la signora Miyagi la figlia rappresenta un oggetto del desiderio, e sono chiaramente validi reversibilmente gli stessi principi di riflessione che sono stati individuati parlando del protagonista; tuttavia, la sua relazione con Makiko in quanto oggetto del desiderio ha una natura più sottile. Attraverso il rapporto di specularità, infatti, ciò che si afferma non è tanto il desiderio di Miyagi per il desiderio dell'Altro (e cioè di Makiko), quanto, piuttosto, un principio di invidia ai danni della figlia. Per Lacan, infatti, l'invidia è distante dal godimento quanto il desiderio, perché non è invidia di qualcosa ma della vitalità intima dell'Altro. Si potrebbe dire, insomma, che attraverso la figlia e fagocitandone la vitalità, la signora Miyagi tenti di riappropriarsi di uno stato vitale che la rimetta in relazione – seppur sottomessa a una sovrastruttura di potere – con il marito. Replicando poi questa sovrastruttura patriarcale, la signora Miyagi non manca di essere a sua volta un elemento dell'architettura oppressiva.

Infine, la postura più morbosa e problematica è indubbiamente quella del signor Okeda. La sua posa da conscio, lucido e taciturno osservatore fa sì che, per tutto il racconto, si comporti alla stregua di un *voyeur* da manuale; calzante, a questo riguardo, sembra la descrizione del comportamento voyeuristico a opera di Gray Kochhar-Lindgren:

The voyeur, looking-on with a fixed stare, hopes that he will be “waylaid”, laid by the wayside, as if accidentally. In the meantime, he remains enthralled by a mirage, as “a simulacrum for the thing itself”. The “thing itself” is sexual intercourse [...]: the voyeur, who remains caught in the net of appearances and unable to penetrate into the real, lives a life of simulacra, mirages, fantasies, fictions.¹⁵³

Queste parole descrivono bene il personaggio di Okeda, il cui sguardo fisso sulla figlia è a un tempo gesto di abuso e limite imposto, affermazione di potere e principio di godimento sostitutivo.¹⁵⁴ La *jouissance* è scongiurata sul piano del reale perché si scontra con i limiti strutturali imposti dalla sovrastruttura del simbolico, intorno alla quale il complesso edipico si impenna; tuttavia, sul piano dell'immaginario il godimento è raggiunto come atto di sostituzione. Per un meccanismo di riflessione multipla (cfr. *Figura 9.2*), il rapporto sessuale tra Miyagi e Makiko è visto da Okeda attraverso gli occhi di Makiko, la quale a un tempo è in una relazione di

¹⁵³ G. KOCHHAR-LINDGREN, *The cocked eye: Robbe-Grillet, Lacan, and the desire to see it all*, in «*American Imago*», XLIX, 4, 1992, pp. 468-469.

¹⁵⁴ L'accenno alla dinamica di abuso, qui non precisata, è approfondito nel successivo §III.2.4.5. Anticipo soltanto che, nel parlare di 'abuso', faccio un riferimento diretto allo studio di R. SCARPA, *Lo stile dell'abuso. Violenza domestica e linguaggio*, Roma, Treccani, 2021.

specularità con la madre, ma lo sguardo voyeuristico di Okeda nel raggiungere indirettamente il protagonista e Miyagi, raggiunge in prima battuta proprio la figlia, Makiko. La sua indiretta identificazione sostitutiva con il protagonista è ricercata non tanto per via del rapporto sessuale con la moglie, ma per il fatto che la stessa moglie è rappresentazione della figlia.

Tutto il processo di godimento, insomma, è spostato sul piano dell'immaginario, e l'architettura scopica mette a confronto e assimila le immagini dei diversi personaggi. Per finire il discorso legato allo stadio dello specchio, l'impressione è che nel racconto di Calvino la dimensione voyeuristica si regga sul presupposto che, dopo una canonica doppia fase di identificazione e alterità con l'immagine riflessa, tutti i personaggi si creino nuovamente un terzo momento di identificazione. Se l'Edipo è il momento in cui, psicoanaliticamente, il desiderio libidico dell'individuo si scontra con il tabù dell'incesto, venendo frenato da ciò che nella topica del soggetto è il *superego*, ecco che la soluzione narrativa di Calvino fa sì che, con l'espedito voyeuristico e attraverso il gioco innescato dalla specularità, l'impossibile *jouissance* venga raggiunta sul piano dell'immaginario. Il voyeurismo, in altre parole, sposta il godimento sul piano dell'immaginario e scongiura (ma anche attua, su quello stesso piano) l'incesto.¹⁵⁵

III.2.4.5. Verso una prospettiva di genere: la condanna dello sguardo come 'istanza di sopravvivenza'

Il comportamento di Okeda nei confronti di Makiko e, in modo diverso, anche quello di Miyagi, fanno sì che, come l'analisi ha sottolineato, la passione scopofilica sposti il godimento sul piano dell'immaginario, rendendo l'*imago* di Makiko un oggetto del desiderio per tutti gli altri personaggi. In altri termini si può dire che la giovane sia al centro di uno spettacolo di cui Okeda è l'osservatore privilegiato (ma non unico), in una postura voyeuristica che è assimilabile a quella dello spettatore cinematografico (maschile) secondo le teorizzazioni di Laura Mulvey, la quale parla di

two contradictory aspects of the pleasurable structures of looking in the conventional cinematic situation. The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen. Thus, in film terms, one implies a separation of the erotic identity of the subject from the object on the screen (active scopophilia), the other demands identification of the ego with the

¹⁵⁵ Correggo qui un errore con cui è invece uscito BELGRADI, *Il voyeurismo e il desiderio dell'io*, cit. Scrisse, per sbaglio, che «il tabù è infranto, dunque, ma sul piano del simbolico e non del reale». Qui la frase contiene un errore: è sul piano dell'immaginario, in relazione quindi alla riflessione speculare dell'*imago*, che si concretizza effettivamente un principio di godimento incestuoso.

object on the screen through the spectator's fascination with and recognition of his like. The first is a function of the sexual instincts, the second of ego libido.¹⁵⁶

Okeda, a ben vedere, sembra far proprie entrambe le posture di cui parla Mulvey, dal momento che, da una parte, ha uno sguardo da spettatore che reifica l'immagine di Makiko per soddisfare un piacere erotico secondo alcuni canonici elementi di perversione e, dall'altra parte, attua invece un processo di identificazione con il protagonista per potersi pensare attivamente *dentro* la scena osservata: l'attore principale degli avvenimenti e l'amante della sua propria figlia. Nella postura più marcatamente scopofilica, inoltre, lo sguardo reificante svuota Makiko della propria funzionalità, confermando una situazione che è ancora isolata da Mulvey:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.¹⁵⁷

Insomma, Makiko esiste per soddisfare il bisogno di essere guardata, è connotata dalla *«to-be-looked-at-ness»*. Se la postura di Okeda è qui piuttosto chiara, ad essere sottile ma rilevante è in seconda battuta l'atteggiamento della signora Miyagi, per la quale non sembrano per nulla estendibili le parole appena spese per descrivere la condizione imposta a Makiko. L'impressione è, infatti, che la signora Miyagi non faccia altro che confermare e replicare la struttura di potere patriarcale dello sguardo di Okeda, e questo per un'inconscia interiorizzazione di quella stessa legge. Anche Miyagi, come Okeda, è un'osservatrice indiretta di Makiko e contribuisce a creare la gabbia di potere intorno alla figlia, ma per via del processo di assimilazione e identificazione con la stessa Makiko, paradossalmente, finisce con il desiderare di divenire l'oggetto del desiderio. Non punta alla *jouissance* né al godimento attivo, che peraltro sembra poter ottenere facilmente, ma desidera identificarsi con la donna reificata e guardata dal signor Okeda, con un 'oggetto-donna'.¹⁵⁸ Basterà guardare ancora una volta lo schema ottico già presentato (*Fig. 9.2*) per notare come, l'unico contatto mancante, sia proprio quello diretto tra Okeda e Miyagi. Il rapporto tra i due coniugi ha una perversa ricostituzione sul piano dell'immaginario, ma la moglie non è mai osservata dal marito. Nel desiderio di assimilare la passività della figura filiale, quindi, lungi dall'esserci un comportamento semplicisticamente perverso e un piacere

¹⁵⁶ L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», XVI, 3, 1975, pp. 6-18.

¹⁵⁷ Ivi, p. 11.

¹⁵⁸ Per la questione dello sguardo reificante connotato in senso maschile, cfr. anche J.D. BLOOM, *Reading the male gaze in literature and culture. Studies in erotic epistemology*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

superficialmente sadico, sono dell'idea che si possa sfiorare una frattura forse più profonda: quella di una donna che è portata a desiderare di assimilare una condizione di reificazione allo sguardo perché la struttura del desiderio che orchestra questa tensione nasce da un'architettura patriarcale interiorizzata. Il desiderio di Miyagi, insomma, è replicazione del desiderio di Okeda.¹⁵⁹

Se però si torna a vedere la vicenda dall'interno, riportando dunque Okeda e Miyagi nel ruolo di attori *nello* spettacolo e non di semplici spettatori esterni, è evidente che Makiko vada considerata una sostanziale vittima delle mire e delle pulsioni desideranti dei vari personaggi. Certamente, anche il protagonista è per certi versi una vittima delle situazioni in atto, ma è la figura femminile a venir schiacciata dallo sguardo e a subirne la reificazione: la vitalità di Makiko è resa oggetto d'invidia materno mentre viene assoggettata dal potere paterno. A questo riguardo, e pensando al ruolo specifico di Okeda, trovo sia lecito parlare di Makiko come vittima di un vero e proprio annichilimento vitale, mentre il padre pare spinto da un'istanza di 'sopravvivenza' per la cui accezione il riferimento è alla prospettiva di Elias Canetti.¹⁶⁰ Che nell'Edipo ci possa essere un'istanza di sopravvivenza non stupisce, se si concorda che quest'ultima si installi «nel nocciolo di tutto ciò che chiamiamo, un po' genericamente, potere».¹⁶¹ Secondo Canetti, nell'esperienza del sopravvivere vi è un principio di piacere, di godimento, che il sopravvissuto ottiene dal confronto con la caducità dell'Altro. Una volta ottenuto, questo principio di piacere va reiterato e sarà alla base della vita stessa del sopravvissuto, del suo stare al mondo:

Il senso di felicità del sopravvivere concreto rappresenta infatti un intenso piacere. Una volta subentrato e approvato, esso esigerà la sua ripetizione e crescerà rapidamente fino a diventare una passione insaziabile. Colui che ne sarà invasato si approprierà delle forme di vita sociale intorno a lui nella maniera più adatta a soddisfare questa passione. La passione è quella del potere. [...] Chi ha preso gusto al sopravvivere vuole *accumularlo* [il potere]. Cercherà dunque di provocare situazioni in cui possa sopravvivere a molti. Gli sparsi momenti del sopravvivere offerti a lui dall'esistenza quotidiana, non gli basteranno più.¹⁶²

¹⁵⁹ In ogni caso, però, il testo tiene aperte le possibilità e non definisce in un senso preciso la figura della signora Miyagi. Prima dell'episodio del lago, anzi, il protagonista la descrive in modo tagliente, suggerendo che sia *anche* una vittima, ma *non solo*: «La signora Miyagi aveva la solita espressione annuvolata e un po' stanca ma con quel fondo d'ostinazione severa che mi faceva sospettare che nella lunga storia dei cattivi rapporti con sui marito di cui tanto si mormorava la sua parte non fosse solo quella della vittima; e davvero, tra il gelido distacco del signor Okeda e la caparbia determinazione di lei non so chi finisse per avere la meglio» (CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 810).

¹⁶⁰ E. CANETTI, *Potere e sopravvivenza. Saggi* [1972], Milano, Adelphi, 2004, in particolare pp. 13-38.

¹⁶¹ Ivi, p. 14.

¹⁶² Ivi, pp. 22-23.

Trovo che queste considerazioni, se si pensa all'annichilimento di Makiko non solo su un piano biologico, possano essere calzanti. La rete di potere che cala intorno al protagonista e alla giovane figlia di Okeda, è una rete senza vie di uscita che ha il solo scopo di rendere attivo e reiterabile l'assoggettamento di chi ne è catturato. È la conclusione stessa del romanzo a rivelarlo per bocca delle parole del protagonista, svelando a un tempo come l'intera architettura di sopravvivenza derivi dalla posizione voyeuristica del signor Okeda:

Vide che lo vedevo. Non si mosse. Compresi in quell'istante che non mi avrebbe interrotto né m'avrebbe cacciato di casa, che non avrebbe mai accennato a questo episodio né ad altri che potessero verificarsi e ripetersi; compresi anche che questa connivenza non m'avrebbe dato alcun potere su di lui né avrebbe reso meno pesante la mia sottomissione. Era un segreto che legava me a lui ma non lui a me: a nessuno avrei potuto rivelare quel che lui stava guardando senza ammettere da parte mia una complicità indecorosa.¹⁶³

Il nocciolo della questione, in poche parole, è tutto in questa compromissione unilaterale, in quel legame di dipendenza al potere che rende tutti i personaggi assoggettati al signor Okeda, ma non viceversa. Queste maglie coercitive, stringenti e dannose per il protagonista, sono altrettanto dannose per Makiko. Nella chiusura del precedente paragrafo, nel sintetizzare la posizione di potere del signor Okeda, era stato anticipato come, ciò che adesso prende il nome di 'sopravvivenza', potesse avere a che fare con una dinamica di abuso; è così possibile, alla luce di questa discussione, concludere e precisare quell'affermazione.

In conclusione, credo che per questa situazione, incentrata su una complessa dinamica voyeuristica, siano valide alcune delle considerazioni che ha recentemente fatto Raffaella Scarpa ne *Lo stile dell'abuso*, soprattutto in un capitolo dedicato alle 'istanze di sopravvivenza' (a partire proprio dalle teorizzazioni di Canetti).¹⁶⁴ L'autrice, in particolare, parla dell'abusante come di qualcuno che, «attraverso l'azione combinata delle direttrici stilistiche proprie del discorso d'abuso, conduce al suo omologo ontologico-esistenziale, il non essere in vita».¹⁶⁵ Se si accetta che la dinamica

¹⁶³ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 817-818. Questa capacità di Okeda di stringere intorno al protagonista una rete a maglie strette di potere era, di fatto, già stata prefigurata qualche pagina prima: «Così rimandavo di settimana in settimana la mia decisione di congedarmi da lui e dal lavoro poco remunerato e senza prospettive di carriera, e capivo che la rete che mi tratteneva era lui, il signor Okeda, che andava stringendola maglia per maglia». Mi sembra interessante far notare come, in un'altra prospettiva, l'assoggettamento al potere di Okeda risponda anche alla tendenza calviniana verso la 'frustrazione' del desiderio, che rappresenta secondo Francesca Serra una costante di tutto il romanzo; cfr. F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 336: «L'imperativo, come si sa, è il verbo del dover essere. Eppure il Lettore non sembrerebbe piuttosto una creatura alla quale collegare un piacere e non un dovere? Il fatto è che qui il piacere entra solo nella misura in cui viene subito negato, interrotto. E poiché l'interruzione di un piacere è il meccanismo base di quella che chiamiamo frustrazione, si può dire che il romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sia una perfetta macchina in grado di moltiplicare la frustrazione».

¹⁶⁴ SCARPA, *Postilla. Istanze di sopravvivenza*, in *Lo stile dell'abuso*, cit., pp. 319-324.

¹⁶⁵ Ivi, p. 321.

descritta nel finale sia, in fondo, quella di un annichilimento e di una privazione vitale, e se si accetta anche che l'intreccio familiare e domestico sia viziato da un rapporto di potere patriarcale che, soprattutto per Makiko, assume la forma di un rapporto di abuso (concretizzato sul piano dell'immaginario), allora si può, con un piccolo scarto, far proprie le parole che Scarpa spende esaustivamente per descrivere lo stile verbale dell'abuso e adattarle a quello che potrebbe essere chiamato uno stile visivo dell'abuso: uno 'sguardo dell'abuso'.¹⁶⁶ Sarebbe allora il caso di chiedersi se, nel silenzio quasi programmatico del signor Okeda, che si accompagna sempre a una postura morbosamente voyeuristica, non vada in fondo rintracciato un discorso, non verbale ma concreto sul piano visivo e dell'immaginario, le cui radici saranno da individuare in un profondo e violento desiderio di potere.

¹⁶⁶ Se si accetta di leggere il racconto anche come una messa in scena di una dinamica di abuso all'interno della sovrastruttura edipica, le parole di Raffaella Scarpa sono rilevanti su più livelli, sia per la definizione della figura di Okeda che per quella di Makiko. Avendo in questa circostanza un puro carattere di digressione non è opportuno insistere in questa direzione, ma voglio fare due rimandi circostanziati. Il primo, per quanto riguarda l'atteggiamento di Okeda e la già pronunciata istanza di sopravvivenza: «Il dare la morte, che abbiamo riconosciuto come l'obiettivo reale della relazione d'abuso, non va però considerato il fine, ma il mezzo per esercitare la più estrema tra le azioni di potere, il sopravvivere all'altro [...]. Ciò che l'abusante sembra mettere in atto è infatti una prova di sopravvivenza per via contrastiva, un permanere in vita contro la vita dell'abusata, in funzione della sua soppressione biologica oppure ontologico-esistenziale» (*ibid.*); il secondo rimando, invece, è interessante per fare qualche ipotesi circa l'atteggiamento psicologico che connota Okeda come un abusante, magari anche pensandolo in relazione alla competizione con quel 'professor Kawasaki' che tutti i suoi allievi, compreso il protagonista, sembrano preferirgli: «Occorre chiedersi, a questo punto, quale possa essere la causa che innesca tale processo. Dalle molte classificazioni che hanno provato a definire i possibili profili dell'abusante-tipo, i tratti che ricorrono in quelle a mio parere più a fuoco sono la sua emotività frangibile, la difficoltà ad accettare e sostenere situazioni di forte stress, l'angoscia a fronteggiare mutamenti di assetto imprevisi, tutti elementi che rivelano, parlando in termini di *rapporto con la vita* (quindi non psichici, clinici, morali), quello che ipotizzo essere il carattere distintivo della costituzione dell'abusante, ovvero un *bios* debole, deficitario. Proprio in ragione di questa matrice ipovitale, le cui cause andrebbero indagate, l'abusante sembra essere in una perenne condizione di recupero crediti, come a dover compensare una carenza originaria, rivalersi a causa di una iniquità ignota; ciò assume la foggia della rivendicazione e della rimostranza, tanto che non a caso l'autorappresentazione tipica dell'abusante è quella di un soggetto che ha subito un'ingiustizia o al quale è stato sottratto qualcosa [...]» (ivi, pp. 321-322).

III.3. QUANDO LA DONNA È L'ALTRO: LA DONNA OGGETTO DELLA PULSIONE SCOPICA

III.3.1. Obiettivi del capitolo e premesse teoriche generali

Il percorso fin qui tratteggiato ha sviluppato due direttrici d'analisi che, come si è visto, hanno consentito di problematizzare alcuni dei capisaldi della definizione comunemente accettata di 'voyeurismo'. Si è partiti dal porre lo sguardo come preesistenza alla visione, spostandolo nel mondo per far crollare la solidità dell'osservatore, e se ne è poi enfatizzata la struttura di potere all'interno di dinamiche edipiche, da intendersi come architetture connaturatamente collocate nel registro del Simbolico. Questo terzo tassello, infine, vuole interrogarsi posizionando al centro della pulsione scopica (specificamente maschile o, in ogni caso, patriarcale) un preciso oggetto della visione: la donna. Anche in questo caso, così come negli esempi del capitolo precedente, è evidente come lo sguardo – anche quando sessualizzato – che si imprime sul corpo della figura femminile, non possa essere ridotto al tema dell'erotismo. La donna al centro di uno sguardo voyeuristico specificamente maschile, insomma, è una donna intesa nella sua idea di alterità, tende ad essere reificata ed è in grado di manifestare il carattere violento dello sguardo. Sul corpo della donna si può posare una pulsione scopica informata di un'architettura patriarcale che, ancora una volta, sposta il discorso dalla *jouissance* o dall'erotismo, al potere. Anche in questo caso, però, e forse in modo ancora più significativo, i testi analizzati mostrano una doppia possibilità: da una parte, infatti, il fenomeno voyeuristico è spesso in grado di mostrare la presenza di ciò che è stato definito un Grande Sguardo, lo sguardo di un 'grande Altro' che supera i confini della soggettività; in un secondo momento, però, tale disvelamento offre anche l'occasione, con i modi di volta in volta differenti dei testi, di disinnescare un'implicita carica reificante che tale pulsione scopica imprime sul corpo femminile.

Con §III.3.2 si analizza per la prima volta un testo di Anna Maria Ortese i cui interni sviluppi voyeuristici sono in grado sia di manifestare la presenza di questo sguardo strutturale di tipo patriarcale, che di proporre un disinnescamento narrativo. Ne *Il silenzio della ragione*, infatti, si vedrà come la narrazione possa avvalersi di tecniche di straniamento, in senso propriamente šklovskiano, per contestare e de-automatizzare uno sguardo sulla donna intimamente ma sottilmente violento. Si vedrà come il voyeurismo possa fungere proprio da dispositivo di straniamento in grado di far emergere la struttura della pulsione scopica con l'intento, alludendo a Judith Butler, di interrompere la linearità di quegli automatismi su cui tale pulsione si snoda (cfr. §III.3.2.2; III.3.2.3).

Il successivo sottocapitolo, §III.3.3, si sofferma invece sulla grande questione del nudo femminile e sugli effetti che lo sguardo maschile ha quando si imprime sul corpo nudo della donna.

I testi più interessanti sono sembrati, in tal senso, quelli di Italo Calvino: dal celeberrimo racconto di *Palomar* dedicato all'osservazione di un seno nudo, a *L'avventura di una bagnante* ne *Gli amori difficili*. Con modi totalmente differenti, entrambi i racconti sono in grado di riflettere intorno alle proprietà dello sguardo (voyeuristico) maschile, ma è soprattutto il secondo a risultare pregnante e complesso perché mostra la presenza di uno sguardo indubabilmente maschile e patriarcale, ma del tutto interiorizzato e introiettato dalla protagonista femminile. Per entrambi questi racconti risulteranno ovviamente centrali le considerazioni di John Berger a proposito della storica differenza (cfr. *Ways of seeing*) tra l'essere 'nudi' e l'essere 'svestiti', ma sarà anche possibile riflettere sulla presenza (o persistenza introiettata) di un sorvegliante e di un *voyeur* interiore propriamente maschili. Anche in questo caso, pertanto, sarà sottolineato il legame che unisce lo sguardo e le forme di potere. Inoltre, è importante sottolineare che, almeno il racconto di §III.3.3, seguirà gli sviluppi del sentimento di vergogna che scaturisce come reazione alla scoperta di uno sguardo voyeuristico, questione già emersa con §III.1.4.2 ma che qui non sembra tanto in relazione con la frizione sartriana tra 'per-sé' e 'per-altri', quanto alla costellazione di ragionamenti che portano nella direzione dello sguardo del 'grande Altro'.

§III.3.4, ancora dedicato a un racconto calviniano (questa volta da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), propone un calibrato scivolamento dal concetto di 'potere' a quello, lacaniano, di 'desiderio'. L'atto voyeuristico di uno scrittore armato di cannocchiale che indirizza il proprio sguardo su una lettrice che legge i suoi libri, infatti, articola una vicenda in cui la figura femminile, non una vera e propria entità soggettiva ma una pura funzione (appunto: la 'lettrice'), viene considerata alla stregua di una donna schermo: una figura speculare che rimanda lo sguardo narcisistico dell'io maschile verso il suo ideale dell'io. Ciò che il racconto mostrerà, in altre parole, è la possibilità che lo sguardo ha di svuotare di soggettività l'oggetto della pulsione scopica. La donna, qui, non sarà intesa come un soggetto ma come una funzione, una superficie speculare. Con il proseguire della narrazione, però, è fondamentale il fatto che si possa rilevare un innesco della reversibilità con cui, quello stesso sguardo, verrà rovesciato sullo scrittore (improvvisamente non più il soggetto dotato di nome e cognome ma una 'funzione scrittore'). In tal modo, sarà lo scrittore a venir reificato e a far esperienza della carica oggettificante della precedente pulsione voyeuristica.

L'ultimo studio, quello di §III.3.5, è infine dedicato a un tanto complesso quanto significativo racconto di Landolfi: *Mano rubata*. Al centro c'è di nuovo il rapporto tra un protagonista maschile, che segretamente spera di veder nuda una ragazza amata, e il personaggio femminile oggetto di questa pulsione. Per mezzo di un gioco d'azzardo, che fa sì che ogni partecipante metta in gioco la propria nudità o la propria vita, si potrà vedere un esempio unico, rispetto a

quanto visto in precedenza, del torbido legame fra pulsione scopica, desiderio e pulsione di morte. Anche in questo caso si enfatizzerà la capacità del personaggio femminile di disinnescare la sotterranea violenza di un ‘Grande Sguardo’, e si vedrà come tale disinnescamento sia reso possibile dalla pericolosissima messa in gioco della propria vita. Questo permetterà di notare la vera pericolosità di questa pulsione scopica, la sua carica – non solo reificante – ma propriamente mortifera. Si tratta di un ultimo tassello che, se chiude i discorsi, allo stesso tempo li riapre mettendo in evidenza alcuni sentieri percorribili: quello della pulsione di morte, appunto, e del suo legame con la pulsione scopica, ma anche un elemento mai esplorato singolarmente ma che qui si lega, in quella che è una torsione chiasmatica, con il concetto di ‘voyeurismo’: l’elemento dell’esibizionismo. In questo ultimo passaggio, pertanto, si vedranno alcune delle possibili riaperture del discorso.

Come nei capitoli precedenti, infine, anche qui si devono segnalare alcuni paragrafi di tipo divagatorio: §III.3.2.4, §III.3.4.2 e §III.3.5.2. Il primo mette in luce la pervasività, durativa e non esclusivamente puntuale, di una pulsione scopica all’interno dei racconti di Ortese. Al centro, ancora una volta, ci sarà la raccolta de *Il mare non bagna Napoli*, di cui verrà proposta la riflessione comparata di due dei più celebri racconti: *Un paio di occhiali* e *Interno familiare*. Entrambi i racconti, infatti, permetteranno di delineare meglio i connotati di quella contestazione della struttura di potere patriarcale, e tale contestazione verrà articolata proprio grazie alla riflessione intorno alla visualità per mezzo di due emblematiche protagoniste femminili. Il secondo paragrafo divagatorio, invece, consente un’incursione in un altro famoso racconto calviniano, *L’avventura di un fotografo* (da *Gli amori difficili*). Infatti, sarà possibile vedere come il protagonista di quel racconto sembri avere moltissimi tratti in comune con il Silas Flannery protagonista del *Capitolo ottavo*, a partire dal rapporto (erotico) con l’Altro strutturato per mezzo della pulsione scopica. Infine, il terzo capitolo di tipo divagatorio servirà a inserire il racconto landolfiano all’interno dei discorsi teorici dedicati al gioco d’azzardo, con uno specifico interesse per le categorie di *agon*, *alea* e *ilinx* mutate dagli studi di Roger Caillois.

III.3.2. *Il silenzio della ragione*: voyeurismo come dispositivo di straniamento e di emersione di uno sguardo patriarcale¹

III.3.2.1. Descrizione della scena e prospettive teoriche di riferimento

Sin dalla primissima pubblicazione, nel 1953, *Il mare non bagna Napoli* fece parlare di sé e scatenò, soprattutto con il racconto *Il silenzio della ragione*, la reazione indignata di quella parte degli scrittori partenopei, appartenenti al gruppo *Sud*, che si sentì tradita dalle scomode descrizioni personali del libro.² Il racconto in questione «traces the drama of a group of intellectuals shifting from post-war enthusiasm to disillusion»,³ e la narratrice accusa gli amici di aver abbandonato le spinte intellettuali reazionarie del dopoguerra in favore di una tranquillità piccolo-borghese. La narrazione di Ortese, a metà tra cronachistica e allucinatoria, nell'evocare dei personaggi deformati rispetto agli anni della redazione di *Sud*, innesca delle «interferenze tra presente e passato» che producono «effetti di calcolato straniamento».⁴ Il racconto acquisisce uno statuto ibrido che, come notato da Silvia Contarini, si colloca tra «assenza di verità e produzione di verità»,⁵ anche

¹ Il seguente sottocapitolo è formato a partire da un articolo già edito: D. BELGRADI, *Gaze as a device of estrangement in the short story 'Il silenzio della ragione' by Anna Maria Ortese / Sguardo come dispositivo di straniamento nel racconto 'Il silenzio della ragione' di Anna Maria Ortese*, in «Between», XII, 23, 2022, pp. 69-91. L'articolo viene riportato senza modifiche e con pochissime correzioni di forma, di seguito descritte. In particolare, in §III.3.2.1 vengono riportate le pp. 70-75, con alcune aggiunte volte a uniformare l'analisi a tutte le altre della tesi e con l'eliminazione di tutte le premesse teoriche dell'articolo che rappresentano una sintesi estrema di quanto già diffusamente descritto nel capitolo teorico di §II.2; l'apertura di §III.3.2.1, inoltre, corrisponde alle pp. 76-78 dell'articolo, che vengono qui anticipate per conformarsi alla struttura di tutte le analisi; in §III.3.2.2 e §III.3.2.3 vengono invece riportate le pp.78-85 e, con leggere modifiche volte a uniformarne la forma, anche le considerazioni conclusive delle pp. 85-87. Il §III.3.2.4, invece, è totalmente inedito ma prosegue l'analisi proposta dall'articolo. È stato chiaramente uniformato anche lo stile delle norme editoriali nel metodo di citazione e non c'è, dunque, una perfetta corrispondenza delle note.

² La vicenda, che impatta fortemente sulla vita biografica della scrittrice costringendola a un vero esilio da Napoli, è notissima. Per una ricostruzione dettagliata cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 222-270. La *querelle* non si risolse mai del tutto, tanto che la stessa autrice, in occasione dell'introduzione alla ristampa del *Mare* per Adelphi del 1994, parlerà della malinconia legata al fatto che «tanto la Napoli offesa [...] quanto la persona accusata di averle inventata una atroce nevrosi [...] non si siano, in seguito, più incontrate» (A.M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2008, p. 11). Cfr. anche la risposta a Ortese di R. LA CAPRIA *Il mare non bagna Napoli?*, in *L'armonia perduta*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 69-79.

³ V. DE GASPERIN, *Realist Short Stories*, in *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 128. Tutta la relazione tra Ortese e il gruppo *Sud* è ricostruita in maniera esaustiva da A. BALDI, *Guardare Napoli "nelle sue crepe": Anna Maria Ortese e il gruppo Sud*, in D. Cerrato (a cura di), *Escritoras y personajes femininos en relación*, Madrid, Dykinson, 2021. Il contributo di Baldi raffigura il presente e passato anche della stessa Ortese, di cui sono ricostruite le diverse reazioni nel tempo alla *querelle* con gli amici napoletani. A questo proposito cfr. quanto detto dall'autrice nella presentazione della riedizione del '79: «non intendevo assolutamente far male, recare, a qualcuno, del danno. Come avrei potuto? Amavo quegli amici, mi erano cari. A ciascuno dovevo un po' della mia energia e speranza, dei miei voti che Napoli risorgesse, che il dolore e l'immobilità della vecchia capitale borbonica avessero fine» (A. M. ORTESE, *Presentazione*, in *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. VII).

⁴ BALDI, *Guardare Napoli "nelle sue crepe"*, cit., p. 95.

⁵ S. CONTARINI, *Tra cecità e visione. Come leggere "il mare non bagna Napoli" di Anna Maria Ortese*, in «Chroniques Italiennes», V, p. 3. Il riferimento di Silvia Contarini è alla formulazione del principio di non verità così come postulato da M. FOUCAULT, *La vie des hommes infâmes*, in *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, 2001: 237-253. Da segnalare che Contarini (*Tra cecità e visione*, cit., p. 9), parlando di *Un paio di occhiali*, fa anche riferimento alla questione dello straniamento.

grazie al ricorso a un io autobiografico che rappresenta per l'autrice una cifra stilistica ed ermeneutica: non si acquisisce una conoscenza che passi sulla pagina «senza essere stata prima filtrata dall'esperienza di sé e dell'altro da sé, dalla dialettica tra l'io e il reale e dalla loro continua, reciproca ridefinizione».⁶

Da un punto di vista strutturale, *Il silenzio della ragione* è un lungo racconto suddiviso in sei sezioni: *La sera scende sulle colline*; *Storia del funzionario Luigi*; *Chiaia morta e inquieta*; *Tessera d'operaio n. 200774*; *Traduzione letterale: «Che cosa significa questa notte?»* e *Il ragazzo di Monte di Dio*.⁷ Il testo, che prende spunto da vicende autobiografiche ed è ambientato nei salotti di una Napoli realistica, si distingue dagli altri che lo precedono per la sua andatura da cronaca. È pensato, infatti, per essere la descrizione di un lavoro di preparazione che dovrebbe permettere alla protagonista-Ortese di scrivere un *reportage* su *Che cosa fanno i giovani scrittori di Napoli*.⁸ L'intera raccolta, come afferma Andrea Baldi, «è un'accurata accusa del malessere che affligge il 'sottosuolo' partenopeo», e anche laddove i personaggi non appartengono alla parte più umile e dimenticata della società napoletana, come in questo caso, «le narrazioni si aprono su abissi di miseria, di abiezione, di infelicità», tentando, talvolta in maniera apparentemente disperata, di riversare nella pagina scritta una possibilità di riscatto.⁹ Tale auspicato riscatto si accompagna alla volontà di comprendere meglio la realtà, ed è spesso innescato da fenomeni legati alla visualità. *Il silenzio della ragione* non fa eccezione: l'intero racconto è attraversato da una fitta trama di sguardi, per lo più rivolti contro il soggetto autobiografico dagli altri personaggi, il quale diviene l'oggetto di una pulsione scopica dai contorni problematici.

⁶ B. MANETTI, *Il dettato dell'ombra. La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese*, in «Paragone», LXII, 3, 2011, p. 104. Beatrice Manetti studia le diverse fasi e peculiarità dell'autobiografismo ortesiano con una particolare attenzione per lo scarto tra le due ideali trilogie: quella più autobiografica (costituita da *Poveri e semplici*, 1967; *Il porto di Toledo*, 1975; *Il cappello piumato*, 1979), e quella fantastica (*L'iguana*, 1965; *Il cardillo addolorato*, 1993; *Alonso e i visionari*, 1996). Sulla scrittura di Ortese e la cifra autobiografica cfr. anche M. FARNETTI, *I romanzi di Anna Maria Ortese*, in A. M. Ortese, *Romanzi*, vol. I, Milano, Adelphi, 2002: XLVIII-I; L. CLERICI, *Ritratti critici di contemporanei. Anna Maria Ortese*, in «Belfagor», XLVI, 4, 1991, p. 402. A proposito della tendenza autobiografica di Ortese, cfr. quanto detto, a partire da *Il porto di Toledo*, da Monica Farnetti (*Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 28-37) alla voce 'Autobiografia (*Je est une autre*)'.

⁷ Si consideri che la particolare lunghezza del testo risponde, forse, anche a necessità pratiche: quando nel 1952 Vittorini lesse i primi tre racconti de *Il mare non bagna Napoli* li reputò validi, ma ne chiese alla scrittrice altri quattro o cinque, in modo da creare «un libro ricco di almeno 300 pagine su un unico argomento» (Lettera di Vittorini ad Ortese, 2 gennaio 1952). Solo in un secondo momento Vittorini accetterà la pubblicazione di un libro meno corposo, con l'aggiunta di *Interno familiare* e *Il silenzio della ragione*, probabilmente, anche grazie alla mediazione di Italo Calvino (cfr. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 235; I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, p. 341).

⁸ Cfr. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 99-100.

⁹ A. BALDI, *Infelicità senza desideri: "Il mare non bagna Napoli" di Anna Maria Ortese*, in «Italice», LXXVII, 1, 2000, p. 81. Cfr. anche ciò che scrive Baldi poche righe dopo: «l'intento rivelatorio è promosso e sostenuto da un'inarcatura etica, risponde allo sdegno suscitato da condizioni estreme di degrado, che attentano a un'elementare dignità» (*ibid.*).

L'ipotesi che qui si vuole sviluppare studiando il racconto *Il silenzio della ragione*, l'ultimo de *Il mare non bagna Napoli*,¹⁰ è che l'effetto reificante di uno sguardo *sul* soggetto, in letteratura, possa essere direttamente un dispositivo di straniamento grazie al quale si innesca una tensione tra lo sguardo del lettore e quello dei personaggi che interroga criticamente alcuni delicati punti della realtà narrata. Tale proposta si basa su un'ipotesi metodologica ben precisa che non considera soltanto le spie testuali – talvolta comunque presenti – che innescano l'effetto di straniamento, ma parte dal presupposto che una determinata tipologia di sguardo, descritta dalla prospettiva di un *soggetto* (autobiografico) femminile, che è allo stesso tempo *oggetto* della visione, possa essere connaturatamente straniante, e che questo straniamento permetta una contestazione di un'architettura patriarcale. I tre esempi che verranno presi in esame, dunque, verranno considerati rilevanti per la tipologia dello sguardo che in ogni caso è *sul* soggetto e che risulterà reificante per il soggetto, anche nei casi in cui tale sguardo si scoprirà indipendente da un occhio che guarda. In uno dei tre esempi citati, inoltre, tale sguardo assumerà delle sfumature voyeuristiche, che potrebbero essere individuate anche altrove indagando, in senso lacaniano, la categoria del desiderio (o del potere) e non della sessualità, ma che almeno per il terzo caso sembrano essenziali.¹¹

Prima di inoltrarsi ulteriormente nella discussione, però, è necessario fare un passo indietro e inquadrare con precisione il concetto di straniamento a partire dalla formulazione di Viktor Šklovskij, del 1917:

Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra. [...] Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione [...].¹²

Ciò che Šklovskij individua nella strategia dello straniamento, dunque, è un antidoto all'automatizzazione, a causa della quale il testo letterario induce a 'riconoscere' un oggetto, senza più riuscire a 'vederlo' «come se lo [si] vedesse per la prima volta».¹³ Šklovskij, pensando soprattutto alle descrizioni di Tolstoj, parla appunto dello straniamento come di una pratica in grado di

¹⁰ Il racconto è in ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 99-172. L'edizione Adelphi, la cui prima ristampa è del 1994, contiene in realtà un racconto aggiuntivo posto in chiusura, *Le giacchette grigie di monte di Dio*. Parlo de *Il silenzio della ragione* come ultimo perché faccio riferimento alla composizione originale della raccolta (pubblicata nel 1953 nella collana "I gettoni" di Einaudi), la cui storia, come si accennerà nel capitolo successivo, è piuttosto travagliata.

¹¹ Per quest'idea di desiderio cfr. anche S. ŽIŽEK, *The sublime Object of Ideology*, London, Verso, 2009.

¹² V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, p. 82.

¹³ Ivi, p. 83.

sottrarre la percezione a questo automatismo grazie a una strategia di decontestualizzazione o di decentralizzazione dello sguardo: si tratta cioè di descrivere un oggetto estrapolandolo dal suo contesto usuale o, in alternativa, di osservarlo da una posizione atipica, marginale, che lo definisca in negativo.¹⁴ Carlo Gabbani, in un saggio dedicato al significato epistemologico della categoria šklovskiana, precisa che lo scarto rispetto alla percezione ordinaria del reale può essere di tipo relativo o assoluto: nel primo caso si sarà di fronte a un approccio che non è inedito ma che calato in quel particolare contesto è avvertito come anomalo, mentre nel secondo caso a uno del tutto originale e nuovo.¹⁵

Il compito di cui viene investito lo straniamento è evidentemente arduo; Šklovskij sembra auspicare una vera e propria rieducazione dello sguardo che, come afferma Carlo Ginzburg, deve porre all'oggetto «una domanda simile a un indovinello», cancellando le rappresentazioni divenute consuetudine.¹⁶ Il saggio di Ginzburg si sofferma particolarmente sulla rilettura di alcuni degli scritti di Marco Aurelio e, nell'elaborare il concetto di straniamento, si concentra sulla sua valenza enigmatica, da intendersi come fase necessaria per una reale comprensione dell'oggetto straniato e della realtà in cui esso è inserito. Gabbani, riprendendo queste considerazioni di Ginzburg, rileva come lo scarto che lo straniamento può innescare nel rapporto con il mondo descritto abbia «a che fare con il nostro 'vedere come', prima e più che con il 'vedere che'». ¹⁷ Non si tratta, dunque, di una questione di mera percezione: alla distanza a cui la descrizione straniata costringe il lettore dovrebbe corrispondere un'inedita prossimità a una realtà denudata dalle significazioni divenute sterilmente automatiche. L'articolo di Gabbani risulta importante anche per l'approfondita riflessione intorno al rischio di riduzionismo epistemologico. L'autore, mettendo all'erta dal rischio che uno sguardo straniato possa porsi come l'unico vero (e dunque come neo-normativo), indaga lo sguardo frutto dello straniamento secondo due prospettive: quella pluralista, che consiste nella ricerca di uno sguardo nuovo, aggiuntivo, e quella riduzionista, che invece porta a considerare la realtà restituita come l'unica da accettare.

Arrivando, quindi, alle opere di Ortese, va premesso che il ricorso a una narrazione straniante è una tecnica dell'autrice tipica e riconosciuta, soprattutto ne *Il mare non bagna Napoli* che, come nota Seno Reed, è una raccolta interamente giocata intorno al doppio movimento tra coinvolgimento e straniamento che conduce il lettore «alla percezione di una realtà inconoscibile e sostanzialmente impenetrabile»: una realtà che sfugge dalle rigide catalogazioni ma che, grazie ad

¹⁴ Cfr. gli esempi in *ivi*, pp. 83-87.

¹⁵ C. GABBANI, *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia», XVII, 2011, p. 100.

¹⁶ C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 15-39: 20.

¹⁷ GABBANI, *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, *cit.*, p. 100.

uno straniamento innescato dalla deformazione di dati sensoriali, fa emergere nuove significazioni.¹⁸ Lucia Re parla di un effetto «*spaesante*, or uncanny, in the double sense of 1) the Freudian *Unheimliche* [...] and 2) in the sense of sheer “spaesamento” – the effect of disorientation, defamiliarization and estrangement that Ortese attributes to Naples».¹⁹ La ricerca di un effetto straniante, come sottolinea Vanessa Pietrantonio, porta a una «infedeltà [...] al dato concreto che si traduce nell'impossibilità di rendere attraverso uno specchio completamente trasparente il riflesso» di una realtà narrata che al contrario è «sottoposta a ‘improvvisi smarrimenti visivi’».²⁰

Un altro interessante studio sullo straniamento in Ortese è quello di Giovanna Zaganelli e Toni Marino, nel quale viene analizzata la descrizione dello spazio all'interno di un processo che, passando dallo straniamento, si prefissa l'obiettivo di riqualificare semanticamente l'esperienza descritta.²¹ L'articolo individua alcuni dispositivi della visione comparando due autrici: Anna Maria Ortese e Lalla Romano. Per quanto riguarda Ortese, le conclusioni a cui il contributo arriva è che, nei testi analizzati, tratti tutti da *Il mare non bagna Napoli*, il dispositivo della visione innesca lo straniamento e porta verso una percezione corporale che investe l'oggetto con gli altri sensi. Il dispositivo visivo viene decostruito e affiancato da sensazioni olfattive e tattili che portano il lettore ad immergersi sensorialmente nell'ambiente descritto. L'idea alla base dello studio è che l'esperienza percettiva governi sempre la relazione tra ambiente e soggetto, e che il soggetto debba sempre regolare la relazione del proprio corpo all'ambiente secondo un processo di riqualificazione semantica. Questo processo di riqualificazione prevede che, in un primo momento, vengano decostruite le regole che strutturano l'ambiente e che, in

¹⁸ C. SENO REED, *Anna Maria Ortese: “Un paio d’occhiali” e “Interno familiare”*. Due diversi tipi di estraniamento, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XX, 2002, p. 131. In particolare, l'autrice analizza i due racconti dal titolo *Un paio di occhiali* e *Interno familiare*, notando la presenza di due diverse tipologie di “estranamento”. Interessante che in entrambi i casi le protagoniste dei racconti tornino circolarmente alla condizione di partenza, facendo sì esperienza di un'interruzione dell'abitudine, ma un'esperienza traumatica e dolorosa (cfr. Ivi, pp. 135, 141).

¹⁹ L'articolo di Lucia Re, adattato e con diverso titolo, confluisce poi in un volume a cura di Gian Maria Annovi e Flora Ghezzi (L. RE, “*Clouds in front of my eyes*”, in Annovi-Ghezzi (a cura di), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 35-77). La citazione è a ivi, p. 38.

²⁰ V. PIETRANTONIO, *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, in «Griseldaonline», XII, 2012, p. 5. L'articolo di Pietrantonio si sofferma ancora su *Un paio di occhiali*. Interessante quanto detto dall'autrice che, parlando della visione di Eugenia, parla di «un graduale venire meno della visione prospettica a cui subentra una vertiginosa verticalità dello spazio che consente alle cose di crescere smisuratamente fino a cancellare i contorni oggettivi [...]» (ivi, p. 10). Cfr. ancora a proposito dello straniamento, quello individuato in associazione all'utopia da S. SGAVICCHIA, *Straniamento e utopia negli scritti di viaggio di Anna Maria Ortese*, in C. Serafini (a cura di), *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 71-81. Per il riferimento all'utopia cfr. anche l'articolo di Cristina della Colletta, la cui analisi della città di Parigi è interessante se messa in relazione con la Napoli de *Il silenzio della ragione* (C. DELLA COLLETTA, *Biographies of Displacement and the Utopian Imagination: Anna Maria Ortese, Hannah Arendt, and the Artist as “Conscious Pariah”*, in G.M. Annovi-F. Ghezzi (a cura di), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, cit. pp. 112-139).

²¹ T. ZAGANELLI – G. MARINO, *Dispositivi della visione, ambienti ed embodiment nella letteratura femminile*, in «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», VIII, 2019, pp. 475-491.

un secondo momento, vengano proposte nuove regole in sostituzione alle prime.²² Secondo l'autrice e l'autore del contributo, nel passaggio tra la decostruzione e la proposta di nuove regole, si produrrebbe nella narrazione un'alterazione descrittiva che, in breve, coincide con il processo di straniamento così come postulato da Viktor Šklovskij. Secondo Zaganelli e Marino, ancora, questa operazione di ristrutturazione semantica che succede alla fase di straniamento è «una caratteristica delle narrazioni femminili, perché queste usano la scrittura, più di quelle maschili, come strumento di riorganizzazione delle pratiche sociali».²³

Il collegamento tra la strategia dello straniamento e la pratica di resistenza alle architetture linguistiche di stampo patriarcale rievoca alcune parole che Adriana Cavarero spende proprio a proposito del linguaggio narrativo:

Bisognerebbe [...] utilizzare le categorie, potenzialmente eversive, del linguaggio narrativo contro quelle della filosofia. Mettere al centro della teoria femminista la domanda sul *chi*, significa infatti attaccare l'ordine fallogocentrico nei suoi stessi fondamenti logici.²⁴

La posizione di Cavarero che qui si cita è in sintonia con una pluralità di teorie femministe che, negli anni, hanno individuato nel linguaggio uno dei terreni principali di scontro politico, in quanto fondato su un'economia binaria che pone sempre l'uomo al centro dell'architettura linguistica. Lo stesso concetto di “fallogocentrismo”, qui citato da Cavarero, è mutuato dal pensiero di Luce Irigaray (1975).²⁵ Secondo Irigaray, che si discosta polemicamente dallo stadio dello specchio lacaniano, sia l'io che l'Altro, nel discorso linguistico, sono frutto di uno schema simbolico patriarcale: è sempre l'uomo a definirsi come soggetto e, di conseguenza, la donna non è che un'auto-rappresentazione in negativo dell'uomo, una mancanza. Proprio questa è una delle posizioni a cui si oppone Irigaray, per cui lo specchio non può che riflettere l'immagine della donna che è richiesta dal sistema patriarcale per auto-confermarsi, mentre lo *speculum*, dispositivo utilizzato nelle visite ginecologiche, è un rovesciamento polemico del presunto vuoto della donna. Per Irigaray, dunque, la donna non è quella che è riflessa nello specchio, ma quella

²² Qui Zaganelli e Marino fanno riferimento al processo di ‘*affordance*’, così come espresso da J. J. GIBSON, *The Theory of Affordance*, in *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor&Francis Group, 1968, pp. 127-143; cfr. anche ID., *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.

²³ ZAGANELLI-MARINO, *Dispositivi della visione*, cit., p. 486.

²⁴ A. CAVARERO, *Il pensiero femminista. Un approccio teoretico*, in A. Cavarero-F. Restaino (a cura di), *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2009, p. 114.

²⁵ La coniazione del termine “fallogocentrismo”, di cui Irigaray poi si serve e che sviluppa, è di J. DERRIDA, *Marges de la Philosophie*, Paris, Les Édition de Minuit, 1972, p. XVII. Il neologismo è una parola che unisce i concetti di “fallogocentrismo” e “logocentrismo”. Cfr. anche CAVARERO, *Il pensiero femminista*, cit., pp. 49-52, 83-85, 100-105, 173-178; e J. BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma, Laterza, 2017, pp. 26-29.

che può parlare dall'esterno della superficie riflettente, che incrina la gabbia del linguaggio.²⁶ La donna che parla contesta il sistema linguistico che la opprime, e così la donna che scrive, se riesce a deviare dalla normatività del codice linguistico decostruendone le regole, “*writing*” like a woman (l'allusione è chiaramente al *Reading as a Woman* di Jonathan Culler).²⁷

Se è vero, dunque, come intuiscono Zaganelli e Marino (2019), che la scrittura di Ortese può offrire esempi calzanti, all'interno della narrativa femminile, di una certa decostruzione linguistica attraverso lo straniamento, e se sembra rilevante, dagli esempi selezionati, far notare come la risignificazione della realtà passi anche attraverso lo slittamento dalla vista ad altre percezioni sensoriali, credo che si possa però ripartire da queste basi per procedere in una direzione diversa che, all'interno dei fenomeni legati alla visualità, si soffermi sulla specificità dello sguardo reificante subito dal soggetto, e che in uno dei casi assume sfumature voyeuristiche. Ciò che si tenterà di far emergere è come questa particolare dimensione scopica, ne *Il silenzio della ragione*, possa essere uno strumento di straniamento che rende il testo di Ortese non tanto un contenitore di posizioni teorico-politiche di matrice femminista, quanto un dispositivo in grado di mettere a nudo delle strutture di potere che la narrazione ha il compito di disinnescare.

III.3.2.2. Due esempi di straniamento e visualità diffusa ne *Il silenzio della ragione*: sguardo e definizioni identitarie nell'incontro con l'Altro

La prima riflessione significativa intorno allo sguardo si incontra in apertura del racconto, quando la protagonista si sta dirigendo in tram verso l'abitazione dell'amico Luigi Compagnone, ed è interessante notare come la narrazione dell'intero episodio sia introdotta proprio da una dichiarazione di visualità che interrompe la descrizione dell'ambiente circostante: «a un tratto vidi questo».²⁸ La giornalista, infatti, guardando fuori dal finestrino assiste a un'esibizione di atti osceni: «cinque ragazzi di età indefinibile», seduti su un muretto, al passaggio della vettura si sbottonano «il davanti dei calzonni. Poi, tenendo il sesso tra le dita, come un fiore», si mettono a correre sul muro e tentano di attirare l'attenzione dei passeggeri «su tutto quanto essi possedevano».²⁹ Quest'esibizionismo osceno non sorprende nessuno dei passeggeri, che paiono semmai assuefatti al volto degradato di quella Napoli, e la registrazione cronachistica di Ortese si sposta, insieme al paesaggio fuori dal finestrino, su altri scenari di rassegnata miseria: «due

²⁶ Sull'idea di una donna-madre che parla da fuori dello specchio, cfr. L. IRIGARAY, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 129-131; CAVARERO, *Il pensiero femminista*, cit., pp. 102-103.

²⁷ Cfr. J. CULLER, *On Deconstruction*, New York, Cornell University Press, 2009, pp. 43-64.

²⁸ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 108.

²⁹ *Ibidem*.

avevano impiccato una bestiola a un ramo, altri erano intenti a trafiggere una farfalla. Qualcuno orinava qua e là. Non avevano occupazioni ragionevoli». ³⁰ La dimostrazione di potenza sessuale dei cinque ragazzi dai «volti assolutamente inespressivi», ³¹ d'altronde, sembra appartenere a quelli che in un altro libro, *Corpo celeste*, la scrittrice chiama i «poveri figli» del dopoguerra italiano, giovani dominati dalla mancanza di prospettive e dall'ignoranza, il cui comportamento, come in questo caso, viene descritto con commiserazione, più che con disgusto. ³² È significativa anche la reazione annoiata del conducente, assolutamente assuefatto all'automatismo della realtà da cui Ortese sembra tentare di sfuggire con la narrazione straniata: «il conducente [...] temendo di mettere sotto qualcuno, tornò a sedersi, sospirando di noia, e affrettò l'andatura». ³³ È a questo punto che l'io narrante, riportando lo sguardo all'interno della vettura, incrocia i primi e problematici sguardi: quello di una donna «senza naso» e di un uomo «moribondo» che siedono di fronte a lei:

La donna senza naso mi guardava ora quietamente, e guardava la strada, e guardando me e la strada insieme, doveva aver pensato qualche cosa intorno a quello che io potevo pensare, [...]. Infine, mi accorsi che essa aveva smesso di pensare, e guardava attentamente nel centro del mio volto. In questo guardare, essa non metteva alcun pensiero, eppure la sua intensità e curiosità mi causavano un vero malessere. Anche l'uomo, ora, guardava nel mezzo del mio volto, poi guardava le mie mani, i piedi. Non poteva suscitare nessuna collera, perché sembrava moribondo, e tuttavia procurava un certo fastidio. ³⁴

La descrizione di un soggetto osservante il cui elemento di connotazione è l'assenza del naso (non meglio specificata nel testo) è da subito una tecnica usata per creare uno scarto rispetto all'identificazione e all'accettazione della realtà circostante. L'idea di un volto senza naso deumanizza immediatamente la scena e fa pensare, più che a un viso di una persona, al cranio di un teschio. Entrambi i soggetti osservanti sono raffigurati in un atteggiamento passivo, come fossero un oggetto pensante, ma un oggetto morto che, a un certo punto, perde anche l'ultima

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² EAD., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 36. I giovani qui descritti sono i figli di quella madre-Napoli dal «grembo femminile venefico» di cui parla Baldi (*La meraviglia e il disincanto*, Casoria, Loffredo, 2010, p. 65), il quale in un precedente contributo aveva analizzato proprio questa scena di sterile e disperata dimostrazione di potenza: cfr. ID., *Ortese's Naples: Urban Malaise through a Visionary Gaze*, in J. Smarr-D. Valentini (a cura di), *Italian women and the City*, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, pp. 215-238: 225-226. È interessante la reazione di compassione della protagonista, per la quale sembrano opportune le considerazioni che, a proposito della Napoli descritta da Ortese, fa ancora Baldi: «the observer is plagued by a burning sense of compassion, an almost psychological reaction to the suffering of others, a response ranging from a twinge of fear to the collapse of one's certainties» (ivi, p. 218). Per tutta la scena del tram, inoltre, sono rilevanti le parole di De Gasperin (*Realist Short Stories*, cit., p. 111), a proposito della rappresentazione del degrado di questo microcosmo napoletano.

³³ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 103.

³⁴ Ivi, p. 104.

qualità umana che sembrava poter rimanere impigliata nel volto straniato: la proprietà di pensiero. Ancora più significativo, però, come questo sguardo di cui l'io si scopre essere oggetto sia incredibilmente violento nella sua carica reificante. Il soggetto, che inizialmente guarda l'Altro nell'atto di pensare, in un repentino cambio di scena diventa l'oggetto guardato e l'oggetto pensato. Non sono gli occhi ad essere squadrati ma il centro del volto, prima, le mani ed i piedi, poi. L'io si frammenta nelle parti del proprio corpo, ed il corpo diventa il centro della pulsione scopica ed elemento di turbamento identitario per l'io: «Così non aspettai l'ultima fermata, scesi nella piazza Principe di Napoli».³⁵

La narrazione, però, procede, e il primo amico che incontra la protagonista è Luigi Compagnone, con il quale si innesca una vicendevoles tensione visiva. È interessante che, sin da subito, questa tensione sia paradossalmente volta ad evitare ogni tipo di sguardo diretto. Infatti, quando Compagnone accoglie la protagonista sulla soglia di casa, muove «lo sguardo dovunque, meno che dove io ero»,³⁶ ed il personaggio-Ortese, entrato in salotto, decide di allinearsi a questa distanza visiva e sedersi in modo da dare le spalle al padrone di casa, che può tuttavia scorgere grazie a uno specchio:

Mi ero seduta vicino al grosso tavolo, e pensavo che non bisognava guardarlo, perciò gli voltavo le spalle. Non lo vedevo, eppure lo sentivo, ma piuttosto come una assenza che una presenza. Era come se dietro le mie spalle ci fosse una voragine, un vuoto pieno di mani, che battendo l'una sull'altra ne nascesse un rumore desolato, un sospiro senza fine. Per farmi coraggio, guardavo le cose intorno, ma mi confermavano quella sensazione sottile di morte [...].³⁷

L'incontro con Compagnone, dunque, è un incontro mancato, ma nonostante non vi sia un contatto visivo diretto è importante notare che uno sguardo – slegato dalla percezione di un occhio – è presente, e che avvolge la protagonista durante tutta la scena, tant'è che Compagnone risulta *sentito*, pur non essendo direttamente visto. Il rapporto che i due personaggi instaurano ruota intorno a uno sguardo diretto dell'Altro volontariamente eluso e che pone, innanzitutto, il problema dell'esistenza. Come nota Alberica Bazzoni, in Ortese «non si trova una categoria astratta di esistenza, un metafisico “essere”, ma un esistere concreto, un esserci».³⁸ Il non-esistere

³⁵ *Ibidem*. Non credo sia un caso che sia uno sguardo maschile a frammentare maggiormente l'io-femminile in oggetti-feticcio come le mani e i piedi, per quanto sia lo stesso io narrante a giustificare quello sguardo perché sintomatico di un uomo moribondo. D'altronde la critica femminista, da Wittig a Irigaray fino a Butler, ha ragionato a fondo sulla necessità di liberare dalle sovrastrutture patriarcali il corpo femminile (cfr., anche per una discussione delle posizioni precedenti, BUTLER, *Questione di genere*, cit., pp. 116-200).

³⁶ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 125.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ A. BAZZONI, *Anna Maria Ortese e “il problema dell'esistenza”*. *Quando la bestia parla*, in A. Bubba (a cura di), *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del Convegno Internazionale di Roma (4-6 giugno 2018), Roma, Aracne, 2020, pp. 73-81: 79. Trovo significativo il collegamento, della stessa Bazzoni, tra

in quanto corpo, presente soltanto come interruzione dello spazio circostante, significa non esserci realmente e, infatti, l'intera scena è dominata da un senso di estraneità: non solo i due personaggi sembrano abitare due mondi differenti, ma non c'è vita nel corpo in movimento di Compagnone. Pur non essendo diretto, lo sguardo è anche in questo caso *sul* soggetto, ma su un soggetto dedotto per sottrazione dallo spazio, trattato alla stregua di un oggetto tra gli oggetti.

Il dialogo tra i due continua a svolgersi in maniera indiretta, «senza guardarlo (lo vedevo appena nella specchiera di fronte), gli dissi che avevo intenzione di scrivere su quegli scrittori napoletani che anche lui conosceva».³⁹ L'immagine di Compagnone sembra di volta in volta illuminarsi o adombrarsi, ma quello che si anima è solo il riflesso della sua identità, la figura di un Altro che la protagonista osserva nel suo mutare:

Nello specchio, vidi che il suo volto sudato e sottile trasaliva, e gli occhi si aprivano avidamente, come chi scopre qualcosa di lucente davanti a sé. Ma la sua voce, quando parlò, era assolutamente indifferente e calma [...]. Mi parve che lo specchio si fosse offuscato. Il giovane funzionario della RAI appariva in quella lastra impercettibilmente impallidito e offuscato.⁴⁰

Quando finalmente la protagonista decide di voltarsi, ogni moto interiore di Compagnone sembra sopito, quella che ha di fronte è una statua viva ma impassibile, di cui rimane impresso il corpo «deformato e torto dalla infermità», preda di una «assonnata disperazione».⁴¹ Allo sguardo pietrificante, che ricorda quello della Medusa, Compagnone continuerà ad evitare di corrispondere il proprio, e il dialogo tra i due personaggi si spegnerà nel silenzio di un'incomprensione tra due identità che si sono tenute a distanza.⁴²

l'approccio ortesiano e un certo esistenzialismo di matrice husserliana: «L'approccio di Ortese alla questione dell'esistenza mi pare si raccordi invece a certe forme dell'esistenzialismo, a partire dalla sua radice fenomenologica, husserliana, che mette al centro il corpo, l'esperienza, il desiderio e l'empatia, sviluppato poi nelle elaborazioni di Hannah Arendt e Rosi Braidotti» (ivi, p. 77). Il riferimento dell'autrice è ad H. ARENDT, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958; e R. BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

³⁹ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 126.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 127.

⁴² Cfr.: «Anzitutto, egli evitava costantemente di guardarmi, inoltre era inquieto, inoltre era ansioso. È come se, vedendo in me qualcosa di nemico, ascoltasse voci di campane salire dal pavimento» (ivi, pp. 127-128.). Il silenzio tra i due personaggi segue la richiesta, da parte della protagonista, di poter parlare anche dello stesso Compagnone nell'articolo: «“Ah” disse. Poi soggiunse: “Perché?”. E come io non rispondevo: “Perché mai?”» (ivi, p. 128). Per la questione dello sguardo pietrificante rimando alla rilettura sulla proprietà di Medusa fatta da H. CIXOUS, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2013.

III.3.2.3. Il voyeurismo straniante come disinnescamento di una postura patriarcale: quando la donna è l'Altro

A completare il quadro degli esempi visuali del racconto interviene un ultimo incontro, quello con Domenico Rea, che aggiunge al mosaico già presente un tassello differente ed indispensabile, e le cui sfumature possono essere considerate propriamente voyeuristiche.⁴³ Come con Compagnone, le dinamiche del rapporto visivo tra la protagonista e Rea si delineano già sulla soglia di casa, ma a differenza di quella precedente questa non è una situazione prevalentemente privata: con Rea c'è la moglie, Annamaria, ma soprattutto un altro scrittore che tra gli anni '40 e '50 orbita intorno al circolo napoletano, Vasco Pratolini. Quella di Domenico Rea è definita come «una di quelle faccette terribili, pallide e appena torte, sfiorate dal vaiuolo [...], con due occhi neri, solo pupilla dietro le lenti, acutissimi».⁴⁴ Questo sguardo è causa di inquietudine e il soggetto diventa oggetto di una pulsione scopica insistita («non sorrideva, mi osservava»), che si imprime – anche in maniera aggressiva – sull'io:

Mi guardavo intorno, sorridendo, non perché fossi a mio agio ma perché sentivo ancora fissi su me, con una strana inquietudine, forse effetto dello scintillio delle lenti, quegli occhi duri, acutissimi, che mi avevano spiata nell'anticamera.⁴⁵

Credo che queste poche righe mostrino uno scenario del tutto differente da quanto visto prima, e l'aspetto di più chiaro straniamento è dato dal fatto che tale sguardo esiste in assenza di un occhio che lo proietta. Qui non c'è un occhio che spia, ma uno sguardo che è rimasto attaccato all'oggetto della pulsione scopica e che, in senso primariamente lacaniano, persiste e si impone in assenza dell'occhio che guarda.⁴⁶ Lo scintillio delle lenti, che sembra innescare questo particolare fenomeno voyeuristico, rievoca un episodio raccontato dallo stesso Jacques Lacan in un intervento dedicato alla luce e allo sguardo come “oggetto *a*”.⁴⁷ In questo aneddoto un

⁴³ Non si tratta in realtà dell'ultimo incontro della protagonista, né dell'ultimo del racconto. Mancano sicuramente all'appello le dinamiche legate alla visualità negli incontri con Pasquale Prunas e Gianni Gaedkens (Gianni Scognamiglio, qui chiamato con il meno conosciuto cognome materno), a cui però ho deciso di rinunciare per dare spazio alla più rilevante e ricca trattazione del dialogo con Rea. A proposito di Gaedkens e della scelta del nome cfr. A. MOZZILLO, *I ragazzi di Monte di Dio. Una cronaca napoletana degli anni Cinquanta*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1995, p. 63; A. FIORE, *L'abiura della Ortese. «Rinnego quel libro»*, in «Corriere del Mezzogiorno», 03/02/1998, p. 9; e CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 258.

⁴⁴ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 140.

⁴⁵ *Ivi*, p. 141.

⁴⁶ Il riferimento è a tutta la teorizzazione di una schisi tra occhio e sguardo che si può ricostruire partendo, almeno, dall'undicesimo seminario di Lacan. Cfr. la ricostruzione in §II.2.3.

⁴⁷ Può essere utile ricordare che l'oggetto *a* è descritto così da Lacan (*Il seminario. Libro XI*, cit., p. 82): «un oggetto privilegiato, sorto da qualche separazione primitiva, da qualche automutilazione indotta dall'avvicinarsi stesso rispetto al reale, il cui nome, nella nostra algebra, è oggetto *a*. Nel rapporto scopico, l'oggetto da cui dipende il fantasma a cui il soggetto è appeso in un vacillamento essenziale, è lo sguardo».

amico indica al giovane Lacan, durante una gita in barca, qualcosa che scintilla sulla superficie dell'acqua. Si tratta di una scatoletta di sardine che «duccicava nel sole» e della quale l'amico dice, per scherzare: «*La vedi quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede!*».⁴⁸ Questa battuta scatena in Lacan una riflessione di segno opposto: «in un certo senso, essa però mi guarda. Mi guarda a livello del punto luminoso, dove si trova tutto ciò che mi guarda, e questa non è una metafora».⁴⁹

Ecco, anche nel testo di Ortese lo scintillio delle lenti, dietro alle quali in un primo momento si erano scorte le pupille, rimane impresso all'oggetto della visione, guardandolo e reificandolo. In questa reificazione della protagonista credo vi sia un elemento di violenza che non trovo improprio far risalire ad un'architettura sociale di tipo patriarcale: non è un caso, a mio parere, che il racconto sia narrato dalla prospettiva di un soggetto autobiografico femminile.⁵⁰ L'oggetto dello sguardo, e implicitamente del desiderio, non può che essere femminile, mentre il soggetto maschile conferma la celebre accusa di John Berger secondo cui «men look at women. Women watch themselves being looked at».⁵¹ Ciò di cui parla Berger, e che trovo rilevante, è soprattutto uno sguardo interiorizzato simile a quello di un sorvegliante, che nella prospettiva femminile denuncia una subordinazione di genere: «the surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particular an object of vision: a sight».⁵² Inoltre, si può ancora ricordare come la dimensione interiorizzata dello sguardo sia sempre collegata a una dimensione di potere, con una legge inconscia che influenza la libertà individuale, e questo è evidente sia nei casi in cui il meccanismo di interiorizzazione dello sguardo sia applicato a vere pratiche di sorveglianza, di cui un esempio è certamente il *Panopticon* immaginato da Jeremy Bentham, sia quando ad essere interiorizzato è lo sguardo di Dio.⁵³

⁴⁸ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 94.

⁴⁹ *Ibidem*. Lacan spiega questo aspetto subito oltre: «Io non sono semplicemente quell'essere puntiforme che si orienta rispetto al punto geometrico da dove è colta la prospettiva. Indubbiamente, in fondo al mio occhio si dipinge il quadro. Il quadro, certo, è nel mio occhio. Ma io, io sono nel quadro. Ciò che è luce mi guarda, e grazie a questa luce in fondo al mio occhio, qualcosa si dipinge [...] ma è impressione, sfavillio di una superficie che non è, in anticipo, situata per me nella sua distanza» (*ibid.*). Rimando ancora all'approfondimento teorico di §II.2.3.

⁵⁰ È rilevante, in questo contesto, tutta la riflessione operata da Adria Frizzi a proposito di un'altra opera ortesiana, *L'iguana*, cfr. A. FRIZZI, *Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's "L'iguana"*, in «Italice», LXXIX, 3, 2002, pp. 379-390. In particolare, Frizzi esamina la figura femminile della protagonista del romanzo, mettendo in evidenza come essa venga definita a partire da uno sguardo razionalizzante maschile: «the crucial aspect upon which being the subject or the object of the story hinges is the gaze. It is through Daddo-Ilario's gaze that the Iguana is defined – it is Ilario and Daddo who view her, name her, tell her story and make her into a monster, queen or servant» (ivi, p. 386). Sempre a proposito de *L'iguana*, e di come la narrazione possa denunciare – opponendovisi – una struttura patriarcale, cfr. anche Serenella Iovino: «In the otherness of this reptile-girl, Ortese elicits all the constructs of mastery associated by ecofeminism with the notion of oppressed subjects: she is a woman, an animal, a servant» (S. IOVINO, *Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics of Otherness*, in «Femminismo/s», XXII, 2013, pp. 177-203: 190).

⁵¹ J. BERGER, *Ways of seeing*, London, Penguin Books, 1972, p. 47.

⁵² *Ibidem*. Cfr. anche il caso analizzato in §III.3.4.

⁵³ Da cui la celebre *boutade* lacaniana, tratta da Lacan: «si sa che Dio è morto. Solo che – ed ecco il passo seguente – Dio, lui, non lo sa» (LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 217). La riflessione sulla preesistenza di uno sguardo

Soprattutto in una narrazione così ambigualmente liminare tra finzione e autobiografia, la prospettiva di Ortese appare quella di una donna che si vede vedersi. Tuttavia la scelta di un espediente voyeuristico come quello di uno sguardo senza occhi funge da dispositivo straniante: l'atto della visione *sulla* donna viene de-automatizzato, scatenando così la carica eversiva del linguaggio ortesiano, che riporta l'attenzione sul sentimento di subalternità percepito in quanto donna e manifestando – ma anche contestando – un'economia binaria in cui l'io è sempre maschile.⁵⁴ Come spiega Cavarero, l'economia binaria «si fonda appunto su una logica bipolare che, a partire dalla positività del polo maschile, decide la negatività di quello femminile».⁵⁵ L'uomo si pone come soggetto, il Sé, e impone alla donna il ruolo di oggetto, l'Altro. L'economia binaria, dunque, non è il luogo di autorappresentazione dei due sessi «bensì il luogo in cui il solo sesso maschile [...] rappresenta sia sé che l'altra, posizionandola come altra *dall'uomo e per l'uomo*».⁵⁶

Il colloquio con Rea (e con Pratolini, ennesima figura di osservatore) si conclude in maniera emblematica: lo scrittore «guardandomi sottocchi, cominciò a sfilarsi le scarpe, e mi spiava per vedere se questo fatto riusciva a turbarmi», e mentre l'intervista della protagonista tenta di procedere, «intanto mi spiava, per vedere se osservavo i calzini. E dondolava il piede, proprio sotto il mio naso, affinché li guardassi».⁵⁷ Questo gesto di un esibizionismo, per così dire, pudico, viene disinnescato dall'ingresso della moglie di Rea nella stanza, a causa del quale si arresta l'atto di ostentazione proprio quando potrebbe scatenare, nell'oggetto-vittima della visione, un vero senso di angoscia, che si stempera invece in compassione: «vidi che mi guardava con uno sguardo brillante e pieno di sottintesi ormai solo professionali, che m'intenerì».⁵⁸

Come con Compagnone, anche in questo caso la protagonista termina il suo colloquio senza mai essere realmente entrata in relazione con il proprio interlocutore, per lei nient'altro che un oppressivo sguardo staccato dall'occhio, il cui scintillio è destinato ad affievolirsi e adagiarsi in un'ombra, non a caso, aleggiante dietro l'ultima immagine del paragrafo: «di lì a qualche momento uscì per andare a vestirsi, e vidi che anche la luce delle nuvole, in quel frattempo, era diminuita».⁵⁹

alla funzione dell'occhio in Ortese è sviluppata, a proposito del racconto *Occhi obliqui*, anche da M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, cit., pp. 144-145; s.v. 'Sguardo (*Disavventura dello sguardo*)'.

⁵⁴ La discussione sul genere sessuale in letteratura è ampiamente ripercorso da Alberica Bazzoni, il cui studio – che non tralascia la narrativa di Ortese – permette di porre l'attenzione su come la posizione di marginalità letteraria delle figure femminili sia dovuta proprio alla dipendenza da un'economia binaria in cui alla donna è spesso toccato il ruolo di Altro; cfr. A. BAZZONI, *Il genere della letteratura: scuola e università*, in «La Balena Bianca», 2 novembre 2017, <https://www.labalenabianca.com/2017/11/02/genere-della-letteratura-44-le-scrittrici/> (ultimo accesso: 02/05/22).

⁵⁵ CAVARERO, *Il pensiero femminista*, cit., p. 84.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 148-149.

⁵⁸ Ivi, p. 149.

⁵⁹ *Ibidem*.

La breve disamina dei tre casi di visualità non esaurisce né i possibili esempi interessanti del racconto né, chiaramente, quelli dell'intera raccolta, ma permette di trarre alcune conclusioni. La domanda che ha orientato lo studio è stata se fosse possibile, partendo dal concetto di straniamento di Šklovskij, rintracciare una pratica straniante non soltanto studiando le descrizioni ortesiane in grado di incrinare, tramite spie testuali, una percezione lineare della realtà descritta, ma anche prestando attenzione a fenomeni di sguardo *sul* soggetto – sino al caso di voyeurismo – che, ponendo spesso la protagonista nel ruolo di oggetto visto o rendendola osservatrice di uno sguardo mediato, si rivelano essi stessi un dispositivo di straniamento. Dopo aver fatto questo collegamento, però, rimane comunque da chiedersi a quale vista nuova apra tale dispositivo, e quali automatismi invece spezzi. Ognuno dei casi citati dà risposte differenti ma, allo stesso tempo, appartengono tutti a un unico racconto che aggiunge una significazione complessiva e delle considerazioni comuni.

Nel primo esempio lo straniamento dipende sia, in maniera canonica, dalla tipologia stessa della descrizione, con un principio di immedesimazione alla realtà descritta che viene interrotto dal volto di una donna senza naso, sia dallo sguardo delle due persone nella vettura. I due individui che osservano la protagonista la reificano, riducendo il suo corpo – parcellizzato – ad oggetto della visione, ma nello stesso tempo in cui si abbandonano alla pulsione scopica si deumanizzano. Nel secondo e terzo esempio, invece, lo straniamento si innesca grazie a uno sguardo reificante o voyeuristico con cui la realtà della cronaca si incrina attraverso la tensione visiva dei personaggi a colloquio, e in entrambi i casi, pur in una diversa declinazione, la relazione tra l'io e l'Altro non si traduce mai in un semplice e ricambiato sguardo diretto. Se tra la protagonista e Compagnone tutta la relazione dipende da uno sguardo eluso o mediato dallo specchio, nel caso di Rea ciò che si impone non è tanto il vero e proprio contatto visivo, quanto lo sguardo reificante appiccicato all'oggetto della visione e privo dell'occhio che guarda.

In tutti i casi analizzati questi dispositivi di straniamento veicolati dalla visualità permettono di rivalutare, o almeno non accettare passivamente, una realtà che apre a miserie e ad abissi oppressivi. Lo spaccato sociale che emerge dallo sguardo straniato sembra del tutto pluralista: quella di cui Ortese parla non è la *vera* Napoli, ma *un'altra* Napoli sotterranea non meno vera di quella visibile.⁶⁰ Forse fu anche questo fraintendimento ad allontanare Ortese dai suoi conterranei, ed è assolutamente significativo, a questo riguardo, ricordare come il titolo che la scrittrice

⁶⁰ Si parla di 'prospettiva pluralista' in riferimento a quanto detto da GABBANI, *Epistemologia, straniamento e riduzioni*, cit., p. 107. A questo proposito, cfr. A. M. ORTESE, *Presentazione*, in *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. V: «Vedevo che il sentimento, - del popolo sprovveduto di tutto, - era appena un lumino, o una goccia di fuoco all'angolo di un occhio. Napoli *non* cantava. Aveva tutte le voci di animali straziati, meno il canto che è dell'uccello, della creatura alata e felice».

avrebbe voluto apporre in copertina fosse originariamente *La città involontaria*.⁶¹ Trovo però che le potenzialità più interessanti di un collegamento tra i dispositivi della visione e lo straniamento risiedano nella possibilità di far affiorare contestazioni più profonde, come quelle legate alle questioni di genere e al ruolo femminile.⁶² Lo straniamento ortesiano inteso in questa prospettiva è individuato anche da Cristina Della Colletta nel meccanismo dell'utopia (soprattutto ne *La lente scura*); la studiosa definisce quella di Ortese una «scrittura non subordinata ai meri criteri della consequenzialità logica ma capace di sfruttare le potenzialità conoscitive inerenti agli scarti, alle fratture e alle contraddizioni del pensiero», e attraverso la quale il testo può rifiutare e contestare le «strettezze della logica patriarcale».⁶³

Secondo Judith Butler, le identità possono essere determinate dall'azione, da un'attività performativa, perché sono frutto soprattutto di un meccanismo iterativo del discorso patriarcale che si rafforza attraverso la ripetizione, e la stessa Butler sostiene che per sovvertire l'architettura patriarcale bisogna interrompere questa ripetizione stando all'interno del codice, non all'esterno.⁶⁴ Ritengo, in definitiva, che sia esattamente in quest'ottica che abbia senso considerare la pulsione scopica sul soggetto come un dispositivo di straniamento, pensando anche a come, in testi come quello di Ortese, l'automatismo che si denuncia è anche un certo codice simbolico patriarcale, il cui funzionamento è evidentissimo nelle regole che strutturano la visibilità e il voyeurismo, e il cui straniamento può essere letto alla stregua di un atto sovversivo di interruzione della ripetizione.

Il legame, che mi pare forte, non esaurisce certamente le significazioni di un libro come *Il mare non bagna Napoli*, la cui portata non si può appiattare a questa proposta interpretativa, ma pone un problema che non va ignorato: si rischia, altrimenti, di non sentire a pieno la portata eversiva della voce di questo testo, riducendolo a quel silenzio che, oltre ad occupare uno spazio centrale nel titolo del racconto, cala come un sipario sugli sguardi e sugli incontri mancati che lo popolano.

⁶¹ Il titolo definitivo fu scelto da Vittorini con la mediazione di Calvino (cfr. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 239). A proposito di questioni relative a nominazione e titolazione nei libri di Ortese cfr. ancora P. MARZANO, *Il male che coglie Napoli: nomi, luoghi e personaggi in Anna Maria Ortese*, in «Il nome nel testo», VI, 2004, pp. 146-153.

⁶² Tutta la raccolta è interessante in tal senso. Si veda ad esempio la figura di Anastasia in *Interno familiare*, analizzata – tra gli altri – da BALDI, *Infelicità senza desideri*, cit., pp. 92-93.

⁶³ C. DELLA COLLETTA, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, in «Italia», LXXVI, 3, 1999, pp. 371-388: 380. A questo proposito è rilevante anche quanto detto da Cosetta Seno Reed, a partire da un discorso che analizza il 'modo' fantastico di Ortese: «Ma se nel 'dire la donna' non si può fare a meno di utilizzare il linguaggio 'maschile', è inevitabile che in quello stesso linguaggio si formi una crepa, una sorta di capovolgimento che si traduce, a livello di atto narrativo, in una reticenza che serve appunto per dare spazio all'inconscio, alla presenza 'perturbante' dell'immaginario [...]» (SENO REED, *Ortese e il fantastico: una prospettiva femminile*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XXXVI, 2010, pp. 129-140: 136).

⁶⁴ Cfr. BUTLER, *Questione di genere*, cit., pp. 193-200, 205, 207.

III.3.2.4. Per un catalogo di sguardi ne *Il mare non bagna Napoli*: dagli occhi sfocati di Eugenia agli occhi chiusi di Anastasia

Il silenzio della ragione, come si è cercato di sottolineare, è certamente un racconto che può permettere di avviare un'indagine approfondita sulla narrativa di Ortese in senso voyeuristico, ma si dovrebbe probabilmente dire, più in generale, che è tutta la raccolta ad essere significativa per quanto riguarda la visualità. Infatti, la presenza, sotterranea e pervasiva, della pulsione scopica è, forse, una delle possibili direttrici con le quali leggere l'intera raccolta. Se Napoli, e la sua penombra, sono i protagonisti di tutti questi testi, si può dire che lo sguardo ne sia una 'Spaccanapoli': non l'unica possibile via da percorrere, ma certamente un'arteria in grado di tagliare il libro da nord a sud.

Sarebbe difficile e riduttivo, tuttavia, estrarre dal libro i soli frammenti voyeuristici, che non possono, come ha tentato di evidenziare l'analisi del paragrafo precedente, essere scorporati meccanicamente dal testo e dagli altri momenti di visualità che contribuiscono a problematizzare; allo stesso tempo, rischierebbe di essere eccessiva una digressione approfondita che, per contestualizzare gli elementi della pulsione scopica – anche, ma non solo, voyeuristica –, si trovasse a smarrire l'oggetto d'indagine. Tuttavia, un compromesso è forse possibile: si può cioè cercare di evidenziare la trama visiva, senza limitarsi unicamente al voyeurismo (evidenziandone però la comparsa), con una cursoria digressione che, toccando in maniera discorsiva e non puntuale altri due centrali racconti, *Un paio di occhiali* e *Interno familiare*, metta alcune costanti. I due racconti in questione, infatti, tra i più comprensibilmente studiati di Ortese, spiccano per la presenza di due figure femminili in cui la visualità è tanto centrale quanto capace di rivelare le strutture patriarcali.

La vicenda di *Un paio di occhiali* è nota: si tratta di uno dei racconti più fortunati di Ortese, tanto dal divenire un manifesto della questione visiva nella scrittrice.⁶⁵ Per riassumerla in breve, tutta la storia ruota intorno a Eugenia, una bambina cresciuta in una famiglia napoletana di umili origini, che essendo una «povera figlia [...] quasi cecata», si trova a dover acquistare un costosissimo paio di occhiali.⁶⁶ Intorno a questo paio di occhiali acquistato faticosamente dalla

⁶⁵ Si tratta di un racconto studiatissimo, per cui si rimanda alla rassegna di §II.5. Sembra significativo ricordare che il racconto fornisce anche la base per un cortometraggio di Carlo Damasco del 2001. Cfr. C. DELLA COLLETTA, *What Did Annarella See? "Il bisogno di conoscere con ogni medium" and the Hermeneutics of the Gaze in Carlo Damasco's "Un paio di occhiali"*, in «California Italian Studies», VIII, 2, 2018, 1-13; cfr. anche M.TORTORA-C. MCGILVRAY, (a cura di), *Anna Maria Ortese: Cinema*, Atripalda, Edizioni Laceno, 2010.

⁶⁶ ORTESE, *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 16. Cfr. anche: «"Dottò, mi raccomando, fateci risparmiare... povera gente siamo..." e, quando aveva sentito "ottomila lire", per poco non si era sentita mancare. "Due vetri! Che dite! Gesù Maria!". "Ecco, quando si è ignoranti..." rispondeva il dottore, riponendo le altre lenti dopo averle lustrate col guanto "non si calcola nulla. E metteteci due vetri, alla creatura, mi saprete dire se ci vede meglio. Tiene nove diottrie da una parte, e dieci dall'altra, se lo volete sapere... è quasi cecata"» (ivi, p. 17).

famiglia, e alla visione sfocata di Eugenia, si sviluppano tutti gli eventi che alla fine della vicenda vedranno la protagonista poter indossare i suoi occhiali, ma anche perdere quel residuo di speranza che conservava prima di essere in grado di *vedere nitidamente*. Ciò su cui aprirà gli occhi, infatti, sia metaforicamente che concretamente, è una realtà dominata da brutture e da povertà, da ignoranza e da ingiustizie. Si tratta, soprattutto, di un racconto in grado di mettere in luce una realtà oppressiva per la protagonista femminile, nonché una struttura di oppressione che ha al centro, spesso, proprio altre figure femminili che diventano funzioni che replicano l'architettura patriarcale.

Sin dall'*incipit* del racconto la situazione è chiara: a comprare ad Eugenia gli occhiali sarà la zia Nunziata, con la quale la piccola sembra contrarre implicitamente un debito; soprattutto, Eugenia e Nunziata appartengono a due mondi diversi. Se per la bambina l'acquisto degli occhiali significa la possibilità di affacciarsi con sguardo rinnovato su un mondo – fino a quel momento – sfocato e inaccessibile nella sua totalità, il pensiero di Nunziata è cinico e pragmatico, segnato dagli anni. Questa dinamica è evidente già nelle prime righe del racconto, quando cioè Eugenia scopre di poter mettere gli occhiali e guarire dalla sua miopia:

«Mammà, oggi mi metto gli occhiali».

C'era una specie di giubilo segreto nella voce modesta della bambina, terzogenita di don Peppino (le prime due, Carmela e Luisella, stavano con le monache, e presto avrebbero preso il velo, tanto s'erano persuase che questa vita è un castigo; e i due piccoli, Pasqualino e Teresella, ronfavano ancora, capovolti, nel letto della mamma).

«Sì, e scassali subito, mi raccomando!» insisté, dietro la porta dello stanzino, la voce sempre irritata della zia. Essa faceva scontare a tutti i dispiaceri della sua vita, primo fra gli altri quello di non essersi maritata e di dover andare soggetta, come raccontava, alla carità della cognata [...].⁶⁷

L'intera scena, come in generale il racconto, è quasi totalmente occupata dalla centralità delle figure femminili, che però sono tristemente emblematiche. Di fronte alla speranzosa felicità di Eugenia, si prospettano tre raffigurazioni esemplari di femminilità: la madre, presentata nella sua funzione sociale senza altri particolari, le due sorelle che hanno preso i voti, e una zia non sposata. Proprio questa terza figura è quella che si propone di pagare gli occhiali ad Eugenia: una zia che deve scontare il *dispiacere* «di non essersi maritata», e che pertanto, non sembra un modello che consente una via d'uscita rispetto al binarismo precedente tra maternità e velo, perché è descritta come un esempio di fallimento del femminile. In modo perfettamente conformato alla struttura patriarcale che soggiace a questa idea di femminilità, è la stessa zia Nunziata ad accettare questa narrazione di sé. Inoltre, se è vero che si propone di pagare gli

⁶⁷ Ivi, pp. 15-16.

occhiali ad Eugenia, è anche evidente come il discorso sia da lei sempre ricondotto a questioni economiche, l'acquisto e il dono fanno contrarre a Eugenia un debito inestinguibile con la sua stessa condizione sociale. Indossarli significa vedere la miseria che è destinata ad essere:

«Guarda, guarda, bella mia! Vedi che cosa ci costa questa tua consolazione! Ottomila lire, hai sentito? Ottomila lire, vive vive!». Quasi soffocava. Eugenia era diventata tutta rossa, non tanto per il rimprovero, quanto perché la signorina della cassa la guardava, mentre la zia le faceva quell'osservazione che denunciava la miseria della famiglia. Si tolse gli occhiali.⁶⁸

Le «ottomila lire, vive vive» sono un vero e proprio *leitmotiv* di zia Nunziata, che a ogni slancio di entusiasmo della nipote per la possibilità di colmare un deficit visivo contrappone una castrazione di quella felicità. La sua vista ha un costo, un costo 'vivo', ed è fatta percepire come un lusso inutile alla stessa Eugenia. Significativamente, infatti, la bambina in questo suo primo affaccio sul visibile viene investita non tanto della bellezza del mondo esterno, ma dallo sguardo (fino a quel momento, quasi voyeuristicamente, celato nello sfocato) della «signorina della cassa» che «la guardava», e vedendola inchiodava Eugenia alla sua miseria. O meglio: vedendosi vista da quello sguardo, Eugenia si sentiva inchiodata alla sua miseria. Non a caso, infatti, il gesto successivo è quello di togliersi gli occhiali, di tornare allo sfocato della miopia. Da una parte, dunque, c'è un mondo pieno di meraviglie che Eugenia è pronta ad abbracciare con lo sguardo, e dall'altra l'idea – trasportata soprattutto dallo sguardo e dalle parole delle figure femminili – che, quel mondo, non possa offrire nulla di bello da vedere a una persona come Eugenia. È proprio zia Nunziata, non a caso, a formalizzare questo pensiero a voce alta:

«Figlia mia, il mondo è meglio non vederlo che vederlo» aveva risposto con improvvisa malinconia Nunziata.

Neppure questa volta Eugenia le aveva risposto. [...] Fino allora, era stata avvolta in una nebbia; la stanza dove viveva, il cortile sempre pieno di panni stesi, il vicolo traboccante di colori e di grida, tutto era coperto per lei da un velo sottile [...]: il mondo, fuori, era bello, bello assai.⁶⁹

Siamo ancora nelle prime pagine del racconto, ma già viene pronunciata la paura e la condanna di Eugenia. Lì fuori, oltre lo sfocato, c'è un mondo violento, oppressivo, che non merita d'essere visto. Eppure, a quest'altezza, i suoi pensieri sono tutti incontenibilmente legati alla possibilità di poter acquistare i confini non slabbrati delle cose. C'è, insomma, la speranza di potersi strappare di fronte agli occhi, con quel paio di occhiali, la nebbia che avvolge lo sguardo. L'affaccio sul cortile interno del palazzo restituisce uno spettro di indistinti colori, di

⁶⁸ Ivi, p. 18.

⁶⁹ Ivi, pp. 18-19.

grida, di immagini velate da un «velo sottile». La convinzione, però, è che il mondo fuori sia «bello, bello assai». Non è questa la realtà che però la avvolge concretamente, o almeno così la pensa zia Nunziata. In questo contrasto e in tal senso, come dice Lucia Re, la miopia di Eugenia è una condizione estetica che le permette una vita – quasi – da privilegiata, perché le consente di de-automatizzare la realtà e risemantizzarla:

Eugenia is capable of an aesthetic view of reality; she imagines beauty that others are unable to see, beauty that exists because her eyes and imagination create it. Certainly this does not redeem, purify, nor transform the objective horror of the real, but it serves rather to estrange it and defamiliarize it, to let us glimpse at and desire another reality, just as Eugenia does.⁷⁰

Siamo di nuovo nell'area semantica dello straniamento, ma ad essere qui paradossale è che non è il paio d'occhiali a permettere uno sguardo rinnovato sul reale ma, al contrario, è la miopia e lo sguardo sfocato che sembrano la condizione privilegiata. Infatti, a insinuarsi con sempre maggiore pervasività è il sentimento confuso che «il mondo è meglio non vederlo che vederlo»,⁷¹ e non è solo zia Nunziata a mettere Eugenia a contatto con questo giudizio. Infatti, tale prospettiva è condivisa anche dalla marchesa D'Avanzo, una donna provvista di mezzi economici consistenti che è padrona della palazzina in cui vive la famiglia di Eugenia, e che per questo viene trattata con affettazione e riguardo dai parenti della bambina.⁷² È l'emblema di uno stato sociale che a loro è precluso, ed è allo stesso tempo una persona da rispettare perché è in una posizione di potere (economico sociale) nei loro confronti. È anche piuttosto evidente, inoltre, che dalla prospettiva della D'Avanzo non sia ragionevole l'acquisto degli occhiali: il prezzo le sembra troppo esoso, perché quelle ottomila lire «tua zia se le poteva risparmiare. Ho visto degli occhiali ottimi in un negozio all'Ascensione, per sole duemila lire».⁷³ È proprio a

⁷⁰ L. RE, "Clouds in front of my eyes", in G.M. Annovi-F. Ghezzi, *Celestial geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 35-77: 67.

⁷¹ ORTESE, *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 18.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 20: «Con la scusa ch'era proprietaria della casa, la marchesa D'Avanzo si faceva servire continuamente dalla gente del cortile; a don Peppino, per i materassi, metteva in mano una miseria; Rosa, poi, era sempre a sua disposizione per le lenzuola grandi, anche se le ossa le bruciavano si doveva alzare per servire la marchesa; è vero che le figlie gliele aveva fatte chiudere lei, e così aveva salvato due anime dai pericoli di questo mondo, che pei poveri sono tanti, ma per quel terraneo, dove tutti erano ammalati, si pigliava tremila lire, non una di meno. "Il cuore ci sarebbe, sono i soldi che mancano" amava ripetere con una certa flemma. "Oggi, caro don Peppino, i signori siete voi, che non avete pensieri... Ringraziate... ringraziate la Provvidenza, che vi ha messo in questa condizione... che vi ha voluto salvare..."».

⁷³ *Ivi*, p. 29. Cfr. anche le righe successive: «Eugenia si fece di fuoco. Capì che la marchesa era dispiaciuta. "Ognuno nel suo rango... tutti ci dobbiamo limitare..." l'aveva sentita dire tante volte, parlando con donna Rosa che le portava i panni lavati, e si fermava a lamentarsi della penuria. "Forse non erano buoni... io tengo nove diottrie..." ribatté timidamente. La marchesa inarcò un ciglio, ma Eugenia per fortuna non lo vide. "Erano buoni, ti dico..."» (*ibid.*)

questo punto che si assiste a una frase che è una non casuale replicazione di un giudizio che abbiamo già sentito espresso:

«[...] Con seimila lire di differenza, ci compravate il pane per dieci giorni, ci compravate... A te, che ti serve veder bene? Per quello che tieni intorno!...». Un silenzio.⁷⁴

In subitanea successione, inoltre, è utile riportare l'immediato seguito di questo giudizio, che è ancora più impattante per Eugenia:

La D'Avanzo la guardò compiaciuta.

«Iddio ti ha voluto preservare, figlia mia!» disse andando a prendere il pacchetto col vestito e mettendoglielo tra le mani. «Non sei bella, tutt'altro, e sembri già una vecchia. Iddio ti ha voluto prediligere, perché così non avrai occasioni di male. Ti vuole santa, come le tue sorelle!».

Senza che queste parole la ferissero veramente, perché da tempo era già come inconsciamente preparata a una vita priva di gioia, Eugenia ne provò lo stesso turbamento. E le parve, sia pure per un attimo, che il sole non brillasse più come prima, e anche il pensiero degli occhiali cessò di rallegrarla.⁷⁵

Il cerchio si stringe così intorno a Eugenia e alla sua condizione. Innanzitutto è evidente come vi sia una simmetria tra le parole pronunciate dalla marchesa D'Avanzo e quelle di zia Nunziata: non c'è un mondo che merita d'essere visto da lei, dunque la scelta di investire dei preziosi danari per comperarsi gli occhiali e colmare una condizione di semi-cecità è vista, se non come un atto di *hybris*, quantomeno come un inutile spreco. Ciò che interessa di questa simmetria, però, è il fatto che possiamo allora comprendere come le affermazioni di zia Nunziata non siano altro che una replicazione della struttura sociale oppressiva, con il suo contestabile sistema valoriale, rappresentato bene dalla marchesa D'Avanzo. Dietro alla zia Nunziata e dietro al suo giudizio e al suo sguardo, in altre parole, possiamo dire che si celino giudizi e sguardi della marchesa D'Avanzo. Ma a questo punto il passo ulteriore è ovvio e consequenziale: anche la marchesa D'Avanzo, su un altro gradino della scala sociale, non fa altro che replicare una struttura di potere che le è a propria volta superiore. È accettato come un inviolabile automatismo il fatto che non vi sia via d'uscita dalla miseria per una bambina come Eugenia, così com'è accettato che il convento sia una soluzione stimabile per una donna che non vuole essere abusata da una violenza maschile: non viene contestata la violenza ma segregata la femminilità: «così non avrai occasioni di male». È palpabile, nella reazione di Eugenia, tutta l'angoscia causata dalla svalutazione della marchesa D'Avanzo, e infatti alla primigenia felicità

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, pp. 30-31.

per gli occhiali si sostituisce una mortificazione (anche sensoriale) profondissima: Eugenia ha interiorizzato quel giudizio e, automaticamente, «il sole non *brilla* più come prima, e anche il pensiero degli occhiali *cessa* di rallegrarla».

Accade ciò che, Zaganelli e Marino, individuano come una caratteristica tipica della descrizione ortesiana straniante ottenuta per mezzo di dati sensoriali: uno «slittamento dal punto di vista percettivo al punto di vista etico-morale». ⁷⁶ Il sole assume per Eugenia una percezione alterata, non è più qualificato come lo era precedentemente, e questo va di pari passo con la perdita di interesse per una visione nitida. Ecco che forse, dietro questa visione che ripiega nello sfocato, si gioca davvero tutta la battaglia con il Reale. In un articolo dedicato a Sebald e alla visione sfocata come tecnica straniante, David Watkins precisa un punto che può essere adattato anche al presente discorso:

Contrapporre un modo sfocato di guardare il mondo a questa tendenza all'alta definizione, a questo *trompe l'œil* costitutivo delle immagini che ci circondano non vuole essere un gesto nostalgico, per quanto le immagini sfocate siano intrise di una patina spettrale, che le allontana dal presente.

[...] Ecco, lo sfocato è essenzialmente questo: una critica implicita a qualsiasi principio di individuazione che pretenda di delimitare un oggetto o un soggetto nel recinto di un'identità definita una volta per tutte. Interessarsi allo sfocato significa dunque tentare di mettere in discussione i confini che vorrebbero separare nettamente tra loro le cose, gli individui, le specie: farsi più ricettivi a ciò che passa in mezzo; allenarsi a una visione interstiziale. ⁷⁷

Quello che a questo punto potrebbe scattare nella visione di Eugenia – e non scatta – è proprio questo: una reazione a quella violenza che contesti la realtà per mezzo di una «visione interstiziale» in grado di rendere quella miopia un'arma. Paradossalmente, questo sembrava lo stato delle cose al principio del racconto, ma a quest'altezza, invece, lo sguardo che si fa velato non può più corrispondere a una capacità del soggetto di abitare interstizialmente la realtà, decostruendone i confini netti e smontandone l'implicita violenza; al contrario, il rifiuto di Eugenia nasce qui da una passiva accettazione, o forse da una nauseata reazione a tale violenza.

⁷⁶ ZAGANELLI–MARINO, *Dispositivi della visione*, cit., p. 481. Cfr. anche le righe seguenti: «Nel caso di Ortese la geometria spaziale che segue le linee verticale (verso il cielo) e orizzontale (verso il mare) diviene una geometria simbolica della fuga e decostruzione: le linee paesaggistiche sono linee di fuga dello sguardo e della passione che determinano nel lettore il semisimbolismo “alto: bene = basso: male” (alto sta a bene come basso sta a male). La città si configura come spazio-paesaggio della passionalità disforica, negativa, mentre gli spazi indicati dalle linee di fuga rappresentano i luoghi della passionalità positiva, euforica» (*ibid.*). È evidente come in questo caso anche la ‘via di fuga’ che di solito è rappresentata dal cielo venga soffocata.

⁷⁷ D. WATKINS, *With Veiled Eyes. Notes on Blurriness from W.G. Sebald / Con gli occhi velati. Note sull'intravedere a partire da W.G. Sebald*, in «Between», XII, 23, 2022, pp. 401-418: 402. Dello stesso autore rimando anche alla recente tesi che sviluppa, più esaustivamente, l'aspetto del dormiveglia: ID., *Il dormiveglia. Per un'estetica degli interstizi*, supervisor prof.ssa Sergia Adamo, Tesi del Corso di Dottorato in Studi Linguistici e Letterari, Università degli Studi di Udine-Università degli Studi di Trieste, a.a. 2021/22.

Emblematica, infine, la conclusione. Eugenia riceve gli occhiali dalla mamma, li indossa, e si ritrova stordita mentre di fronte a lei tutti la osservano e aspettano una sua reazione. Investita dall'irrequietezza dei parenti, Eugenia riesce soltanto a balbettare qualche frase, e allora decide di affacciarsi al cortile del palazzo, di guardare fuori, di buttare un primo nitido sguardo sulla realtà che adesso le è accessibile. La reazione, però, non è quella che immaginava:

Eugenia, sempre tenendosi gli occhiali con le mani, andò fino al portone, per guardare fuori, nel vicolo della Cupa. Le gambe le tremavano, le girava la testa, e non provava più nessuna gioia. Con le labbra bianche voleva sorridere, ma quel sorrisino si mutava in una smorfia ebete. [...] In mezzo al cortile quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente. Cominciavano a torcersi, a confondersi, a ingigantire. Le venivano tutti addosso, gridando, nei due cerchietti stregati degli occhiali. Fu Mariuccia per prima ad accorgersi che la bambina stava male, e a strapparle in fretta gli occhiali perché Eugenia si era piegata in due e, lamentandosi, vomitava.

[...]

«Fa sempre così, la prima volta» diceva tranquillamente la serva di Amodio a donna Rosa. «Non vi dovete impressionare; poi a poco a poco ci si abitua».⁷⁸

Come rileva Lucia Re, «Eugenia's discomfort is not caused by the glasses, it is caused by what she sees now, and by what she has glimpsed during that long day».⁷⁹ Si concretizza, insomma, la profezia scagliata da zia Nunziata, prima, e dalla marchesa D'Avanzo, poi. Il gesto di Eugenia è lo stesso che aveva fatto la prima volta che aveva fugacemente indossato gli occhiali: quello di guardare il mondo fuori e approcciarlo con stupore. La visione adesso però è totalmente deformata. Vede su di sé gli sguardi dei «cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente», e si sente male. Il paesaggio non le corre in soccorso, è una Napoli che, per citare il felice titolo della raccolta, non ha il mare. Da qui il malessere, e la rassegnazione di fronte a questa annichilente violenza. Forse, come sostiene donna Rosa, a poco a poco, purtroppo, si abituerà.

Sicuramente ad essersi abituata è un'altra donna ortesiana, Anastasia, la protagonista di *Interno familiare*. I due racconti sono spesso studiati insieme, e le due figure sembrano in effetti poter dialogare; entrambe, infatti, sono personaggi femminili che devono convivere con un tessuto sociale tendenzialmente patriarcale che chiede loro di conformarsi, senza turbare le pregresse strutture di potere. Secondo Andrea Baldi, tutta la raccolta ha l'obiettivo di «consegnare al ricordo 'vicende femminili' di acre disillusione e obbligata rinuncia», figure in cui magari è possibile scorgere, lungo il corso della narrazione, il «riemergere del represso, di aspirazioni

⁷⁸ ORTESE, *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 33-34.

⁷⁹ RE, "Clouds in front of my eyes", cit., p. 64.

congelate dal torpore dell'abitudine» che si traducono in «un'interiorità esitante e incerta, offuscata da uno sviluppo interrotto o sviato».⁸⁰ Sono tutte figure di donne che sfiorano una rinascita ma che poi non la completano, figure di un ripiegamento o di un fallimento di quella tensione.⁸¹

Senza dubbio è di questo tipo Anastasia, protagonista di *Interno familiare* e perfetto esempio di una «variante della figura dell'onnubilamento, della cognizione sfasata e perplessa, necessariamente offuscata del vivere, resa ancora più grave dall'estinguersi di tenui memorie di felicità».⁸² La vicenda ruota appunto attorno ad Anastasia Finizio, una donna proprietaria di un negozio di maglieria che si scopre essere il perno economico della famiglia, soprattutto – presumibilmente – dopo la morte del padre: una donna «giunta sulla soglia dei quarant'anni dopo aver perduto, quasi senza accorgersene, ogni speranza di un bene personale, ed essersi adattata piuttosto facilmente a una vita da uomo, tutta responsabilità, contabilità e lavoro».⁸³

Anastasia è

la figlia maggiore di Angelina Finizio e del fu Ernesto, ch'era stato uno dei primi parrucchieri di Chiaia, e solo da qualche anno si era ritirato in un recinto soleggiato e tranquillo del cimitero di Poggioreale, era rientrata da poco dalla Messa grande (era il giorno di Natale) in Santa Maria degli Angeli, a Monte di Dio, e ancora non si decideva a togliersi il cappello.⁸⁴

Anastasia vive in una casa insieme a sua sorella, Anna, che sappiamo essere accudita dalla famiglia perché cagionevole di salute, e con la madre. In una quotidianità che sembra inscalfibile, tutta fatta di «responsabilità, contabilità e lavoro», a un certo punto qualcosa sembra poter cambiare il corso della sua esistenza. Infatti, viene a sapere dalla sorella di sua cognata, Lina Stassano, che è tornato in città Antonio Laurano, «un giovane al quale lei aveva pensato».⁸⁵ Antonio, tornando a Napoli e incontrando Lina Stassano, fa mandare ad Anastasia i suoi saluti, avvenimento del tutto innocente ma accolto dalla donna con piacevole turbamento.⁸⁶ In altre parole, si risveglia in lei la speranza di una vita amorosa a cui sembrava aver rinunciato e non

⁸⁰ BALDI, *Infelicità senza desideri*, cit., p. 84.

⁸¹ Cfr. *ibidem*. «L'esonero della pienezza vitale non concede che barlumi di illuminazione, una veggenza intermittente: la narrazione deve modellarsi su questa modalità di intelligenza aurorale e visionaria, minacciata da un reale nefasto, che sgomina ogni tentativo di resistenza. [...] L'opacità di un'esistenza subalterna e negletta, ai margini degli istituti civili, non ammette che scuotimenti episodici, sterili pause all'angoscia sorda».

⁸² *Ivi*, p. 89.

⁸³ ORTESE, *Interno familiare*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 35.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, p. 36.

⁸⁶ Cfr. *ibidem*: «[...] Se vedi Anastasia Finizio, mi ha detto, falle un saluto particolare».

pensare più, soffocata dai doveri e dalle responsabilità nei confronti della madre e della sorella. Basta il castissimo saluto di Antonio a smuovere in lei qualcosa,

poteva essere molto, e nulla, ma Anastasia, ch'era stata sempre così fredda e prudente, questa volta, come se qualcosa si fosse guastato nel suo rigido meccanismo mentale – il vecchio controllo, tutte le difese di una razza costretta a rinunzie sempre più grandi, ché guai se non le avesse accettate –, si lasciava andare come incantata alle divagazioni di un sentimento oscuro quanto straordinario.⁸⁷

L'arrivo di Antonio crea uno sconvolgimento nel precedente senso di controllo che, in breve tempo, rende evidente un fatto incontrovertibile: fino a quel momento della sua vita, Anastasia si era abituata a guardarsi «through her mother's eyes», divenendo prigioniera «on the one hand of the negative self-image that transforms her into a “non-woman”, and on the other hand of her duty as breadwinner and moneymaker for the family».⁸⁸ L'arrivo di Antonio Stassano fa scattare un sentimento di vitalità e, insieme, di urgenza; sembra essere l'ultima chiamata per una felicità personale e coniugale che le restituisca uno sguardo diverso su di sé e una parte di vita che aveva dovuto soffocare. Ha valore di semplice digressione, ma è indicativo che, appresa la notizia da Lina Stassano, Anastasia si avvicini alla finestra per affacciarsi sul mondo esterno e sul cortile (come aveva fatto nel racconto precedente anche Eugenia), e guardando all'interno delle case degli altri si immagini una versione alternativa della propria vita. Ciò che ottiene, però, non è altro che di gettare uno sguardo indiscreto su una versione di sé che rappresenta un'interiore raffigurazione dell'ideale dell'io:

Improvvisamente, ecco, potrei abitare in una casetta mia. Non andrei più al negozio. [...] Si vide trafficare in quegli ambienti, una mattina d'estate, stendere dei panni, e cantare. Ma benché rimanesse ferma davanti a questa immagine, essa non le dava alcuna allegrezza. Era come assistere alla felicità di un'altra.⁸⁹

Ad ogni modo, una volta registrata l'esaltazione di Anastasia per quella che potrebbe essere la sua vita, se si riuscisse ad affrancare da un destino e da uno sguardo non suoi, ecco che il racconto porta verso un disinnescamento di quella stessa tensione, e lo fa attraverso l'emersione di

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ RE, “*Clouds in front of my eyes*”, cit., p. 40.

⁸⁹ ORTESE, *Interno familiare*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 39. Cfr. anche le righe immediatamente successive: «Pensò ancora alle sere d'estate, quando avrebbero mangiato in terrazza, al lume di una lampadina elettrica nascosta nella pergola, che avrebbe illuminato sulla tavola le sue mani dure di lavoratrice, e fatto luccicare nell'oscurità i bei denti di Antonio. Ed ecco, pensando a quei denti, vide meravigliata che tutta la sua esaltazione veniva di là, da quella bocca più giovane della sua, anzi giovane, da quella salute e giovinezza che lei non aveva mai posseduto. E come erano passati tanti anni – venti, trenta – senza sapere questo, senza volerlo e sospettarlo neanche? E come – adesso – lo desiderava?» (*ibid.*).

altre pulsioni scopiche. Sono due gli sguardi che castrano i tentativi di affrancamento di Anastasia: quello della sorella Anna, tanto fragile e priva di indipendenza quanto ingenuamente e spensieratamente felice;⁹⁰ e quello di sua madre, che è quello più violento perché cala sulla figlia tutto il peso di una struttura di potere di tipo patriarcale.

Partendo dal primo, è evidente che la sorella è guardata da Anastasia con un sentimento di aperta invidia:

Questo Giovannino era il fidanzato di Anna, un ometto di libreria, piccolo, coi baffi rossi, e benché Anastasia non lo considerasse molto, il suo cuore ebbe una stretta pensando come sua sorella, di vent'anni più giovane di lei, poteva parlare semplicemente di tutto quanto era per lei motivo di confusione e tormento. Anche il pensiero di doversi piegare, così ben vestita, sul baule in camera della madre, per toglierne, tra la polvere, quei bicchieri che la signora Finizio aveva così cari, tanto da adoperarli solo nelle occasioni, le aumentò quel freddo interiore. Anna non faceva che suonare il pianoforte e passeggiare, per Anna non esistevano doveri... noie... Bella vita quella di Anna.⁹¹

Si tratta, è bene sottolinearlo, di un'invidia da intendersi in senso lacaniano, ovvero un'invidia nella sua «funzione di sguardo»:

Per capire cos'è l'*invidia* nella sua funzione di sguardo, non bisogna confonderla con la gelosia. Ciò che il piccino o chiunque invidia, *envie*, non è affatto necessariamente ciò di cui potrebbe aver voglia, *avoir-envie*, come si dice impropriamente. Il bambino che guarda il fratellino, chi ci dice che abbia ancora bisogno di essere poppante? Tutti sanno che l'invidia è comunemente provocata dal possesso di beni che non sarebbero, per colui che invidia, di alcuna utilità, e di cui non sospetta neppure la vera natura.

È questa la vera invidia. Essa fa impallidire il soggetto di fronte a che cosa? Di fronte all'immagine di una completezza che si richiude, per il fatto che il piccolo *a*, l'*a* separato a cui egli è sospeso, può essere per un altro il possesso di cui si soddisfa [...].⁹²

Per Anastasia, la sorella Anna è detentrica di una vitalità che le è preclusa, e dunque rappresenta l'immagine di una «completezza che si richiude». La sua è concretamente quella che Lacan definisce un'invidia nella sua funzione di sguardo», e la descrizione del racconto di Ortese potrebbe essere sostituita alla storiella lacaniana del «bambino che guarda il fratellino».

⁹⁰ Non è un caso che la prima presentazione di Anna avvenga quando lei entra in casa con Petrillo, un giovane ragazzo di sedici anni che la accompagna: certo, si tratta di un ragazzo descritto scialbamente, ma che comunque rimanda alla sorella una gioventù che lei non ha più; cfr. *ivi*, p. 41: «Questi erano Anna e Petrillo. La sua unica sorella, bianca in viso a diciotto anni, con la bellezza delle rose ordinarie, grandi occhi sporgenti e dolci, pieni in quel momento di un vivo sorriso, e Petrillo, con la sua aria di scarafaggio studioso, gli occhiali piantati in mezzo al piccolo viso verde, si precipitarono nella stanza dove Anastasia Finizio si agitava immersa in quei nuovi pensieri».

⁹¹ *Ivi*, pp. 42-43.

⁹² LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 114.

Non è Giovannino a essere desiderato, né Anastasia vorrebbe ereditare la condizione cagionevole di Anna, ma la sorella è l'emblema di una vita completa che lei ha sacrificato per il bene dell'equilibrio familiare.

Basta questa visione della sorella a ridurre al silenzio quello slancio vitalistico che le aveva provocato la notizia del ritorno di Antonio Stassano, e nel momento del primo ripiegamento interiore di Anastasia, non a caso, la donna si accorge di essere sotto lo sguardo indagatore della sorella:

Nel fare tutte queste cose, perdeva tempo, c'era una specie di silenzio in lei, e anche un'apprensione oscura. Svanito del tutto, lontano, quel momento commosso di poco prima, sentiva che la sorella giovanetta la guardava, anzi la osservava, con quei suoi occhi grandi e belli, appena stupiti, dei giovani destinati a morire precocemente (aveva un polmone toccato, Anna), e gliene veniva una sensazione sottilissima di vergogna, di colpa, come se fosse già vecchia, e tutte quelle stoffe, ciprie e profumi che metteva addosso alla sua persona, costituissero un furto, un peccato, qualcosa che veniva sottratto alla naturale esigenza dei fratelli, di Anna. Le pareva mill'anni che la sorella uscisse dalla stanza, smettesse di guardarla.⁹³

Indicativa, in questa scena, è la menzione della vergogna: di cosa si vergogna Anastasia? Forse, proprio dell'invidia che prova, l'invidia per una sorella che ha «un polmone toccato», forse per la sua propria salute. Lo sguardo di Anna, che rimane posato su Anastasia mentre lei cova la sua invidia per venir scoperto in un secondo momento, la inchioda a questo senso di colpa per tutto ciò che, sperando di vivere, sottrarrebbe alla «naturale esigenza dei fratelli, di Anna». Lo sguardo della sorella è soverchiante, e ad Anastasia sembrano «mill'anni che la sorella [...] smettesse di guardarla». Già qui è del tutto svelata la struttura di potere oppressiva che, per mezzo dello sguardo delle (o sulle) figure femminili della famiglia, si impone sulla protagonista.

L'ultimo tassello di questo spaccato familiare viene posto dalla madre, vero *Deus ex machina* del racconto. In questo caso, l'espressione formulare latina è particolarmente felice, e anche se è uso comune non declinarla al femminile in quanto la formulazione latina è divenuta fissamente gergale, in questo caso non si parla volontariamente di una *Dea ex machina*: ciò che si orchestra attraverso lo sguardo della madre è, infatti, un potere del tutto patriarcale. Da rilevare, però, che prima di giungere al cogente confronto materno, lo sguardo di Anastasia si posa su una terza – finora non menzionata – figura femminile, la zia Nana, che è utile menzionare, seppur in modo cursorio, perché è evidentemente una prefigurazione del futuro di Anastasia; Nana è una donna che non si è mai maritata, che è rimasta a servizio della famiglia e ha accudito e aiutato i figli,

⁹³ ORTESE, *Interno familiare*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 43.

una donna che in poche parole ha abdicato alla propria felicità e ha «dovuto rassegnarsi a una vita servile e silenziosa in casa della sorella maritata».⁹⁴ Guardando Nana nella sua miseria, Anastasia si guarda allo specchio e, a un tempo, vede una fantasmatica prefigurazione della vita che la aspetta. Ma è la madre, appunto, a portare in dote lo sguardo più problematico.

Durante la preparazione della cena natalizia, mentre Anastasia aiuta la madre in cucina, si incrociano gli sguardi delle due donne:

«Ti ringrazio, figlia mia» disse la madre con un rapido sorriso; e per un momento rimase a guardarla, mentre immergeva le mani grandi in quel laghetto di acqua e farina, provando quel senso oscuro di compassione e di festa, di rimorso e allegria, che sempre la prendeva osservando la perfetta, inalterabile bruttezza di Anastasia, quei lineamenti rigidi e privi di qualsiasi espressione, come quelli di una forchetta. Andava comparando silenziosamente quella bruttezza col ricordo che aveva di sé ragazza, e con l'immagine stessa, così luminosa nella sua debolezza, di Anna, e sorrideva senza saperlo.

«Tua sorella niente vuol fare» disse forte.

«Anna è giovane, mamma» rispose Anastasia senza levare il capo, quasi avvertisse quello sguardo. «Poi, non sta mai troppo bene».

«Questo è pure vero», rispose la Finizio, commovendosi. E soggiunse, con una malinconia, uno slancio: «Tante volte mi dico: che sarà di quella figlia mia, il giorno che Anastasia vorrà sposarsi? Basteranno, a proteggerla, gli occhi del marito? Perché una volta o l'altra, quel giorno può venire».

«Voi scherzate, mamma», rispose Anastasia con voce appena alterata. «Io non sono bella». La Finizio sorrise ancora, e come Anastasia, guardandola, aveva interpretato male quel sorriso, non volle deluderla, e cambiò discorso.⁹⁵

La citazione meritava di essere riportata in esteso perché dà tutti gli elementi per chiudere circolarmente il discorso. La vicenda non finirà qui: ci sarà la cena, l'inizio della festa, la voce di Lina Stassano che sussurra all'orecchio di Anastasia i saluti di Antonio, creando in lei una nuova fiammata di emozioni;⁹⁶ ci sarà, soprattutto, un evento funesto: la morte di donna Amelia, che vive dirimpetto alla famiglia Finizi e che riporta Anastasia alla realtà nella sua materialità caduca, mortifera. Da lì, nel giro di poco, Anastasia smetterà di pensare all'amore e accetterà il suo destino nella sua prefigurata miseria. Tuttavia è già qui, e tutto qui, che si gioca il peso della

⁹⁴ Ivi, p. 44. Cfr. anche le righe seguenti, estremamente significative: «E cresci questo bambino, e cresci quell'altro, per occupazioni e pensieri personali non c'era stato più tempo. Con gli anni era diventata quasi del tutto sorda, così da non afferrare più quei rimbrotti e quelle risate che si facevano di tanto in tanto a suo riguardo. [...] A vederla, Anastasia si sentì aumentare quella tristezza troppo confusa per essere definita, quel disgusto e insieme quella pietà di sé e della vita che viveva [...]. Un tempo avrebbe invidiato Anastasia per la sua statura e i suoi bei vestiti. Era piena di stizza e meschinità da giovane. Ma la vita, confinandola nei più bassi posti, aveva avuto ragione di quei difetti, e adesso non c'era persona più umile della Nana, e disposta a saziarsi della felicità altrui» (*ibid.*).

⁹⁵ ORTESE, *Interno familiare*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 48-49.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 52: «Profittando di quell'attimo, Dora Stassano venne vicino ad Anastasia, e guardandola coi suoi occhi ardenti come fuochi neri, con appena un filo di malinconia intorno, disse sottovoce: "Saluti da Laurano"».

pulsione scopica. In questo doppio sguardo della figlia sulla madre, e della madre sulla figlia. Anastasia è considerata come una pura funzione femminile, è descritta dallo sguardo materno come una donna di «inalterabile bruttezza», e pertanto – secondo un’architettura sociale di tipo totalmente maschile – impossibile da maritare. Così brutta, e non maritata, è lei che deve essere sacrificata per la stabilità degli altri. La voce, timida e incerta di Anastasia, che certamente formalizza a voce alta una *diminutio* che percepisce su di sé attraverso lo sguardo materno (««Voi scherzate mamma [...] io non sono bella?»»), e che esterna nella speranza evidente d’essere smentita. La contraddizione non avviene, però, il silenzio della madre è insieme conferma e condanna.⁹⁷

Come scrive Baldi, «la madre è la più inflessibile e crudele carceriera della primogenita»,⁹⁸ e dietro il suo sguardo, che Anastasia subisce, c’è l’ombra lunga di una società pervasivamente patriarcale.

III.3.3. *Il seno nudo e L’avventura di una bagnante: il nudo femminile tra desiderio ed enigma dell’Altro*

III.3.3.1. Descrizione delle scene e prospettive teoriche di riferimento

Il presente capitolo intende soffermarsi su due racconti di Italo Calvino, entrambi in qualche modo incentrati intorno al tema dello sguardo voyeuristico e del nudo femminile, ma differenti per quanto concerne la tipologia testuale e i possibili significati. Non si vuole, pertanto, inoltrarsi in un’analisi di tipo comparatistico, quanto porli in sequenza per mostrare due declinazioni differenti di un tema simile che, nel complesso, collaborano a inquadrare bene la questione.

Il primo dei due testi è *Il seno nudo*, uno dei tre racconti che compongono la sezione ‘Palomar sulla spiaggia’ in *Palomar*, e lo studio che si vuole proporre è di più breve respiro e di minore complessità rispetto a quello che sembra necessario per il secondo racconto.⁹⁹ È bene considerare che, nel complesso, tutto il libro si contraddistingue per un protagonista dalla «specifica qualità oculare», i cui scritti sono definiti come degli «esercizi di descrizione».¹⁰⁰ Il nome scelto

⁹⁷ Emblematico anche un ultimo mortifero discorso materno, a serata ormai inoltrata: «Queste feste sono una fatica terribile, se le godono solo i giovani. In quanto a noi, alla nostra età, non c’è più niente che possa portarci consolazione. Servire, servire fino alla morte, ecco quanto ci rimane. E tutto quanto facciamo, è per gli altri» (ivi, p. 53); i corsivi nella presente citazione sono miei.

⁹⁸ BALDI, *Infelicità senza desideri*, cit., p. 93.

⁹⁹ I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 871-980: 880-882.

¹⁰⁰ SERRA, *Calvino*, cit., p. 344. A parlare di ‘esercizi di descrizione’, come rileva anche Serra, è lo stesso Calvino in una delle sue *Lezioni americane*, quella dedicata all’*Esattezza* (in *Saggi*, vol. II, cit., p. 692): «negli ultimi anni ho alternato i miei esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata. Come uno

dall'autore per il suo personaggio è già, di per sé, parlante, perché rimanda al nome di un monte californiano che, nel momento in cui scrive Calvino, ospitava il più grande telescopio del mondo.¹⁰¹ Si tratta di un racconto in cui Palomar, in spiaggia, si predispone a descrivere l'osservazione, come specifica il titolo, di un seno nudo. Si tratta, evidentemente, di una parte del corpo che non può essere neutra e che è, anzi, esplicitamente erotica. Per questo, dal momento che gli intenti dichiarati del personaggio sono quelli di non incappare in un fraintendimento di tipo erotico, la descrizione tenta di definire una metodologia di osservazione che possa evitare qualunque ambiguità e qualunque imbarazzo. Per Palomar si tratta, insomma, di assumere la posa di un astratto e disinteressato osservatore ('scientifico', verrebbe da dire), e non quella del *voyeur*. Sfortunatamente, però, accade proprio il contrario di ciò che si auspica. In §III.3.3.2, pertanto, si propone l'analisi del breve testo in questione, che può vedere applicate, anche se in una narrazione volontariamente giocata intorno alla creazione di un evidente malinteso, tutte le particolarità di uno sguardo maschile (apparentemente) erotizzato che si vorrebbe scongiurare.

Il testo più interessante da studiare, però, e a cui si vuole riservare uno spazio più ampio anche per quanto concerne l'approfondimento teorico, è senza dubbio *L'avventura di una bagnante*. Così come nel testo precedente, il narratore è eterodiegetico e la focalizzazione segue i pensieri e lo sguardo della protagonista (Isotta Barbarino). In questo caso, però, la vicenda di una donna che scopre di aver perso, nuotando, il costume da bagno, permette di calare il discorso relativo allo sguardo maschile in un contesto ben più sfaccettato e profondo di ciò che accade nel caso de *Il seno nudo*, sin dalla differenza più evidente: Palomar è un *voyeur*, Isotta è la vittima di uno sguardo voyeuristico da identificare e da circoscrivere, e per lo più interiorizzato. L'analisi, pertanto, si soffermerà intorno alle relazioni tra sguardo e nudo femminile, anche partendo dalla valutazione di un sentimento centrale che si innesca all'interno di questa dialettica: la vergogna. Tale vergogna permetterà anche di circostanziare meglio il quadro teorico perché, se l'individuazione di uno sguardo strutturale e interiorizzato evocherà sulla pagina la presenza del 'grande Altro' lacaniano, la vergogna potrà essere analizzata soprattutto a partire dalle fondamentali intuizioni di Sartre.

III.3.3.2. Palomar e un 'equivoco' scopico reiterato: la figura del *voyeur* ne *Il seno nudo*

Se, com'è stato già anticipato, *Palomar* è un libro in cui la visualità (e la postura voyeuristica) sono una costante, non può non essere sottolineata la particolare pregnanza del racconto *Il seno*

scolaro che abbia avuto per compito "Descrivi una giraffa" o "Descrivi il cielo stellato", io mi sono applicato a riempire un quaderno di questi esercizi e ne ho fatto la materia di un libro. Il libro si chiama *Palomar* [...]».

¹⁰¹ Cfr. anche SERRA, *Calvino*, cit., p. 341.

nudo, integralmente giocato su un equivoco di tipo voyeuristico. Più in generale si tratta certamente di uno dei testi in cui sia più imponente la matrice visiva, ed è un'evidenza che si spiega piuttosto agevolmente guardando alle dichiarate intenzioni dell'autore. Infatti, in una nota autoriale esplicativa che, nella prima edizione del libro (1983), compariva accanto all'indice, è lo stesso Calvino a svelare il disegno concettuale che si cela dietro all'ideazione narrativa, fornendo un'importante pista a chi si approcci ai racconti con interesse specifico allo sguardo. Riporto, per immediatezza, l'intera nota d'autore:

Le cifre 1, 2, 3, che numerano i titoli dell'indice, siano esse in prima, seconda o terza posizione, non hanno solo un valore ordinale ma corrispondono a tre aree tematiche, a tre tipi di esperienza e d'interrogazione che, proporzionati in varia misura, sono presenti in ogni parte del libro.

Gli 1 corrispondono generalmente a un'esperienza visiva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura; il testo tende a configurarsi come una descrizione.

Nei 2 sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l'esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto.

I 3 rendono conto d'esperienze di tipo speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, le dimensioni della mente. Dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione.¹⁰²

Dal momento che *Il seno nudo* è il secondo racconto della prima sequenza che compone la prima parte del libro, si tratta del testo numerato, nell'indice, come 1.1.2; ci troviamo di fronte, pertanto, a un testo che, registrando la predominanza della cifra '1', si configurerà principalmente come una descrizione a partire da «un'esperienza visiva» che, in qualche misura, si ibriderà con degli «elementi [...] culturali in senso lato».

Il racconto vero e proprio è, di per sé, molto breve: si compone di diversi momenti voyeuristici intervallati, tra l'uno e l'altro, da una ridduzione interiore della pulsione scopica appena messa in atto; più che dividere l'analisi nei diversi momenti, parlando di più episodi voyeuristici, credo abbia senso rilevare il carattere durativo di questa pulsione voyeuristica, non puntuale, e discuterne linearmente gli sviluppi. Ciò che si può sin qui premettere, però, è che tutta la vicenda ha come costante la volontà, da parte di Palomar, di evitare qualunque ambiguità e postura tipicamente patriarcale nel predisporre all'osservazione e, paradossalmente, per via di questa insistenza minuziosa su una (negli intenti) rispettosa pulsione scopica, inanella tutti i fastidiosi gesti che esternamente possono essere percepiti come erotizzati e patriarcali. Intorno a questo

¹⁰² CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 872. In questa edizione collettanea delle opere dell'autore, a differenza di ciò che accade nelle edizioni in volume autonomo del libro, tale nota autoriale si trova all'inizio del libro, come premessa.

equivoco, come sarà facile comprendere dai passi selezionati, si sviluppa una trama che, utilizzando la parola nel senso in cui la intende lo stesso Calvino, può essere definita come 'comica'.¹⁰³

Come si evince sin dalle prime righe del racconto, l'occasione voyeuristica si innesca quando, passeggiando sul lungomare di una spiaggia solitaria, Palomar incontra una bagnante che prende il sole a seno nudo, e decide così di includerla all'interno della sua operazione descrittiva:

Il signor Palomar cammina lungo una spiaggia solitaria. Incontra rari bagnanti. Una giovane donna è distesa sull'arena prendendo il sole a seno nudo. Palomar, uomo discreto, volge lo sguardo all'orizzonte marino. Sa che in simili circostanze, all'avvicinarsi d'uno sconosciuto, spesso le donne s'affrettano a coprirsi, e questo gli pare non bello: perché è molesto per la bagnante che prendeva il sole tranquilla; perché l'uomo che passa si sente un disturbatore; perché il tabù della nudità viene implicitamente confermato; perché le convenzioni rispettate a metà propagano insicurezza e incoerenza nel comportamento anziché libertà e franchezza.¹⁰⁴

Ha così inizio il vortice di fraintendimenti (con sé, prima, e con l'Altro, poi) di Palomar, vero e proprio soggetto in lotta «contro la disarmonia», come scrive Serra, e che da questa lotta «ogni volta ne esce sconfitto». ¹⁰⁵ Il primissimo sentimento di Palomar di fronte al nudo femminile è quello di un rispettoso senso di pudore: la possibilità che quella donna veda limitata la sua libertà dalla percezione di uno sguardo maschile su di sé, specificamente erotico, lo trattiene. C'è la paura, ovviamente, di sembrare molesto, di creare disagio, e di turbare, in poche parole, «la bagnante che prendeva il sole tranquilla». Pertanto, dovendo egli descrivere la spiaggia ma volendo scongiurare ogni ambiguità, decide di non fissare direttamente lo sguardo sulla donna, di tenerla potremmo dire rilegata nelle zone limitrofe dello sguardo, come sfocata. Quando «vede profilarsi da lontano la nuvola bronzee-rosea d'un torso nudo femminile», quindi, ecco che Palomar irrigidisce 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». ¹⁰⁶ Tuttavia, questo stesso atteggiamento rischia di essere problematico, come capisce immediatamente, perché è come se così facendo la donna venisse scotomizzata:

Però, [...] io, così facendo, ostento un rifiuto a vedere, cioè anch'io finisco per rafforzare la convenzione che ritiene illecita la vista del seno, ossia istituisco una specie di reggipetto mentale sospeso tra i miei occhi e quel petto che, dal barbaglio che me ne è giunto sui confini del mio campo visivo, m'è parso fresco e piacevole alla vista. Insomma, il mio non guardare presuppone che

¹⁰³ Mi riferisco alle considerazioni sul comico mutate dal saggio *Definizioni di territori: il comico*, in *Una pietra sopra*, ora in *Saggi*, vol. I, pp. 197-198.

¹⁰⁴ CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 880.

¹⁰⁵ SERRA, *Calvino*, cit., p. 346.

¹⁰⁶ CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 880.

io sto pensando a quella nudità, me ne preoccupo, e questo è in fondo ancora un atteggiamento indiscreto e retrivo.¹⁰⁷

Il primo movimento e contromovimento dello sguardo di Palomar, insomma, parte come reazione al pudore che, lui stesso, denuncia di fronte al seno nudo della donna. Se quel pudore, infatti, si innesca per una volontà di non risultare molesto, fastidioso e intrusivo, d'altra parte c'è il rischio, così facendo, di confermare implicitamente quello stesso tabù che sperava di aggirare. Scotomizzare la nudità della donna significherebbe, allora, ammettere che occupa un posto di rilievo rispetto agli altri elementi percepibili, che il suo seno non può essere neutro e, paradossalmente, significa allora enfatizzarlo e metterlo sotto i riflettori: altro atteggiamento «indiscreto e retrivo». L'antidoto a questa indiscrezione sembrerebbe poter essere un nuovo sguardo sul paesaggio che, nel contemplare i vari elementi che si danno alla percezione visiva, non escluda la presenza del seno nudo e gli dia anzi lo stesso disinteressato spazio che viene dato agli altri elementi. Palomar, allora, ripassa davanti alla bagnante «e questa volta tiene lo sguardo fisso davanti a sé», senza eludere il contatto con la presenza femminile, ma imponendosi di sfiorare «con equanime uniformità la schiuma delle onde che si ritraggono, gli scafi delle barche tirate in secco, il lenzuolo di spugna steso sull'arena, la ricolma luna di pelle più chiara con l'alone bruno del capezzolo, il profilo della costa nella foschia».¹⁰⁸ Che anche questa postura scopica sia più che problematica è, tuttavia, piuttosto ovvio:

Ecco, [...] sono riuscito a far sì che il seno fosse assorbito completamente dal paesaggio [...].

Ma sarà proprio giusto, fare così? – riflette ancora, – o non è un appiattare la persona umana al livello delle cose, considerarla un oggetto, e quel che è peggio, considerare oggetto ciò che nella persona è specifico del sesso femminile? Non sto forse perpetuando la vecchia abitudine della supremazia maschile, incallita con gli anni in un'insolenza abitudinaria?¹⁰⁹

Con un nuovo ripensamento Palomar mette in discussione anche questa nuova postura: è riuscito a rendere il seno nudo un elemento tra i tanti del paesaggio, a renderlo completamente assorbito e osservarlo astrattamente come se l'occhio non fosse quello di un uomo, ma uno sguardo animale;¹¹⁰ la conseguenza, però, è certamente peggiore. Considerare il seno femminile alla stregua di un elemento paesaggistico significa svuotarlo della sua specificità, ridurlo allo

¹⁰⁷ CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 880.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 881.

¹⁰⁹ CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 881.

¹¹⁰ Cfr. le righe immediatamente successive a quelle citate: «Ecco, – rifletté, soddisfatto di sé stesso, proseguendo il cammino, – sono riuscito a far sì che il seno fosse assorbito completamente dal paesaggio, e che anche il mio sguardo non pesasse più che lo sguardo di un gabbiano o d'un nasello» (*ibid.*).

statuto ontologico di un oggetto. Se, come ricorda Franco Restaino a proposito della seconda ondata del femminismo storico,¹¹¹ tra gli anni '60 e '70 si rafforza la giusta condanna a tutti quegli atteggiamenti patriarcali e sessisti che considerano la donna «come oggetto sessuale da usare e anche maltrattare a seconda della volontà del maschio per il fine esclusivo del suo piacere»,¹¹² ecco che allora il rischio da parte di Palomar sembra essere proprio quello di oggettificare la donna, imponendole l'accettazione di un'osservazione maschile che la rende, in poche parole, un oggetto.

Da qui un subitaneo, e nuovo nei modi, passaggio dello sguardo sul seno: uno sguardo che intende partire dalla spiaggia e poi, «con oggettività imparziale», fare in modo che, «appena il petto della donna entra nel suo campo visivo, si noti una discontinuità, uno scarto, quasi un guizzo».¹¹³ Palomar descrive la traiettoria di questo specifico sguardo, che «avanza fino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, come apprezzando con un lieve trasalimento la diversa consistenza della visione e lo speciale valore che essa acquista» e, infine, compie un ultimo volteggio tenendosi «a mezz'aria, descrivendo una curva che accompagna il rilievo del seno da una certa distanza, elusivamente ma anche protettivamente».¹¹⁴ Proprio in queste ultime parole, com'è ormai prassi riconoscibile di tutto il testo, si insinua il germe del dubbio, e si giunge alla consapevolezza di esser giunti a conclusioni ancora una volta sbagliate e ad esiti fallimentari:

Però questo sorvolare dello sguardo non potrebbe in fin dei conti essere inteso come un atteggiamento di superiorità, una sottovalutazione di ciò che un seno è e significa, un tenerlo in qualche modo in disparte, in margine o tra parentesi? Ecco che ancora sto tornando a relegare il seno nella penombra in cui l'hanno tenuto secoli di pudibonderia sessuomaniaca e di concupiscenza come peccato...

Una tale interpretazione va contro alle migliori intenzioni di Palomar, che pur appartenendo a una generazione matura, per cui la nudità del petto femminile s'associava all'idea d'un'intimità amorosa, tuttavia saluta con favore

¹¹¹ In particolare, si fa riferimento alla sezione dedicata ai movimenti statunitensi tra il 1968 e il 1975; cfr. F. RESTAINO, *Il pensiero femminista. Una storia possibile*, in A. Cavarero-F. Restaino, *Le filosofie femministe*, cit., pp. 34-42.

¹¹² Ivi, p. 36. Sono pagine in cui, in particolare, Restaino ripercorre il pensiero di Kate Millett, e pertanto la centralità è posta sulle implicazioni politiche soggiacenti a una struttura patriarcale; cfr. anche, poche righe dopo: «Tale atteggiamento non è manifestazione di persone degenerate ma costituisce, secondo l'autrice, l'essenza del sistema patriarcale e del rapporto sessuale considerato come fatto "politico", cioè come affermazione di dominio dell'uomo sulla donna. Non la classe, non la razza, ma il sesso, quindi, sta all'origine della "politica", cioè dei rapporti di potere e di dominio nella società e tra gli individui». Il riferimento di Restaino è a K. MILLETT, *La politica del sesso* [1970], Milano, Rizzoli, 1971.

¹¹³ CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 881. La parola 'discontinuità', oltre a non poter non evocare il campo semantico su cui riflette Bataille (cfr. *L'eroticismo* [1957], Milano, SE, 2017), evoca anche il titolo di uno dei due saggi dedicati da Calvino al tema dell'erotico (per quanto brevissimo e incentrato sulle stampe giapponesi): CALVINO, *Eros e discontinuità*, cit.

¹¹⁴ ID., *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 881. Da un punto di vista dei dibattiti femministi è problematica, ovviamente, l'idea di protezione del maschile.

questo cambiamento nei costumi [...]. È quest'incoraggiamento disinteressato che egli vorrebbe riuscire a esprimere nel suo sguardo.¹¹⁵

Anche lo sguardo di sorvolo risulta problematico. Infatti, come fare a fugare ogni dubbio, nella percezione dell'Altro, circa il fatto che quel sorvolo e quell'apparente disinteresse non vogliono, in realtà, sminuire o dare l'idea di un atteggiamento di superiorità? Sembra replicarsi la situazione iniziale, a suggerire la circolarità del percorso e quindi la conclusione di ogni speculazione, come evitare che un atteggiamento di pudore sia semantizzato alla stregua di un atteggiamento evidentemente iperprotettivo in senso patriarcale? Palomar vorrebbe rendere chiara una postura ideologica che dà per assodato e saluta con favore il «cambiamento nei costumi», eppure l'insieme dei suoi gesti non fa che confermare tutto ciò che vorrebbe sconfessare.

Ed ecco allora che vorrebbe tentare una strada differente, un'altra ancora, e predisporre a un nuovo sguardo; ma, comprensibilmente,

appena lui torna ad avvicinarsi, ecco che lei s'alza di scatto, si ricopre, sbuffa, s'allontana con scrollate infastidite delle spalle come sfuggisse alle insistenze moleste d'un satiro.

Il peso morto d'una tradizione di malcostume impedisce d'apprezzare nel giusto merito le intenzioni più illuminate, conclude amaramente Palomar.¹¹⁶

Si conclude così, a un tempo, il racconto e l'intero sviluppo della vicenda voyeuristica, con una fuga più che prevedibilmente infastidita della bagnante e una chiusura del protagonista di cui va colto, come si anticipava, il voluto intento 'comico'.

All'interno di un discorso specificamente dedicato al voyeurismo, pur essendo questo uno dei testi calviniani più apertamente attenti alla figura del *voyeur* – e per questo inaggrabile –, queste pagine risultano interessanti soprattutto per una definizione di tipo contestuale. Vengono evocate le criticità insite nello sguardo specificamente maschile, senza che però il testo mostri una presenza più profonda (e architettonica) di questo sguardo, e senza che vengano forniti i mezzi per contestarlo, come accade invece in maniera convincente ne *L'avventura di una bagnante*.

Tuttavia, può avere senso indugiare ancora qualche momento sulla questione del 'comico', centrale ne *Il seno nudo* ma anche importante, più in generale, per definire un atteggiamento tipico di Calvino in testi che, come spesso accade in quelli con matrice voyeuristica, affrontino il tema erotico. Che 'comico' ed 'erotico' abbiano dei punti di intersezione per l'autore si può intuire anche dal fatto che due testi in cui ne parla, seppur in modo cursorio, sono intitolati in maniera quasi identica: *Definizioni di territori: il comico* (1967) e *Definizioni di territori: l'erotico* (1970). Nel

¹¹⁵ Ivi, pp. 881-882.

¹¹⁶ Ivi, p. 882.

primo dei due saggi, quello sul comico, Calvino intende prendere le distanze dalla satira, che non sente particolarmente congeniale a sé.¹¹⁷ L'autore, però, si dice attratto dalla «trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica», perché in tale operazione vede una via d'uscita «alla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio».¹¹⁸ Non si tratta di una questione meramente stilistica, precisa, ma piuttosto di un «*metodo*, [di] un tipo di rapporto col mondo, che può informare di sé manifestazioni svariate e quotidiane d'una civiltà».¹¹⁹

Non c'è dubbio che quanto si è rilevato durante tutta la costruzione voyeuristica del racconto appena analizzato contenga, di fatto, una sfumatura comica che ne trasfigura totalmente la rappresentazione e che è indicativa, più che dello sguardo stesso, del particolare 'rapporto col mondo' di Palomar. Un metodo, insomma, che come si è già sottolineato è tanto più naturale quando affronta temi – direttamente o indirettamente – erotici. Nell'altro dei due saggi appena citati, infatti, Calvino insiste sul legame profondo fra 'sesso' (e sua rappresentazione letteraria) e 'riso', partendo da una «polemica giustissima, soprattutto quando colpisce appunto il costume (maschile) d'abbassare e di svilire il sesso, d'avvilirlo». Tuttavia, precisa, il riso è anche una «difesa della trepidazione umana di fronte alla rivelazione del sesso»: è, in altre parole, «esorcismo mimetico [...] per padroneggiare lo sconvolgimento assoluto che il rapporto sessuale può scatenare».¹²⁰

La figura del *voyeur* che viene definita in questo testo da Calvino, insomma, è (auto)ironica ma non derisoria. Evoca sulla pagina una complessità di fronte alla quale si presenta disarmato, senza dare vere e proprie valutazioni di ciò che accade ma anche senza voler ridicolizzare la questione. Definisce, in altre parole, uno sguardo presentato come un equivoco, e un *voyeur* in apparenza volontario. Ben poco spazio, evidentemente, è concesso alla figura femminile e a una

¹¹⁷ Eccetto quando «la carica dell'accanimento derisorio è portata alle estreme conseguenze e supera la soglia del particolare per mettere in questione l'intero genere umano, come in Swift e Gogol', confinando con una concezione tragica del mondo» (ID., *Definizioni di territori: il comico*, cit., p. 198). Nella pagina precedente, infatti, Calvino aveva scritto: «non è la satira l'atteggiamento che riconosca come a me più congeniale. La satira ha una componente di moralismo e una componente di canzonatura. Entrambe le componenti vorrei mi fossero estranee, anche perché non le amo negli altri. Chi fa il moralista si crede migliore degli altri e chi canzona si crede più furbo, o meglio crede le cose più semplici di come appaiono agli altri. In ogni caso, la satira esclude un atteggiamento di interrogazione, di ricerca» (ivi, p. 197).

¹¹⁸ *Ibidem*. Cfr. anche le parole immediatamente successive: «Una cosa si può dirla in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio» (ivi, pp. 197-198).

¹¹⁹ Ivi, p. 198.

¹²⁰ ID., *Definizioni di territori: l'erotico*, cit., p. 262. Cfr. anche: «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". Oppure, semplicemente, come modestia della parola di fronte a ciò che è troppo al di là della parola, di contro alla rozza pretesa che un linguaggio sublime o serio potrebbe avere di darne l'equivalente» (*ibid.*).

degnata e concreta rappresentazione di ciò che può implicare, soprattutto in relazione al corpo nudo, uno sguardo maschile.

Tutto ciò, però, viene fortunatamente affrontato in un altro racconto: *L'avventura di una bagnante*.

III.3.3.3. Il corpo nudo ne *L'avventura di una bagnante* e la vergogna di fronte allo sguardo interiorizzato¹²¹

L'avventura di una bagnante, terzo di quindici racconti che costituiscono *Gli amori difficili* (1970),¹²² narra le vicende di Isotta Barbarino, una bagnante che, tornando a riva, si accorge «che un fatto senza rimedio era accaduto. Aveva perso il costume da bagno».¹²³ La scoperta scatena un turbinio di emozioni: ansia, disagio, vero e proprio terrore; qui, analogamente a quanto è stato fatto in §III.1.4.2, si cercherà di analizzare la tipologia voyeuristica soprattutto in relazione a un sentimento specifico: la vergogna.

Il sentimento di vergogna compare quasi immediatamente ed è scatenato dalla consapevolezza di uno sguardo su di sé, e tale reazione ha confini non perfettamente circoscrivibili che possono facilmente sfociare in manifestazioni di maggiore intensità. Così come accade ne *Gli anni luce*, in cui il vedersi visti e l'atto voyeuristico innesca analogamente un sentimento di vergogna, anche in questo caso Sartre è un interlocutore rilevante, ma in questo specifico caso la vergogna di Isotta si snoda soprattutto intorno a due aspetti problematici: *in primis*, tale sentimento deriva da uno sguardo voyeuristico del tutto introiettato, di cui però è interessante interrogare l'origine; *in secundis*, la vergogna nasce per via della nudità. Siamo sempre nell'intersezione tra vergogna e sguardo, dunque, ma il fatto che Isotta sia una donna e sia nuda non è neutro.

Procedendo con ordine, la primissima reazione della signora Isotta alla scoperta della nudità è quella di una tentata razionalizzazione: «Era mezzogiorno, c'era gente in giro per il mare [...]. Adesso non c'era altra via [...] che trovare tra queste la barca d'un bagnino [...], o d'una persona

¹²¹ Il seguente sottocapitolo è formato a partire da una sezione di un articolo già edito: BELGRADI, «TI HO VISTO», cit. In particolare, vengono qui riportate, con poche correzioni di forma, le pagine dedicate al racconto *L'avventura di una bagnante*. Cfr. §III.1.4.2, composto dall'altra metà del suddetto articolo. Al momento in cui si scrive non è stata ancora pubblicata la versione editoriale definitiva, è pertanto impossibile rimandare con precisione alle pagine.

¹²² Cfr. CALVINO, *Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1073-1181: 1075-1085. La raccolta del 1970 è in due sezioni: *Gli amori difficili*, con una prima sequenza di tredici racconti, e *La vita difficile*, seconda sezione costituita dai due testi *La formica argentina* e *La nuvola di smog*. I racconti qui compresi erano già apparsi nel 1958 nel volume *I racconti*: in quella configurazione figuravano solo dieci testi e *L'avventura di una bagnante* rappresentava il primo della sequenza (il volume da cui si cita replica tale prima configurazione). La primissima apparizione del racconto, però, avviene in «Paragone-letteratura», II, 20, 1951, pp. 54-62. L'intera vicenda editoriale è esaustivamente ricostruita da Bruno Falcetto in CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1446-1449.

¹²³ Ivi, p. 1075.

che comunque ispirasse fiducia [...]». ¹²⁴ Tuttavia l'impulso razionalizzante ha breve vita, perché ogni buon senso si dissolve nel momento in cui pensa alla sua nudità e alla possibile esposizione pubblica del corpo nudo. Inizia così la vergogna della donna che «queste cose [...] le pensava stando a galla quasi raggomitolata, annaspando, senza osare guardarsi intorno». ¹²⁵ Non c'è nessuno che possa essere consapevole di ciò che le è accaduto, a nessuno è nota la sua condizione, eppure non pare così alla protagonista, la cui mortificazione è immediata e che sembra sfuggire il suo stesso sguardo. La fuga dal proprio sguardo sarà evidente nel passaggio successivo, ma il germe della situazione scopica è già evidente in una descrizione precedente:

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 guancialetto per ricacciare le lacrime chiamate da un pensiero notturno. ¹²⁶

La signora Isotta rifiuta l'evidenza e, di conseguenza, tenta di fuggire dalla visibilità: qualunque sguardo la mette in pericolo, anche il suo stesso sguardo. Tuttavia, prima o poi dovrà chiedere aiuto o provare la risalita a riva, ed è per questo che il bagnasciuga diviene il primo e inevitabile spettro della sua vergogna.

È a questo punto che si innesca una dinamica di interessante voyeurismo, il cui sviluppo segue due fasi sequenziali e che è centrale per circoscrivere il sentimento di Isotta. Trovo utile, prima di commentarli, riportare per esteso entrambi i passaggi di questa dinamica visuale:

Quel che mai avrebbe voluto guardare era la spiaggia. E la guardò. Suonava mezzogiorno, e sulla sabbia gli ombrelloni a cerchi neri e gialli concentrici gettavano ombre nere in cui i corpi s'appiattavano, e il brulichio dei bagnanti traboccava in mare [...]. Al largo di quella spiaggia, lei era nuda. ¹²⁷

In seguito, dopo aver posato gli occhi sul bagnasciuga e aver preso consapevolezza dell'inevitabile presenza di altri bagnanti, la signora Isotta torna a guardare se stessa:

E per verificare quanto di lei s'intravedesse da occhi estranei, la signora Isotta ogni tanto si fermava e cercava di guardarsi, galleggiando quasi verticale. E con ansia vedeva nell'acqua i raggi del sole occhieggiare in limpidi luminelli sottomarini [...], e giù in fondo la sabbia ondulata, e quassù il corpo. Invano lei, avvitando a gambe serrate, tentava di nascondere allo stesso suo sguardo [...]. 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

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ *Ivi*, pp. 1075-1076.

¹²⁷ *Ivi*, p. 1077.

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, s'osservava in ogni inclinazione e in ogni luce, si contorceva su se stessa; e sempre quest'offensivo nudo corpo le veniva dietro. Era una fuga dal suo corpo, che lei stava tentando, come da un'altra persona che lei, signora Isotta, non riusciva a salvare in un difficile frangente, e più non le restava che abbandonare alla sua sorte.¹²⁸

Ciò che si vuole sostenere è che, qui, si assista alla costruzione di uno sguardo voyeuristico e che, proprio a causa di questo sguardo, la signora Isotta maturi un sentimento di vergogna; tale sguardo, che si palesa nel secondo dei due frammenti e che, profilatosi, può essere scorto a ritroso anche nel primo, è interiorizzato dalla coscienza della donna, ma non è propriamente *suo*. L'ipotesi critica che si vuole avanzare è che dietro allo sguardo che la signora Isotta getta su di sé, e dunque teme, vi sia quello di un sorvegliante interiore (maschile) che, in termini lacaniani, prende il nome di 'grande Altro'.¹²⁹ Già evocato in §III.1.3.3, il 'grande Altro' è ciò a cui si riferisce Jacques Lacan quando parla di una figura sovra-individuale, strutturale, che si colloca sul piano del simbolico e che condiziona in modo inconscio il soggetto, limitandone la libertà e condannandolo a un senso di soggezione al potere strutturale. Per semplificare con un esempio, il 'grande Altro' è colui che fa sentire osservato un peccatore quando, pur nel chiuso della propria stanza, *sa* di compiere qualcosa che secondo le norme sociali o religiose, da lui sempre osservate, non avrebbe dovuto compiere.¹³⁰ In questo specifico frammento, invece, il 'grande Altro' è l'occhio del sorvegliante (maschile) che, appostato dietro allo sguardo che la signora Isotta percepisce, la fa sentire in pericolo e le provoca vergogna. A questo riguardo, trovo particolarmente calzanti le parole di John Berger:

Si potrebbe semplificare dicendo: **gli uomini agiscono e le donne appaiono**. Gli uomini guardano le donne. Le donne osservano se stesse essere guardate. Ciò determina non soltanto il grosso dei rapporti tra uomini e donne, ma anche il rapporto delle donne con se stesse. Il sorvegliante che la donna ha dentro di sé è maschio: il sorvegliato è femmina. Ecco dunque che

¹²⁸ Ivi, pp. 1077-1078.

¹²⁹ La definizione di 'grande Altro' è di per sé problematica, e spesso è più semplice avvicinarla per esempi. Si tratta di un concetto cardine per Lacan, che ci torna a più battute; cruciali sono le formulazioni di J. LACAN, *Il seminario. Libro XVI: da un altro all'Altro (1968-1969)*, Torino, Einaudi, 2019. Rimando anche alla lettura di Žižek, (*Il grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, Milano, Feltrinelli, 1999), che tende a mettere l'accento sulla pericolosità e la minaccia di questa figura sovrastrutturale. L'individuazione di uno sguardo voyeuristico appartenente al grande Altro è anche il punto di un altro studio, questa volta su Landolfi, che compone il §III.3.5.

¹³⁰ Coincide con ciò che Lacan articolerà alla stregua dello 'sguardo di Dio', ed è proprio a questo sguardo che fa riferimento quando, parlando di Dio in Lacan (2008: 217), articola una delle sue celebri e già ricordate *boutade*: «si sa che Dio è morto. Solo che – ed ecco il passo seguente – Dio, lui, non lo sa» (LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 217; cfr. anche ivi, pp. 197-210). Nel corso di un ciclo seminariale di pochi anni successivo, scriverà in modo ancora più nitido che «la vera formula dell'ateismo non è infatti – Dio è morto [...] –, la vera formula dell'ateismo è che Dio è inconscio» (ID., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 58).

ella si trasforma in oggetto, e più precisamente in oggetto di visione: in veduta.¹³¹

Queste parole definiscono perfettamente la situazione della protagonista che, infatti, appena si ferma e tenta di guardarsi «per verificare quanto di lei si intravedesse a occhi estranei», si sente aggredita dalla visione del proprio corpo, a tal punto da tentare «di nascondere al suo stesso sguardo».¹³² La vergogna che lo sguardo provoca è sorretta dal fatto che questa nudità è già svelata e dietro allo sguardo della signora Isotta c'è quello, celato e voyeuristico, di un sorvegliante interiore. Infatti, dopo la descrizione dei concitati movimenti con cui, occhiata dopo occhiata, la donna cerca di negare la vista ai lembi denudati del suo corpo, ci viene detto che era «una fuga dal suo corpo, che lei stava tentando, come da un'altra persona che lei, signora Isotta, non riusciva a salvare in un difficile frangente».¹³³

È possibile, così, ritornare sul primo frammento della doppia citazione che, *in nuce*, contiene i germi dello sguardo voyeuristico. Lo sguardo sospeso di cui sopra, infatti, comincia a manifestarsi quando la signora Isotta rivolge per la prima volta gli occhi alla spiaggia, e vede «le ombre nere» degli «ombrelloni a cerchi neri e gialli concentrici».¹³⁴ Queste ombre forniscono allo sguardo il supporto per la sua manifestazione voyeuristica: hanno la stessa funzione del cartellone di Qfwfq ne *Gli anni luce* (cfr. §III.1.4.2), sono ciò che per Sartre «non manifesta lo sguardo se non a titolo di probabilità» e che, dopo una raffinata rielaborazione teorica, Lacan definirà 'macchia'.¹³⁵ Già dalla presa in visione di quelle ombre, insomma, la signora Isotta si sente guardata: ecco la vergogna.

Il legame tra lo sguardo e il sentimento di vergogna della signora Isotta è evidente, ma rimane da sottolineare l'aspetto che, fino a questo punto, non si è ancora esplorato a fondo: la nudità. Va premesso che, già con il costume indosso, nell'animo della signora Isotta si era inoltrata un'impressione di nudità che provocava un principio di vergogna: siamo di nuovo nel solco della percepibile distanza tra il 'per-sé' e il 'per-altri'. C'è, addirittura, una netta separazione fra l'impressione che la protagonista prova con il costume mentre è fuori dall'acqua e quando, al contrario, sta nuotando: «sulla spiaggia, in mezzo a tanti sconosciuti, le sembrò la facesse stare

¹³¹ BERGER, *Questione di sguardi*, cit., p. 49. I grassetto sono del testo originale.

¹³² CALVINO, *Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1077.

¹³³ Ivi, p. 1078.

¹³⁴ Ivi, p. 1077.

¹³⁵ Rispettivamente: SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 327; LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 73. Da intendersi come un qualunque tipo di manifestazione visiva che può sorreggere ed assolvere, per così dire, a una 'funzione-sguardo'. Per Lacan, peraltro, è spesso a partire da una 'macchia' che si innesca il sentimento di un voyeurismo interiorizzato. L'esempio tipico è quello degli *ocelli*, un particolare tipo di forma presente sulla pigmentazione di alcuni insetti; cfr. LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 72-73. L'aspetto teorico è trattato in modo disteso in §II.2.3.

un po' a disagio. Invece, appena in acqua, si senti contenta, più libera nei movimenti e con più voglia di nuotare». ¹³⁶ Tale impressione non si stempera ma, anzi, si acuisce:

Il costume nuovo le diede proprio quell'impressione; anzi, la prima cosa che pensò nuotando fu proprio: «Mi sembra d'essere nuda». L'unica molestia era il pensiero di quella spiaggia affollata, non per altro ma perché le sue future conoscenze balneari da quel costume si sarebbero forse fatta un'idea di lei che in qualche modo avrebbero dovuto cambiare [...]. Era forse perché aveva già addosso questa sensazione di sé diversa dal solito, che non s'era accorta di nulla quando il fatto era successo. ¹³⁷

Nuotare permette a Isotta di stornare il peso dello sguardo altrui, vivendo la relazione con il corpo in un semplice 'per-sé'; al contrario, il problema principale di quel costume mentre è tra i bagnanti è proprio nell'idea che trasmette agli altri: «le sue future conoscenze balneari da quel costume si sarebbero forse fatta un'idea di lei che in qualche modo avrebbero dovuto cambiare». Il rischio, a quest'altezza appena percepibile ma che poi diviene concreto, ha origine quindi nell'apparizione dell'Altro in quanto sguardo:

Se partiamo dalla prima rivelazione d'altri come *sguardo*, dobbiamo riconoscere che sentiamo il nostro impercettibile essere-per-altri sotto forma di *possessione*. Io sono posseduto dall'altro; lo sguardo d'altri forma il mio corpo nella sua nudità, lo fa nascere, lo scolpisce, lo produce, come è, lo vede come io non lo vedrò mai. L'altro possiede un segreto: il segreto di ciò che io sono. ¹³⁸

Nelle parole della signora Isotta si scorge la paura di poter essere spossessati di un'idea di sé poco veritiera, un'impressione che il costume incoraggia ma che dovrà essere cambiata. Si descrive, insomma, il conflitto originario dell'«essere-per-altri», e c'è dunque l'idea che la nudità cominci lì dove lo sguardo impone, sul corpo di chi è guardato, una verità diversa da quella che questi vorrebbe autorizzare. Il conflitto, però, ha radici molto più profonde e dipende dalla carica reificante che si origina con la pulsione scopica maschile. Quella che la signora Isotta, qui, esperisce, è una vergogna che reagisce alla possibile spettacolarizzazione del suo corpo.

In un articolo dedicato ai dispositivi della narrazione cinematografica, che qui sembra calzante, Laura Mulvey sottolinea come, nei ruoli tradizionali, «women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they

¹³⁶ CALVINO, *Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1076.

¹³⁷ Ivi, pp. 1076-1077.

¹³⁸ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 447. I corsivi sono del testo. Si ritorna, così, al conflitto originario dell'«essere-per-altri», di cui si è già discusso, peraltro, in §III.1.4.2. Cfr. ancora le righe successive alla presente citazione di Sartre: «[L'altro che mi guarda] mi fa essere, e con questo mi possiede, e questo possesso non è nient'altro che la coscienza di possedermi. Ed io, nel riconoscimento della mia oggettività, sento che egli ha questa coscienza» (*ibid.*).

can be said to connote *to-be-looked-at-ness*».¹³⁹ Se il conflitto della protagonista con il proprio corpo esplode nel momento in cui si trova sola e nuda a largo di una riva piena di bagnanti, è perché in quel momento è costretta a ripensare alla relazione tra il suo corpo e lo sguardo maschile, una relazione che da sempre vive in modo non pacificato:

forse sempre la sua vita consisteva solo in quella della signora vestita che lei era anche stata in ciascuno dei suoi giorni, e la sua nudità le apparteneva così poco [...]. Ora la signora Isotta ricordava che anche solo o in confidenza col marito aveva sempre accompagnato il suo esser nuda con un'aria di complicità, d'ironia tra impacciata e gattesca, come se temporaneamente indossasse dei camuffamenti gioiosi ma spropositati, per una specie di segreto carnevale tra sposi. Ad avere un corpo la signora s'era abituata con un po' di riluttanza [...].¹⁴⁰

In contrasto con l'idea di un sentimento di originaria naturalezza, quello della signora Isotta con il proprio corpo è un rapporto che pare essersi costituito artificialmente nel tempo, per abitudine. Alla vergogna che la invaderebbe nei momenti di intimità con il marito, racconta di aver spesso reagito con un gesto che Lacan definirebbe di 'mascherata', mettendo in scena, «con un'aria di complicità, d'ironia tra impacciata e gattesca», una sorta di «carnevale tra sposi»; si tratta, cioè, di una di quelle situazioni in cui «l'essere dà di sé, o riceve dall'altro, qualcosa che è maschera, doppio, involucro, pelle staccata, staccata per coprire l'intelaiatura di uno scudo».¹⁴¹ In modo ancora più significativo per il nostro discorso, Lacan afferma che l'essere umano «sa usare la maschera come ciò al di là della quale c'è lo sguardo».¹⁴² Per la signora Isotta, dunque, anche il costume, come qualunque indumento, funge alla stregua di una maschera, interponendosi tra la sua entità soggettiva e lo sguardo (dell'Altro).

La vergogna della donna è, in questa situazione, totalmente paralizzante. In fuga dallo stesso suo sguardo, non riesce a trovare il coraggio per cercare soccorso né dagli uomini né dalle donne, tanto che passa «una bionda abbronzata e sola in sandolino, piena di sufficienza e di egoismo», che pare stia andando a largo per prendere il sole nuda e di cui, la protagonista, ci dice che non è nemmeno sfiorata dal «pensiero che quella nudità potesse essere una disgrazia o una condanna»:¹⁴³

¹³⁹ MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, cit., p. 11. Cfr. anche le considerazioni precedenti: «In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly» (*ibid.*).

¹⁴⁰ CALVINO, *Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1078.

¹⁴¹ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 105.

¹⁴² *Ivi*, p. 106.

¹⁴³ CALVINO, *Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1080. Il soccorso di un uomo è il primo ad essere ricercato dalla signora Isotta, ma è anche il primo a provocarle vergogna e crearle un senso di disagio: «studiava i visi degli uomini a bordo, e talora faceva per decidersi a muovere loro incontro; ma ogni volta il baleno d'uno sguardo

La signora Isotta s'accorse allora di come la donna sia sola, di come tra le sue simili sia rara (forse spezzata dal patto stretto con l'uomo) la bontà solidale e spontanea [...]. Mai le donne l'avrebbero salvata: e le mancava l'uomo. Si sentiva all'estremo delle forze.¹⁴⁴

Insomma, qui la vergogna fa comprendere come la nudità sia tale soltanto di fronte allo sguardo dell'Altro, e una criticità ulteriore è data dal fatto che l'Altro sia, in modo tutt'altro che neutro, un uomo. Anche quando nei panni dell'Altro c'è una donna, infatti, il suo sguardo è impregnato di una significazione maschile, viziato da un «patto stretto con l'uomo».¹⁴⁵ A questo proposito, credo ci si possa rifare alla storica distinzione di John Berger tra 'essere spogliati' ed 'essere nudi',¹⁴⁶ nella prospettiva di uno sguardo maschile su un corpo femminile:

Essere spogliati è essere sé stessi.

Essere nudi è essere visti spogliati e, tuttavia, non essere riconosciuti per sé stessi. Per diventare un nudo, il corpo spogliato deve essere visto come un oggetto. (La vista del corpo nudo come oggetto ne stimola l'uso come oggetto.) Lo spogliarsi è rivelazione di sé. La nudità è esibizione.

Essere spogliati è essere senza maschere.

Essere esibiti significa che la superficie della propria pelle, i peli del proprio corpo, sono stati trasformati in una Maschera da cui, in quella situazione, non ci si potrà più liberare. Il nudo è condannato a non essere mai spogliato. La nudità è una forma di abito.¹⁴⁷

Mi pare che le parole di Berger descrivano perfettamente la situazione che si è creata nell'animo della signora Isotta, così come la scaturigine della vergogna; al contempo, la distinzione su cui Berger insiste per spiegare l'incidenza dello sguardo sul corpo sembra rilevante alla luce della già vista dicotomia sartriana tra 'per-sé' e 'per-altri'. Il cerchio così si stringe intorno al cuore della questione: quella della signora Isotta è propriamente una *nudità* che causa un sentimento di vergogna perché è esposta allo sguardo di un Altro che, spettatore, ne può fruire come di uno spettacolo.

tra le loro ciglia, o l'accento a uno scatto angoloso delle spalle o dei gomiti, la mettevano in fuga [...]. Al suo bisogno di confidenza rispondeva quest'ergersi di siepi di malizia e sottinteso, un rovetto di pupille pungenti, d'incisivi scoperti in risi ambigui, di repentine soste interrogative dei remi a fior d'acqua; ed a lei non restava che fuggire» (ivi, p. 1079).

¹⁴⁴ Ivi, pp. 1080-1081. Cfr. ancora le righe seguenti: «da signora 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 cielo» (ivi, p. 1082).

¹⁴⁵ Secondo Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, cit., p. 12), inoltre, il principio di reificazione si fonda su un rispetto inevitabile dei ruoli di genere predominanti: «According to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like».

¹⁴⁶ Traduce la dicotomia inglese che, nell'originale, oppone il *to be naked* con il *to be nude*.

¹⁴⁷ BERGER, *Questione di sguardi*, cit., p. 56.

La vicenda, a questo punto, porta allo sconfinamento della vergogna in una vera e propria disperazione che perdura almeno fino allo scioglimento del racconto. Ormai il sole sta calando e nel mare non c'è più nessuno, la signora Isotta, stremata, s'è aggrappata a una boa ma non ha ancora trovato il coraggio di chiedere aiuto.¹⁴⁸ Solo adesso, insperato e improvviso, le viene in soccorso una barca a motore guidata da un ragazzo e da suo padre, che durante un'immersione devono essersi accorti della situazione.¹⁴⁹ I due uomini le portano un vestito da indossare e «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»;¹⁵⁰ qualcosa è avvenuto, non c'è ormai né vergogna né disagio e, di fronte ai loro occhi, la donna, si accorge di essere stata nella condizione di chi è *spogliata*, ma non *nuda*.

III.3.4. Il Capitolo ottavo passando da *L'avventura di un fotografo*: la Lettrice come riflessione speculare di uno scrittore-voyeur¹⁵¹

III.3.4.1. Descrizione della scena e prospettive teoriche di riferimento

L'ottavo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è strettamente connesso con il racconto, già analizzato, *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, e tale connessione manifesta la sua evidenza proprio in un'innegabile centralità dell'aspetto voyeuristico.

Il frammento di cornice che costituisce l'ottavo capitolo, come ricorda Barengi, è la «cellula germinale dell'opera» e «si presenta come un estratto del diario dello scrittore Silas Flannery», che è una sorta di «*alter ego* di Calvino», descritto «come uno scrittore in crisi di identità, convinto che per ritrovare la vena perduta dovrebbe scomparire».¹⁵² Ciò che si domanda lo scrittore-Flannery è, soprattutto, se sia possibile avere un rapporto 'autentico' con la scrittura, dove tale autenticità sembra raggiungibile solo attraverso due tensioni parimenti impossibili da soddisfare:

¹⁴⁸ Cfr. uno dei passaggi finali: «le bastò notare un uomo magro, con certe lunghe brache, unico rimasto in mezzo al mare, ritto in piedi su una ferma barca a motore, che guardava chissà cosa nell'acqua e subito quella voglia di ritorno le si rintanò nella paura d'esser vista, nell'ansia di nascondersi dietro la boa» (CALVINO, *Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1081).

¹⁴⁹ La signora Isotta ricostruisce la dinamica a ritroso: «Avviarono il motore e lei seduta a prua in una gonna verde a fiori arancione vide sul fondo della barca la maschera della pesca subacquea e seppe come i due avevano capito il suo segreto. Il ragazzo, nuotando sott'acqua con la maschera e la fiocina, l'aveva vista e aveva avvertito l'uomo che era sceso pure lui a vedere» (ivi, p. 1084).

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Il seguente sottocapitolo è formato a partire da una sezione di un articolo già edito: BELGRADI, *Il voyeurismo e il desiderio dell'io*, cit., pp. 21-42: 26-29. L'altra parte dell'articolo dedicata al racconto *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, così come le parti ad esso relative inserite nelle conclusioni, sono state invece già integrate e discusse in §III.2.4. Si specifica nuovamente che, qui come in §III.2.4, c'è stato un vero e proprio lavoro di riscrittura e di ripensamento approfondito dell'articolo che funge come base di partenza.

¹⁵² BARENGI, *Calvino*, cit., p. 92. Un altro *alter ego*, evidentemente, è poi il personaggio di Ermes Marana.

lo scomparire dello scrittore in quanto soggetto, da una parte, e la capacità, dall'altra, di scrivere un libro che contenga tutte le narrazioni immaginabili. Si tratta, come è evidente, di una speculazione nata per portare a un fondamentale fallimento e una delusione delle aspettative, ma non sarà arduo scorgere i germi delle idee che hanno spinto Calvino, successivamente, a immaginare una narrazione fatta integralmente di *incipit* interrotti. Tutto il capitolo, insomma, si configura come una *mise en abyme* del libro, e il diario di Silas Flannery, posto al centro, è cruciale per la comprensione generale. Inoltre, ed è questo uno dei punti da cui ripartire per la specifica analisi delle scene voyeuristiche, entrano qui in gioco quasi tutti i personaggi del libro, comprese le due figure, evidentemente sovrapponibili, della Lettrice e di Ludmilla. L'attenzione alla visualità è, qui più che altrove, estremamente marcata.

Per sintetizzare in poche parole il capitolo, prima di arrivare ai frammenti di cui si vuole proporre un'analisi, il «*diario di Silas Flannery*»¹⁵³ è suddivisibile in 10 sequenze:

1. Flannery, dalla finestra di casa sua e armato di cannocchiale, osserva un'anonima 'lettrice' che, su un terrazzo, legge un suo libro e, durante quest'atto voyeuristico, si immagina a propria volta visto e lascia il via libera a speculazioni filosofiche intorno alla sua idea di soggettività;¹⁵⁴
2. Lo sguardo sulla lettrice dà a Flannery l'idea per un progetto di racconto, che chiaramente è un raddoppiamento della sua attuale situazione: due scrittori antitetici, uno produttivo e l'altro tormentato, si osservano con il cannocchiale da due *chalet* posti l'uno di fronte all'altro e, nel farlo, immaginano che l'altro abbia un rapporto più autentico con la scrittura di quanto non ce l'abbiano loro stessi; entrambi, inoltre, puntano il loro cannocchiale verso una terza figura: una lettrice che ognuno immagina stia leggendo un libro dell'altro;¹⁵⁵
3. I due scrittori immaginari mandano due manoscritti alla lettrice, e Silas Flannery ipotizza diverse possibili reazioni (tutte rappresentate, in definitiva, dagli *incipit* del gioco combinatorio di *Se una notte*): che i due manoscritti siano identici, che i due manoscritti vengano mischiati e divengano indistinguibili per via di una folata di vento, che i due manoscritti facciano preferire alla donna l'uno dei due rispetto all'altro e, ancora, che facciano detestare alla donna l'uno dei due rispetto all'altro;¹⁵⁶

¹⁵³ Proprio in questo modo è intestato, all'inizio del capitolo ottavo: cfr. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 777.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 777-780.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 780-782.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 782-784.

4. Silas Flannery interrompe le idee relative al proprio racconto da scrivere e si abbandona a nuovi pensieri, tra i quali spicca l'aspirazione a scrivere un libro che contenga tutti i libri o, per lo meno, un libro che sia composto di soli inizi e che non escluda nessuna possibile narrazione;¹⁵⁷
5. Silas Flannery tenta di scrivere un nuovo romanzo, ma si interrompe quando si accorge che sta plagiando *Delitto e castigo*;¹⁵⁸
6. Dal rischio di plagio, si passa a un primo fondamentale incontro: quello con uno scrittore-falsario, Ermes Marana. Marana mostra a Flannery una serie di romanzi scritti con il suo nome, chiaramente non suoi, e, prima di uscire di scena, innesca una serie di meditazioni intorno all'idea di 'autore reale';¹⁵⁹
7. Attraverso queste nuove idee, Flannery comincia a chiedersi se il Flannery-scrittore e il Flannery-persona siano lo stesso soggetto, e si chiede anche se la questione dell'autore non sia problematica sin dai testi più antichi, come nel caso dei testi sacri;¹⁶⁰
8. Flannery fa alcuni incontri importanti: prima con dei ragazzi che, persuasi dalla lettura di un libro sugli extra terrestri, osservano gli astri in attesa di rivelazioni; in un secondo momento, poi, con una donna che si chiama Lotaria e che, presentandosi come una studiosa dei suoi stessi libri, richiede e ottiene un'intervista. Lotaria, inoltre, mette Silas Flannery di fronte a una pratica di lettura (accademica) che si profila come una dissezione dei suoi testi, provocandogli un grande disagio. Inoltre, è importante soffermarsi sul fatto che, mentre è intento a scrivere, Flannery si sente spiato e scorge una figura appostata dietro alla finestra che, non appena viene vista, fugge;¹⁶¹
9. Si presenta a casa di Silas Flannery Ludmilla, una donna che capisce essere la sorella di Lotaria e che si profila come una lettrice ideale. Flannery è attratto sessualmente da Ludmilla, ma quando tenta un approccio viene rifiutato: la giovane donna non vuole avere un rapporto con la persona in carne e ossa, ma solo con lo scrittore. Flannery ha il sospetto che Ludmilla possa essere proprio quella lettrice sul terrazzo che spia sempre, e appena Ludmilla esce di casa si precipita alla finestra e nota che la lettrice non è al suo solito posto;¹⁶²
10. L'ultima parte vede un ultimo incontro, quello con un Lettore, che ha trovato due copie di uno stesso suo libro che, però, a dispetto della copertina identica, sviluppano storie

¹⁵⁷ Ivi, pp. 784-785.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 785-786.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 786-789.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 789-791.

¹⁶¹ Ivi, pp. 791-797.

¹⁶² Ivi, pp. 798-802.

differenti. Da qui principia la serie di fraintendimenti su cui si sorregge tutto il romanzo, e si chiude il capitolo.¹⁶³

Come risulterà evidente, la struttura è particolarmente complessa, da una parte, ma dall'altra è capace di racchiudere in poche pagine le idee centrali di tutto il libro. Ciò per cui è utile questa sintesi, però, è perché i frammenti voyeuristici di cui si parlerà coinvolgono unicamente la prima di queste dieci sequenze, instaurando tuttavia un dialogo con la nona, per via del fatto che, come si vedrà, la figura di Ludmilla completa quella della (e si sovrappone alla) lettrice.

Ci sono chiaramente altri possibili sviluppi di tipo voyeuristico: il più evidente è certamente quello compreso nella seconda sequenza, con la vicendevole – prima celata e poi scoperta – osservazione al cannocchiale dei due scrittori agli antipodi; tuttavia, non risulterebbe interessante in questo contesto. Ciò che accade nei frammenti della prima sequenza, invece, soprattutto se vengono letti alla luce della trama erotica che si delinea verso la conclusione del capitolo, è rilevante da problematizzare proprio per la prospettiva di uno sguardo sull'Altro in cui, l'Altro, è un soggetto femminile.

Ciò che questo specifico testo mostra, anticipando i dati di cui si discuterà più diffusamente nel prossimo paragrafo, è come lo sguardo indirizzato verso la giovane lettrice, impregnato di una pulsione sotteraneamente libidica, sia in realtà uno sguardo che erode la figura femminile e che può essere riletto ripartendo dai concetti di 'io-ideale' e 'ideale dell'io'.¹⁶⁴ Anche in questo caso, così come in parte accade in §III.1.4.3, la relazione con l'Altro-femminile si situerà solo sul piano dell'Immaginario e coinvolgerà un soggetto maschile di tipo narcisistico.

Nel §III.3.4.2, pertanto, si affronterà il primo degli esempi voyeuristici a partire dall'individuazione di un tema erotico da leggere alla luce di un personaggio psicoanaliticamente narcisistico; questo condurrà, inoltre, a scorgere una prossimità – solo segnalata ma non esaustivamente affrontata in modo comparatistico – tra la figura di Silas Flannery e un altro protagonista calviniano: Antonino Paraggi de *L'avventura di un fotografo*.

Con §III.3.4.3, invece, si arriverà al secondo esempio voyeuristico, indicativo perché mostra gli effetti di un gesto di reversibilità, e si rileverà l'evidente simmetria (della pulsione scopica e delle due figure di Ludmilla e dell'anonima lettrice), tra questo secondo esempio e la conclusione del capitolo. È proprio alla luce di questa simmetria che tale testo risulterà rilevante, perché sarà capace di misurare gli effetti, sul soggetto maschile, del rovesciamento di uno sguardo reificante precedentemente subito dalla figura femminile.

¹⁶³ Ivi, pp. 802-807.

¹⁶⁴ In questo senso la base teorica è in parte vicina a quella mostrata nelle conclusioni di §III.1.4.3, a cui si rimanda.

III.3.4.2. Da Silas Flannery ad Antonino Paraggi: il cannocchiale sul soggetto femminile e il godimento dell'occhio

Gli esempi voyeuristici di cui si propone l'analisi, come detto, sono due e sono entrambi localizzati nella prima parte del capitolo; il primo, anzi, occupa proprio le primissime righe:

Su una sedia a sdraio, sul terrazzo d'uno chalet in fondo valle, c'è una giovane donna che legge. Tutti i giorni prima di mettermi al lavoro resto un po' di tempo a guardarla col cannocchiale. In quest'aria trasparente e sottile mi pare di cogliere nella sua figura immobile i segni di quel movimento invisibile che è la lettura, lo scorrere dello sguardo e del respiro, ma più ancora il percorso delle parole attraverso la persona, il loro fluire o arrestarsi, gli slanci, gli indugi, le pause, l'attenzione che si concentra o si disperde, i ritorni indietro, quel percorso che sembra uniforme e invece è sempre mutevole e accidentato. [...] Tutti i giorni prima di mettermi al lavoro guardo la donna sulla sdraio: mi dico che il risultato dello sforzo innaturale cui mi sottopongo scrivendo dev'essere il respiro di questa lettrice [...].¹⁶⁵

La scena in questione vede, nel ruolo di *voyeur* prototipicamente armato di cannocchiale, proprio lo stesso scrittore, e nel ruolo di oggetto desiderato e investito dalla pulsione scopica c'è, invece, una giovane e sconosciuta donna. Ogni giorno, infatti, Flannery osserva la donna che, sulla sdraio, legge uno dei suoi libri e ha l'impressione che lei abbia un rapporto autentico con i testi, così come con l'atto stesso di lettura. Silas Flannery, si è detto, è sì uno scrittore di successo, ma è anche afflitto da un profondo turbamento a causa di una recente improduttività letteraria. Si potrebbe vedere il blocco dello scrittore, in senso psicoanalitico, come un vero e proprio sintomo di un sentimento di abulia causato da uno scollamento molto più profondo. Infatti, ed è questa l'ipotesi che si vuole sviluppare, lo sguardo sulla donna, intesa come Altro, in questo caso rimanda a un secondo 'Altro', e cioè l'irraggiungibile ideale dell'io.¹⁶⁶ Per comprendere la questione si deve ripartire, però, da una constatazione preliminare: il personaggio di Silas Flannery, e dunque la sua pulsione scopica, similmente al mollusco de *La spirale* è un personaggio con dei tratti narcisistici, getta uno sguardo da *voyeur* su una donna che ha delle punte di sotterraneo erotismo, ma allo stesso tempo non è davvero *lei* che sta guardando.

¹⁶⁵ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 777.

¹⁶⁶ Per esemplificare, si ricorda che nella rilettura che Lacan fa di Freud, l'io-ideale è l'Altro amato in modo narcisistico, come si può amare la propria immagine allo specchio: è l'Altro investito, insomma, di una libido (autoerotica), in quanto soggetto (reificato) con cui ci si identifica. L'ideale dell'io è invece la versione di 'io' priva di parzialità, di mancanze e di ombre che l'io non potrà mai essere, potremmo dire: è un vero 'Altro', non è un 'io allo specchio'; è, in altre parole, una versione ipotetica e idealizzata di sé che spinge l'io a mutare sempre verso un continuo progetto che è destinato a non raggiungere mai. Se l'io ideale ha a che fare con l'identificazione (prima fase dello stadio dello specchio), l'ideale dell'io ha invece a che fare con l'alienazione (seconda fase dello stadio dello specchio).

Si deve, però, innanzitutto discutere la prima di queste due affermazioni. Certo, l'impressione che il dialogo a distanza con la lettrice, del tutto visivo e unilaterale, sia da leggere alla stregua di un gesto informato di un inconscio erotismo, si produce nella mente di un lettore soprattutto retrospettivamente, quando, cioè, sul finire del capitolo, si insinua l'idea che quella lettrice sia proprio la stessa Ludmilla corteggiata – invano – da Flannery. Tuttavia, è interessante notare come la pulsione scopica che lo scrittore indirizza verso la lettrice, produca uno scrutamento pervasivo sul corpo della donna, come se lo sguardo, in cerca di qualcosa, scivolasse sulla carne della giovane e tentasse di insinuarsi nel suo spazio. Se già in questo primo frammento, infatti, l'osservazione di quel «movimento invisibile che è la lettura» fa sì che Flannery punti il suo cannocchiale sullo «scorrere dello sguardo e del respiro, ma più ancora *sul* percorso delle parole attraverso la persona, il loro fluire o arrestarsi, gli slanci, gli indugi, le pause, l'attenzione che si concentra o si disperde»,¹⁶⁷ ecco che l'impressione di pervasività erotica della pulsione scopica sembra confermarsi nel seguito di queste prime righe:

Alle volte mi prende un desiderio assurdo: che la frase che so per scrivere sia quella che la donna sta leggendo nello stesso momento. L'idea mi suggestiona talmente che mi convinco che è vero: scrivo la frase in fretta, mi alzo, vado alla finestra, punto il cannocchiale per controllare l'effetto della mia frase nel suo sguardo, nella piega delle sue labbra, nella sigaretta che si accende, negli spostamenti del suo corpo sulla sedia a sdraio, nelle gambe che s'accavallano o si distendono.

Alle volte mi sembra che la distanza tra il mio scrivere e il suo leggere sia incolmabile [...].

Alle volte mi convinco che la donna sta leggendo il mio *vero* libro, quello che da tanto tempo dovrei scrivere ma che non riuscirò mai a scrivere, che questo libro è là, parola per parola, lo vedo nel fondo del mio cannocchiale ma non posso leggere quel che c'è scritto, non posso sapere quel che ha scritto quell'io che io non sono riuscito né riuscirò a essere.¹⁶⁸

Com'è evidente, un vero rapporto tra lettrice e lo scrittore, che lacanianamente situeremmo sul piano del Reale, non è possibile. Pertanto, la pulsione scopica, incentrata sulla relazione tra scrittura e lettura, diventa un atto di godimento sostitutivo sul piano dell'Immaginario. Accade, cioè, ciò che in un altro racconto calviniano, tra i più celebri e studiati da un punto di vista visuale, viene ampiamente rilevato dalla critica: mi riferisco a *L'avventura di un fotografo*, dove la

¹⁶⁷ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 777.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 778.

relazione sessuale tra il protagonista e la donna fotografata dipende totalmente dalla pulsione scopica, più che da un effettivo godimento.¹⁶⁹

Non si intende assolutamente proporre un'analisi comparata dei due testi, che sarebbe a dire il vero interessante ma che condurrebbe probabilmente altrove, si vuole soltanto sottolineare che, se in quel racconto il protagonista non riesce ad amare Bice «se non a distanza, voyeuristicamente [...], attraverso il mirino e l'apparecchiatura fotografica»,¹⁷⁰ ecco che anche qui l'unica relazione possibile con la donna scrutata dal cannocchiale è garantita, a Silas Flannery, dalla scrittura.¹⁷¹ Così come Silas Flannery è l'emblema dello scrittore che vorrebbe poter «scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili», allo stesso modo Antonino, il suo *alter ego* fotografo, sa bene che ci sono «molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili a fotografare», e quel che cerca è «la fotografia unica che contenesse le une e le altre».¹⁷² Ancora: così come il giovane fotografo arriva al godimento tramite la mediazione dell'obiettivo fotografico, allo stesso modo Silas Flannery ha bisogno di una penna, da una parte, e del suo cannocchiale, dall'altra.

Sembrano rilevanti, a questo proposito, anche le parole spese da Victor Stoichita per parlare di un altro fotografo-*voyeur*, questa volta personaggio cinematografico, ovvero il protagonista de *Rear Window* di Hitchcock:

è chiaro il fatto che il fotografo immobilizzato disponga, per così dire – e come tutti i voyeur – di uno sguardo erettile. Il suo teleobiettivo e il suo binocolo, infatti, sono caricati di connotazioni falliche appena velate. [...] il teleobiettivo è quindi uno strumento di intrusione, ma anche di potere: buca i muri e attraversa le finestre per penetrare misteri e segreti.¹⁷³

Senza dilungarsi oltre in questa comparazione, che però potrebbe meritare ampio spazio, si può concludere che per Silas Flannery siano valide le parole spese, per Antonino, da Maria Rizzarelli: c'è una coincidenza tra «conoscenza ed erotismo» che fa sì che, qualunque rapporto tra i

¹⁶⁹ Cfr. i paragrafi dedicati allo specifico racconto in §II.5.4.; per evitare un'eccessiva ridondanza, anche se verranno ripresi discorsivamente i concetti cardine, si rimanda a questa analisi per quanto concerne l'approfondimento di tutte le specifiche questioni teoriche relative allo stadio dello specchio e al concetto di narcisismo a partire da Freud.

¹⁷⁰ L. RE, *Calvino e l'enigma della fotografia*, in *Italo Calvino y la cultura de Italia*, Atti della VII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos (19-23 settembre 2005), a cura di M. Lamberti e F. Bizzoni, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2007, p. 126.

¹⁷¹ I due testi sarebbero molto interessanti da leggere in modo ravvicinato, tenendo come centro l'aspetto voyeuristico.

¹⁷² Le due citazioni sono rispettivamente da: CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 790 e ID., *Gli amori difficili*, in *ivi*, p. 1103.

¹⁷³ V.I. STOICHITA, *Effetto Sherlock, Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, trad. a cura di C. Pirovano, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 110-111. Cfr. anche l'analisi di questo atto voyeuristico, ripartendo proprio dallo studio di Stoichita, in FASTELLI, *ImageText*, cit., pp. 96-97.

due soggetti non sia possibile se non attraverso lo strumento che media lo sguardo.¹⁷⁴ Ciò che è centrale, in altre parole, è la questione della conoscenza del mondo. L'atto voyeuristico, in entrambi i personaggi, si innesca nel momento in cui il soggetto si trova in uno scacco nel suo modo di abitare la realtà, ed ecco che allora l'investimento libidico sulla figura femminile tenta di reagire a questa sensazione di scacco – o, psicoanaliticamente, di castrazione –.¹⁷⁵

Se si ritorna, a questo punto, alla citazione precedente, ecco che nel momento in cui questa relazione mediata tra Flannery e la lettrice incomincia, si assiste a uno sguardo maschile che palpa ogni possibile reazione della propria scrittura verificando gli effetti sul corpo della donna, e tale sguardo segue un movimento, non tanto dall'alto verso il basso (perché la donna è sdraiata), quanto da un lato all'altro, a partire cioè dalla «piega delle sue labbra, nella sigaretta che si accende» per arrivare ad osservare gli «spostamenti del suo corpo sulla sedia a sdraio, le gambe che s'accavallano o si distendono».¹⁷⁶

Si giunge, così, al punto davvero centrale, perché in tutto ciò l'impressione di Flannery è che la donna stia leggendo il suo «vero libro, quello che da tanto tempo dovrei scrivere ma che non riuscirò mai a scrivere», un libro scritto da un «io che io non sono riuscito né riuscirò a essere».¹⁷⁷ Questo è il punto centrale perché permette di mostrare come, tutto ciò che si è detto fin qui, sia da considerare soltanto una premessa. Se sono abbastanza evidenti sia l'eroticismo che il funzionamento scopico, e se è chiaro che qui Flannery stia assumendo una posizione voyeuristica per investire l'oggetto della visione di un desiderio di intimo possesso, c'è una domanda a cui non si è ancora data una risposta esaustiva: chi è che sta guardando, Flannery? La lettrice, certo, ma è davvero *solo* la lettrice che viene cercata con lo sguardo? Certamente no: il soggetto che davvero desidera possedere Flannery, quello che investe realmente della sua pulsione scopica, non è veramente la donna sulla sdraio, ma quell'io che «io non sono riuscito né riuscirò a essere», un 'io' completo e ideale che a lui è precluso ma che la donna sta vedendo (o, meglio, 'leggendo'); colui che viene osservato da Flannery è, in altre parole, il suo irraggiungibile 'ideale dell'io'. A questo punto si può, allora, rileggere il capitolo (e la sua conclusione) da un nuovo punto di vista: il

¹⁷⁴ M. RIZZARELLI, *Sguardi sull'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Roma, Bonanno, 2008, p. 86. Cfr. anche, qualche pagina dopo: «L'obiettivo della macchina fotografica si rivela allora una sorta di prolungamento dell'occhio umano e il meccanismo di impressionamento della pellicola svela un'analogia quasi perfetta con il processo di formazione delle immagini sulla retina» (*ibid.*). Cito questo passaggio perché, nello sviluppare il ragionamento, la studiosa si appoggia a un altro racconto di cui si è accennata la prossimità (nel nostro caso, per la natura narcisistica dello sguardo): *La spirale*.

¹⁷⁵ Trovo utile, a questo proposito, citare un altro passaggio di Rizzarelli, ancora su *L'avventura di un fotografo*: «La scommessa del fotografo può essere letta come la metafora dell'avventura di uno sguardo che attraverso il diaframma della macchina si illude di poter recuperare un'immagine vergine del mondo, delle cose e delle persone. Il "nero strumento", prima descritto con sfuggente diffidenza, sembra essere diventato per gli occhi di Antonino un oggetto magico capace di dare visibilità a una realtà invisibile» (ivi, p. 82).

¹⁷⁶ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 777.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

voyeurismo che qui investe la donna sta servendosi del soggetto femminile in maniera strumentale, e tutta la scena è più chiara se si riparte dalle categorie psicoanalitiche di un soggetto narcisistico.

III.3.4.3. Idealizzazione e reversibilità attraverso le due fasi del narcisismo: la soggezione allo sguardo dell'Altro

Tutta l'analisi condotta fin qui è servita, evidentemente, a mostrare come la pulsione scopica di tipo voyeuristico si sorregga, da una parte, su un marcato erotismo e, dall'altra, su un investimento libidico della figura femminile, potremmo dire, idealizzata. Sembrano opportune le parole di Laura Mulvey, secondo la quale

the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified. The male unconscious has two avenues of escape from this castration anxiety: preoccupation with the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object [...]; or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous.¹⁷⁸

Secondo Mulvey, il primo atteggiamento è quello prototipico del *voyeur*, mentre il secondo è più quello di una persona affetta da una scopofilia di tipo feticistico. Ora, senza affrontare in questa sede la divisione nettamente dicotomica, una sintesi dei due atteggiamenti è comunque di estremo interesse perché mostra come, dietro allo sguardo indirizzato verso la donna idealizzata (una lettrice che accede a un 'mistero' precluso all'io), si celi in fondo il tentativo di colmare quella lacaniana 'mancanza' di cui il soggetto fa esperienza sin da bambino. C'è qualcosa di ulteriore, però, perché la donna qui non è l'Altro alienante ma, potremmo dire, una superficie speculare di tentata identificazione. La donna, infatti, leggendo i libri di colui che per Silas Flannery è il suo 'ideale dell'io', viene investita di una pulsione libidica direzionata narcisisticamente verso l'oggetto del desiderio a cui lei rimanda. Come ricorda Freud, «viene amato l'oggetto che possiede le prerogative che mancano all'Io per raggiungere il suo ideale», e in questo caso, questo oggetto, è la donna-specchio.¹⁷⁹ Evidentemente, siamo ancora una volta nell'ambito delle

¹⁷⁸ MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, cit., p. 13.

¹⁷⁹ FREUD, *Introduzione al narcisismo*, in *Opere*, vol. VII cit., pp. 470-471.

dinamiche – già viste – con le quali si articola una pulsione di tipo narcisistico secondo lo stadio dello specchio.¹⁸⁰

Riducendo il discorso a una sintesi di tipo grafico, si potrebbe proporre uno schema sintetico di questa prima fase voyeuristica da immaginarsi come segue:

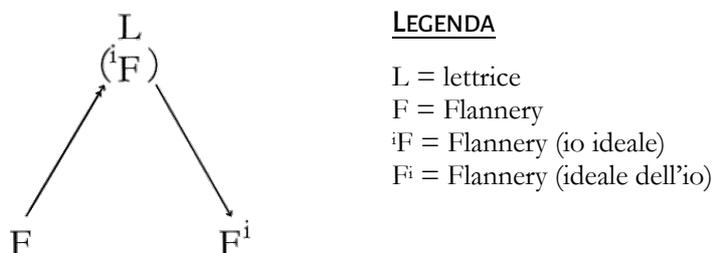


Figura 10.1

Lo sguardo voyeuristico di questo primo frammento, quindi, è più problematico di quanto possa sembrare in apparenza. C'è Flannery (F) che osserva, aiutato da un cannocchiale, una lettrice (L) che sta leggendo un suo stesso libro; tuttavia, Flannery (F) non sente di corrispondere con l'autore del libro che sta leggendo la lettrice, che anzi assurge a immagine ideale di ciò che lui vorrebbe essere e non è (Fⁱ), pertanto la lettrice sulla sdraio (L) si configura come l'unica in grado di mediare tra Flannery e il suo ideale dell'io; a questo punto, però, la lettrice investita della pulsione scopica voyeuristica, non è tanto ricercata in quanto Altro femminile, ma in quanto 'io ideale' di Flannery (ⁱF), come se fosse un'immagine allo specchio dello scrittore stesso.

Se si recuperano le parole di Lacan, già menzionate in occasione de *La spirale*, siamo in una prima fase di tipo identificativo con l'immagine, pre-edipica, che corrisponde in sostanza a quello che Freud individua come un narcisismo primario. La lettrice, allora, evidentemente non è soltanto una 'lettrice modello' in senso semiotico,¹⁸¹ ma è anche colei che può garantire integrità all'immagine frammentata che lo scrittore-Flannery ha di sé. In ultima analisi, insomma, è

¹⁸⁰ Cfr. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, cit., pp. 87-94.

¹⁸¹ Faccio riferimento alla nota categoria di Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 2 voll., vol. I, Milano, Bompiani, 1979, pp. 50-66), che definisce efficacemente il Lettore Modello come «un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale» (ivi, p. 62). Non è chiaramente l'approccio che si è deciso di seguire, quindi lo si segnala senza proseguire in questa direzione, ma è evidente come il gesto voyeuristico – qui problematizzato a partire dalle categorie della psicoanalisi – possa anche leggersi per mezzo della classificazione di Eco; si potrebbe parlare, in altre parole, di uno sguardo che l'Autore Empirico, attraverso gli occhi del Lettore Modello, getta sull'irraggiungibile immagine dell'Autore Modello (per l'Autore Modello cfr. ancora ivi, p. 64: «si ha Autore Modello come ipotesi interpretativa quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame e non quando si ipotizza, dietro alla strategia testuale, un soggetto empirico che magari voleva o pensava o voleva pensare cose diverse da quello che il testo, commisurato ai codici cui si riferisce, dice al proprio Lettore Modello»). cfr. anche P. PUGLIATTI, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985, pp. 146-150.

una donna che non è contemplata in quanto 'io', in quanto Altro femminile, ma solo in quanto mezzo che permette all'io di raggiungere il suo ideale. Più che una donna è una funzione ('la lettrice', appunto), l'eroticismo di cui il *voyeur* la investe è più che altro un autoerotismo di tipo narcisistico e, infine, tale pulsione scopica ha una evidente carica reificante.

Ecco che si giunge, a questo punto, al secondo frammento voyeuristico, che risulta di particolare interesse perché rovescia in parte la prospettiva fin qui delineata. Calvino, infatti, chiude il cerchio di questa prima speculazione voyeuristica immaginando un fenomeno di reversibilità, e facendo pertanto emergere proprio quella carica reificante che lo sguardo può assumere:

E se, così come io la guardo mentre legge, lei puntasse un cannocchiale su di me mentre scrivo? Siedo alla scrivania con le spalle voltate alla finestra ed ecco sento dietro di me un occhio che aspira il flusso delle frasi, conduce il racconto in direzioni che mi sfuggono. I lettori sono i miei vampiri. Sento una folla di lettori che sporgono lo sguardo sopra le mie spalle e s'appropriano delle parole man mano che si depositano sul foglio. Non sono capace di scrivere se c'è qualcuno che mi guarda: sento che ciò che scrivo non m'appartiene più. Vorrei sparire, lasciare all'attesa che incombe nei loro occhi il foglio infilato nella macchina, tutt'al più le mie dita che battono i tasti.¹⁸²

Per servirsi ancora una volta di una schematizzazione grafica, attraverso la quale si può anche notare lo scarto rispetto alla scena precedente, la potremmo pensare come segue:

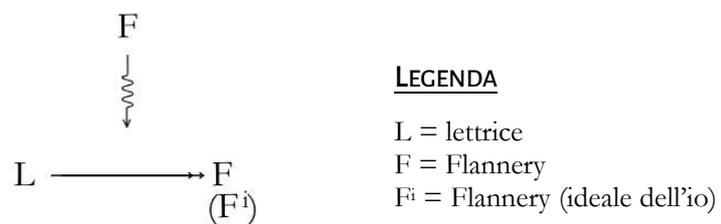


Figura 10.2

La scena, in altre parole, appare totalmente capovolta: c'è sempre un atto voyeuristico armato di cannocchiale, ma questa volta nella posa della *voyeur* ritroviamo la lettrice (L), che rovescia quello sguardo che fino a quel momento stava subendo. Con questa capacità di rendere reversibile lo sguardo, la lettrice si scrolla di dosso in parte quella sua esistenza reificata (così come l'identificazione con l'io ideale di Flannery) perché, evocando una considerazione di Sartre, ogni oggetto può essere guardato ma solo un altro soggetto è in grado di guardare.¹⁸³ Ciò che guarda la lettrice con il suo cannocchiale è, però, il Silas Flannery castrato e mancante, parziale (F), dietro al quale spera di vedere, non tanto lui quanto il suo ideale dell'io (Fⁱ). Il tutto, trattandosi

¹⁸² CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 778-779.

¹⁸³ Cfr. SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 326.

di una pulsione scopica ipotetica, avviene sotto lo sguardo potenziale dello stesso scrittore che si immagina visto (F).

Silas Flannery, in altre parole, subendo la pulsione scopica di tipo voyeuristico e subendola pregna anche della sua carica reificante, si ritrova a fare esperienza dello stesso effetto che aveva provocato nel frammento precedente: da soggetto diventa una mera funzione (da Flannery a 'uno scrittore'), e questo cambiamento viene associato a una sterilità produttiva: «non sono capace di scrivere se c'è qualcuno che mi guarda: sento che ciò che scrivo non m'appartiene più».¹⁸⁴

C'è un ultimo aspetto rispetto al quale lo schema può ancora essere interessante. Nella transizione tra il primo e il secondo momento voyeuristico, infatti, la lettrice smette di essere percepita come un puro oggetto di mediazione, e dunque come una superficie speculare su cui si riflette l'io ideale di Flannery; è esclusivamente una lettrice (L; in altre parole è scomparsa, rispetto al primo disegno, l'equiparazione con 'F). Ciò è indicativo, credo, del fatto che in questo rovesciamento dello sguardo si consuma una transizione ancora eloquente a partire dallo stadio dello specchio lacaniano: il soggetto, infatti, smette di contemplare l'immagine allo specchio come un oggetto investibile di libido e con il quale identificarsi, e comincia a percepirne l'alterità. Insistendo con Lacan, si potrebbe scorgere qui un segno del passaggio dall'identificazione con l'immagine a quella seconda fase che, invece, ne dispone l'alienazione.

È la conclusione del capitolo che, infine, sembra confermare questo tipo di lettura. Come si è anticipato, infatti, la nona delle dieci sequenze vede comparire la figura femminile di Ludmilla, che non solo si sovrappone all'immagine della lettrice, ma dà soprattutto alla lettrice in quanto funzione un'immagine concreta di fronte agli occhi di Flannery: compare di fronte allo scrittore quello stesso soggetto ipoteticamente immaginato a girare il cannocchiale verso di lui. In poche pagine si ripete la situazione di partenza: Ludmilla si presenta come una lettrice che ha un rapporto autentico con i libri di Silas Flannery, ed è depositaria di un mistero, perché è in contatto con quella parte di soggettività che lo scrittore sente di non possedere più. Le stesse parole di Ludmilla insistono su una naturalezza inesplicabile e originaria, lei si immagina che Flannery abbia un rapporto ideale con i libri, che scriva «come ci sono animali che scavano tane o costruiscono formicai e alveari».¹⁸⁵ Di più ancora: è come se tutte le storie fossero al mondo da sempre, che «siano già lì da prima, da prima che lei li scrivesse, in tutti i loro dettagli», e che solo in un secondo momento «passino attraverso di lei, servendosi di lei che sa scrivere».¹⁸⁶ È la frase

¹⁸⁴ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 778.

¹⁸⁵ Ivi, p. 798.

¹⁸⁶ Ivi, p. 799.

successiva, però, a rendere inequivocabile il rapporto di simmetria con il secondo dei due esempi voyeuristici presentati:

– [...]. Vorrei poterla osservare mentre scrive, per verificare se è proprio così...

Sento una fitta dolorosa. Per questa donna io non sono altro che un'impersonale energia grafica, pronta a trasportare dall'inespresso alla scrittura un mondo immaginario che esiste indipendentemente da me. Guai se sapesse che non mi resta più nulla di quello che lei crede: né l'energia espressiva né qualcosa da esprimere.

– Cosa crede di poter vedere? Io non riesco a scrivere, se qualcuno mi guarda... - obbietto.¹⁸⁷

Le parole con cui Flannery si schermisce di fronte alla richiesta di Ludmilla sono identiche a quelle con le quali esprime una protesta durante l'esempio precedente. È come se l'anonima donna armata di cannocchiale si fosse appena presentata a casa dello scrittore, e tirandolo fuori dalla borsetta si fosse rivelata e avesse cominciato a scrutarlo da vicino. C'è di più, perché Ludmilla è soprattutto in grado, al pari della lettrice precedente, di vedere Flannery più acutamente di quanto lui non sappia fare. Infatti lo scrittore è pervaso di una «gelosia pungente [...], non d'altre persone, ma di quel me stesso d'inchiostro e punti e virgole che ha scritto i romanzi che non scriverò più» e cioè, continua, dell'«autore che continua a entrare nell'intimità di questa giovane donna, mentre io, io qui e ora, con la mia energia fisica [...] sono separato da lei dall'immensa distanza d'una tastiera e d'un foglio bianco sul rullo».¹⁸⁸ Non serve chiarire ulteriormente questi passaggi in relazione al concetto di ideale dell'io, basta riconoscerne la perfetta simmetria con quelli precedentemente analizzati.

Se c'è una possibilità di riscossa, per il soggetto maschile che prende atto della sua inevitabile castrazione, è soltanto nel possedere colei che, a sua volta, custodisce il segreto della sua completezza identitaria. Spinto da questo moto interiore, pertanto, Flannery tenterà un approccio apertamente erotico nei confronti di Ludmilla che, come già anticipato, verrà nettamente respinto dalla donna:

– È tutto un equivoco, Mister Flannery, – dice Ludmilla [...], – io potrei benissimo far l'amore con lei; lei è un signore gentile e d'aspetto gradevole. Ma questo non avrebbe nessuna rilevanza nel problema che stavamo discutendo... non avrebbe niente a che fare con l'autore Silas Flannery di cui leggo i romanzi... Come le spiegavo, siete due persone distinte, i cui rapporti non possono interferire... Non dubito che lei sia concretamente questa persona e non un altro, per quanto la trovi molto simile a tanti uomini che ho

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ *Ivi*, pp. 799-800.

conosciuto, ma quel che m'interessava era l'altro, il Silas Flannery che esiste nelle opere di Silas Flannery, indipendentemente da lei che sta qui...

M'asciugo il sudore dalla fronte. Mi siedo. Qualcosa in me è venuta meno: forse l'io; forse il contenuto dell'io.¹⁸⁹

L'assalto amoroso è fallito, e così la possibilità di ricomporre quell'aurorale completezza dell'io. La donna, resa funzione, ha saputo rovesciare scopicamente i rapporti di forza, e così anche i precedenti rapporti di reificazione. Il voyeurismo rovesciato, quindi, ha fatto emergere Ludmilla come una vera e propria soggettività altrà. In fondo, come ricorda Karolina Křížová parlando nel complesso delle tensioni del desiderio in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*,

la trama del romanzo è basata sull'intrecciarsi reciproco di queste ricerche. Il perseguire i fantasmi mentali porta i personaggi inevitabilmente al fallimento [...]. Poiché, conforme alle conclusioni di Lacan, il desiderio esiste solo come uno stato potenziale, e più cerchiamo di arrivare alla sua realizzazione finale, più esso si allontana, si modifica, cambia nome.¹⁹⁰

Non stupisce, allora, che anche lo slancio di Flannery finisca per fallire. Ludmilla viene finalmente riconosciuta come un soggetto, ma nel desiderio dell'Altro, lì dove vorrebbe vedersi desiderato, trova un altro Silas Flannery: quello, idealizzato, che potrà soltanto scrutare indirettamente con un cannocchiale.

III.3.5. *Mano rubata*: la morte o la vista. Lo sguardo come scommessa mortale¹⁹¹

III.3.5.1. Descrizione della scena e prospettive teoriche di riferimento

Mano rubata è la seconda delle tre storie che compongono *Tre racconti* (1964).¹⁹² La trama è così riassumibile: una sera un gruppo di giovani e annoiati ragazzi decide di giocare una partita di strip-poker, dove chi perde è costretto a denudarsi di fronte a tutti. Il gioco è proposto dal protagonista maschile, Marcello, segretamente innamorato di Gisa, «una donna bellissima, ed altera»¹⁹³ che desidererebbe vedere nuda. Dovendo proporre un'alternativa alla nudità, e non volendo proporre qualcosa che Gisa potrebbe voler scegliere, Marcello decide per una penitenza che nessuno invocherebbe: il suicidio. Chi perde, insomma, è costretto a uccidersi di propria

¹⁸⁹ Ivi, p. 800.

¹⁹⁰ K. KRÍŽOVÁ, *La rete dei desideri in Se una notte d'inverno un viaggiatore di I. Calvino*, in «Études Romanes de Brno», XXVI, 1, 1996, pp. 62-63.

¹⁹¹ Il seguente sottocapitolo è formato a partire da un articolo in c.d.s. per «Enthymema», con il titolo *Giocarsi la vi(s)ta. Un'analisi di "Mano rubata" di Tommaso Landolfi attraverso le lenti teoriche di Caillouis e di Lacan*. Si tratta della relazione scritta di un intervento dal titolo *'La morte o la vi(s)ta'*, presentato in occasione del convegno dottorale «Faites vos jeux: gioco e spazio nei testi e dei testi» (Udine, 22-24 marzo 2023).

¹⁹² *Mano rubata* è in LANDOLFI, *Tre racconti* [1964], in *Opere*, vol. II, cit., pp. 451-472

¹⁹³ LANDOLFI, *Tre racconti*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 451.

mano, e fatta accettare questa regola da tutti i partecipanti, che la accolgono come un'esagerazione iperbolica e goliardica priva di una vera serietà, Marcello è pronto a giocare. Il giovane è sicuro che la partita di poker finirà o con la sua stessa nudità, eventualità che lo terrorizza vista la vergogna per il proprio corpo, o con quella di Gisa, il vero e unico oggetto delle sue mire. Dopo una partita lunga ed estenuante, culminata con un testa a testa finale che oppone proprio i due protagonisti, Marcello ottiene finalmente la vittoria e ha il diritto di pretendere da Gisa che il patto venga onorato. Peccato che la giovane si appelli a un altrettanto valido diritto: quello di invocare l'alternativa prevista dal regolamento, il suicidio.

La narrazione si dipana attraverso sei paragrafi di lunghezza e natura disomogenea: nel primo, il narratore inquadra la scena, presentando la proposta della partita di poker con la definizione delle sue regole, e nelle stesse pagine introduce sia le figure centrali che quelle secondarie;¹⁹⁴ il secondo paragrafo, invece, è occupato totalmente dalla narrazione concitata della partita, con un *focus* sui gesti e sui moti interiori di Marcello, e si conclude con la sconfitta finale di Gisa;¹⁹⁵ nella terza sezione avviene il colpo di scena: tutti si spogliano tranne Gisa, che invoca il suo diritto a preferire la morte, e a questa affermazione convinta fa seguito un dibattito – tra il filosofico e il faceto – per stabilire se sia lecito tanto concedere quanto ostacolare la presa di posizione;¹⁹⁶ dopo un dibattito estenuante e vano Gisa, ancora ferma nel suo proposito, ottiene da Marcello una pistola con cui può suicidarsi, e tra gli altri giocatori serpeggia il dubbio che si tratti di un *bluff*;¹⁹⁷ il quinto paragrafo porta allo scioglimento quando, intuendo la sua determinazione, Marcello ferma il dito che Gisa ha pronto sul grilletto e le propone un'alternativa che la donna troverà accettabile: spogliarsi di fronte a tutti purché con lei si denudi anche lo stesso Marcello;¹⁹⁸ l'ultimo paragrafo, il sesto, è quasi totalmente occupato dal dialogo in forma diretta tra Marcello e Gisa che, tornando verso casa prima che l'alba spunti all'orizzonte, si confessano vicendevoli amori e fragilità.¹⁹⁹

Tutto il racconto è innescato e sostenuto da una marcata pulsione scopica: l'aspirazione a denudare la donna oggetto del desiderio, Gisa, con l'intento di soggiogarla e di possederla. Questa pulsione scopica sfocia in un tipo di voyeurismo, che potrà essere identificato come lo sguardo celato del 'grande Altro', ed è a partire da questa identificazione che si potrà parlare di voyeurismo.²⁰⁰ Infatti, nella situazione tra Marcello e Gisa la pulsione non ha, apparentemente,

¹⁹⁴ Ivi, pp. 451-455.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 456-460.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 460-463.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 464-466.

¹⁹⁸ Ivi, pp. 466-470.

¹⁹⁹ Ivi, pp. 470-472.

²⁰⁰ Cfr. anche, dello stesso Landolfi, l'analisi di *Settimana di sole*.

alcuna dinamica di nascondimento che permetterebbe di legittimare il riferimento al ‘voyeurismo’. Sembrerebbe, in altre parole, che questo sia uno sguardo ‘impunito’, ma non ‘nascosto’. Tuttavia, questo è uno dei casi in cui dietro all’osservatore-Marcello, intento a guardare impunito la nudità di Gisa, c’è un secondo sguardo, proprio quello del ‘grande Altro’ in senso lacaniano: se lo sguardo di Marcello ‘si vede’, quello del ‘grande Altro’ rimane nascosto finché non è la stessa Gisa a scoperciarlo. Su questo aspetto verterà tutta l’analisi successiva.

Nella volontà di Gisa di preferire la morte alla nudità c’è la chiave di volta dell’intera vicenda. I comportamenti della giovane possono essere studiati alla luce di due momenti: un primo momento nel quale accetta il suicidio perché non ha la possibilità di operare una vera e propria scelta, visto che dietro allo sguardo di Marcello c’è quello del temibile ‘grande Altro’; e un secondo momento in cui Gisa cambia idea e accetta di rinunciare al suicidio, perché Marcello nel cambiare postura visuale diventa un semplice ‘altro’. Tutto ciò, però, avviene soltanto ‘per gioco’, ed è proprio ancorandosi alla specificità della dinamica ludica che si può interrogare l’intera vicenda.

In §III.5.2, pertanto, si farà una premessa da intendersi come necessaria ma chiaramente digressiva rispetto alla specificità del voyeurismo, in modo da poter connettere la pulsione scopica con l’occasione ludica che la rende possibile. Ripartendo dal lavoro e dal pensiero di Roger Caillois, si vedrà come la partita di poker crei uno spazio d’azione che concede ai giocatori di ritrattare alcune regole della società. Inoltre, si indagherà *questa* partita di poker, mettendo in luce l’interazione tra gli elementi fondanti del gioco-*alea* e quelli del gioco-*agon*, ma anche – e soprattutto – quelli del gioco-*ilinx*. Sarà possibile notare come desiderio di godimento e desiderio di annientamento rappresentino due facce della stessa medaglia, e come sia proprio il senso di vertigine causato dalla possibilità di perdere la vita a creare, nella psicologia del giocatore, il massimo godimento.

In §III.5.3, invece, si entrerà nel cuore della discussione con l’argomentazione dell’episodio voyeuristico, e il punto di partenza sarà la messa in discussione della libertà di scelta da parte di Gisa. L’ipotesi da cui si vuole ripartire, in connessione ancora con alcune teorizzazioni lacaniane, è che la scelta di Gisa è in realtà impossibile, poiché pone il personaggio nella posizione di scegliere tra la morte fisica e quella del soggetto interiore. Si vedrà come, dietro allo sguardo (manifesto, e quindi non voyeuristico) di Marcello, possa essere individuato uno sguardo (celato, e quindi voyeuristico) del ‘grande Altro’. È proprio alla violenza di questo ‘grande Altro’ che Gisa tenderà di opporre resistenza, e depotenziando la figura di Marcello scopercierà anche la presenza dello sguardo sovrastrutturale che, fino a quel momento, era rimasto in ombra.

III.3.5.2. Una premessa all'espedito voyeuristico di *Mano rubata*. La partita di poker e la vita in gioco: tra *agon*, *alea* e *ilinx*

Ho spesso insistito su ciò che la soluzione naturale (non dico necessaria, benché lo sia per altro verso) del gioco è la perdita, così come la soluzione naturale dell'alta febbre napoleonica è Waterloo. Né arriverò a dire che la volontà di potenza sia di per sé volontà di annullamento; ma certo essa è malanno sentito abbastanza chiaramente come tale, come malanno, dagli interessati, sicché deve [...] tendere [...] a quella pace che, ogni giocatore lo sa, nel gioco non è conseguibile se non con la perdita.²⁰¹

Il gioco è tema centrale nella poetica landolfiana e ha ricevuto ampio riconoscimento da parte della critica, sia con studi legati a singole opere, sia per via delle intersezioni con gli elementi autobiografici.²⁰² Tratto da uno dei tre 'diari' dell'autore, la citazione posta in apertura è certamente in linea con questa seconda linea di ricerca, ma è anche opportuna in relazione al nostro racconto.²⁰³ Non solo, infatti, per ricalcare le parole dello stesso Landolfi, in *Mano rubata* è chiara la tensione tra volontà di potenza e annullamento, ma tale spinta verso l'annullamento porta anche a far coincidere – almeno per Gisa – la 'perdita' con la 'perdita della propria stessa vita'. Dunque, rigirando la questione a partire dalla frase finale dell'autore, se il godimento di ogni giocatore sta nella tensione verso la perdita, allora qui parte del godimento dipende dalla possibilità di perdere la vita.²⁰⁴ Interessante notare come la tensione fra due estremi richiami la 'schizofrenia' strutturale del gioco, almeno secondo la formulazione di Eugen Fink, secondo il quale la pratica ludica può «celare in sé il momento chiaro e apollineo del libero sé, ma anche il momento oscuro e dionisiaco della panica cancellazione di sé».²⁰⁵

²⁰¹ La citazione è da T. LANDOLFI, *Rien va*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 272.

²⁰² Tra gli altri cfr. almeno E. BOILLET, *Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi*, in «Diario perpetuo», XI, 11, 2006, pp. 21-48; T. OTTONIERI, *(Impossibile) inventare un gioco nuovo*, in I. Landolfi (a cura di), *La «liquida vertigine»*, Atti delle giornate di Studio su Tommaso Landolfi (Prato, 5-6 febbraio 1999), Firenze, Olschki, 2002, pp. 35-48. Cfr. anche, vista la significatività del testo, A. CORTELLESA, *L'impostura di Ottavio. Prove per l'esecuzione di un vero «pezzo di concerto»*, in «La liquida vertigine», cit., pp. 99-132.

²⁰³ La necessità di leggere Landolfi ripartendo dalla sua produzione diaristica è individuata anche da Calvino, in un intervento peraltro interessante proprio per il tema del 'caso' in Landolfi; cfr. I. CALVINO, *L'attenzione e il caso*, in *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 420-421: «[Landolfi] segue sempre il filo d'un suo discorso, quanto più dichiara di "non aver niente da dire". Non tarderà a venire il momento in cui la sua filosofia verrà estratta dal bozzolo d'interrogazioni senza risposta, contraddizioni, declamazioni, provocazioni che l'avvolge [...]. È soprattutto dai diari (*Rien va* et *Des mois*, [...]) che questa esplorazione dovrà cominciare». Cfr. anche, a questo riguardo, L. FONTANELLA, *Calvino lettore di Landolfi: appunti su gioco e caso*, in S. Cirillo (a cura di), *Cento anni di Landolfi*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 155-163.

²⁰⁴ La terminologia di Landolfi, qui, come nota anche Etienne Boillet (*Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi*, cit., p. 2), affonda chiaramente sia nel vocabolario freudiano (con attenzione soprattutto a S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere complete*, vol. IX, Milano, Bollati Boringhieri, pp. 187-250), sia alle posizioni di Bataille (cfr. soprattutto G. BATAILLE, *L'eroticismo*, cit.).

²⁰⁵ E. FINK, *Oasi del gioco*, a cura di P.A. Rovatti, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 31. Sul carattere schizofrenico del giocatore, cfr. anche le parole di Pier Aldo Rovatti, nell'introduzione allo stesso saggio: «Si profila, agli occhi di Fink, una specie di *schizofrenia* del gioco (e del giocatore). [...] Lo stare dentro e fuori dal ruolo, il tenere i piedi – per dir così – tanto nell'irrealtà quanto nella realtà, senza cancellare né l'una né l'altra, apre un problema che la

Sin dalle premesse, dunque, è chiaro che il racconto si muove tra un principio di godimento e uno di annullamento che coincidono, e non è casuale la parola ‘godimento’, perché il desiderio che innesca la pulsione scopica muterebbe in *jouisissance*, per ricalcare una categoria lacaniana, nel caso Gisa si denudasse. Vedendo come il gioco viene ideato e presentato, si nota uno scivolamento diretto dalla dimensione della pulsione scopica a quella di un potenziale autoannullamento del soggetto, e questo accade proprio quando Marcello cerca un’alternativa alla nudità:

I perdenti dovevano poter scegliere tra il denudarsi e alcunché d’altro; così, se tra loro fosse venuto a trovarsi lui stesso... [...] L’alternativa, cioè, non poteva essere inaccettabile (ché allora avrebbe danneggiato lui stesso), ma neppure accettabile (ché, perdendo, Gisa di certo vi si sarebbe appigliata).

[...] Proporre qualcosa di veramente inaccettabile, di estremo o lesivo, non avrebbe significato far cadere forse la proposta nel vuoto? Nessuno addirittura l’avrebbe presa sul serio. Ma il giovane era ormai lanciato e (come spesso ai timidi avviene) doveva fatalmente trapassare il segno.

S’era fatto silenzio. In questo silenzio Marcello disse dunque: «Ebbene, l’alternativa sia... la morte».²⁰⁶

Se si recuperano le fondamentali classificazioni di Roger Caillois, con la quadripartizione strutturale tra *agon*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*, parrà chiaro come il gioco descritto in questo racconto proceda per sconfinamenti di una categoria nell’altra. Secondo Caillois il poker, di per sé, implica già una commistione di *agon* ed *alea*, e quindi si colloca in una zona intermedia tra quei giochi basati sulla competizione e per la cui vittoria sono determinanti le abilità individuali, e tutti quelli che contrariamente «si fondano [...] su una decisione che non dipende dal giocatore e sulla quale egli non può minimamente far presa; giochi nei quali si tratta di vincere non tanto su un avversario quanto sul destino».²⁰⁷ Al pari di molti giochi di carte, infatti, il poker si configura come un gioco ibrido, poiché «il caso presiede alla composizione delle “mani” di ciascun giocatore, e questi poi sfrutta nel miglior modo possibile, e a seconda delle proprie forze, la carta che il caso gli ha ciecamente attribuito».²⁰⁸ Da una parte c’è l’inevitabile ruolo del caso, dal momento che il giocatore non può in alcun modo predisporre per ottenere un vantaggio rispetto all’avversario,

filosofia stessa non ha ancora esplorato e che è una vera provocazione per il nostro intelletto» (ivi, p. XIII). L’attenzione dedicata a Rovatti al tema del gioco è particolarmente intensa e interessante: cfr. anche A. DAL LAGO-P.A. ROVATTI, *Per gioco. Piccolo manuale dell’esperienza ludica*, Milano, Cortina, 1993; P.A. ROVATTI, *Il gioco di Wittgenstein*, Trieste, Eut, 2009; nonché il ricchissimo volume dal titolo *Indagini sul gioco*, da lui co-curato con Davide Zoletto, di «Aut Aut» (CCCXXXVII, 2008).

²⁰⁶ LANDOLFI, *Opere*, vol. II, cit., pp. 454-455. Cfr. anche la precisazione poco oltre: «“Sì,” riprese egli “la morte o diciamo il suicidio: chi non volesse spogliarsi sarà libero in cambio di suicidarsi, subito e in nostra presenza”» (ivi, p. 455).

²⁰⁷ R. CAILLOIS, *I giochi e gli uomini*, a cura di P. A. Rovatti, Milano, Bompiani, 1995, p. 33. Cfr. anche *ibidem*. «Il destino è il solo artefice della vittoria e questa, quando c’è rivalità, significa esclusivamente che il vincitore è stato più favorito dalla sorte del vinto».

²⁰⁸ Ivi, p. 34. Cfr. anche *ibidem*. «L’*agon* è una rivendicazione della responsabilità personale, l’*alea* un’abdicazione della volontà, un abbandono al destino».

e dall'altra c'è la capacità di volgere il caso a proprio favore, studiando gli avversari e prevedendone le mosse. Per Caillois, ancora,

in un gioco come il poker, [a consentire al giocatore di vincere], sono piuttosto determinate qualità di intuizione psicologica e di carattere. In generale, il ruolo del denaro è tanto più considerevole quanto più grande è la parte del caso e di conseguenza più debole la difesa del giocatore. La ragione è evidente: funzione dell'*alea* non è quella di far guadagnare del denaro ai più intelligenti, ma, al contrario, di abolire ogni superiorità naturale o acquisita degli individui allo scopo di porre ciascuno su un piede di assoluta uguaglianza di fronte al cieco verdetto della sorte.²⁰⁹

In una partita di poker in cui, al posto del denaro, viene scommessa la propria vita, ha ancora più evidenza la volontà di abolire ogni «superiorità naturale o acquisita degli individui»: rispetto a una nudità che pone un soggetto nella condizione di subalternità rispetto agli altri, la morte risponde al bisogno di dare a tutti la possibilità di spendere una moneta di egual valore.

Il secondo paragrafo del racconto mostra il convulso turbinio di emozioni e di pensieri che invadono Marcello durante la partita, in un doppio momento di gioco che prima determina la progressiva sconfitta dei personaggi secondari, «tutti [...] più o meno annoiati», per culminare infine in un testa a testa con Gisa: «il gioco era divenuto una singolar tenzone: si trattava di battere quella scala o di non batterla; si trattava, ora veramente, o di denudarsi davanti a lei vestita o di restare davanti a lei nuda».²¹⁰ La descrizione delle mani giocate, oltre a mostrare la profonda conoscenza di Landolfi in materia, emblemizza anche la compresenza di *agon* e *alea*:

Durante la distribuzione, egli tese la sua volontà cercando di far violenza alla sorte; quindi, invece di seguire l'esempio degli altri, che andavano peritosamente rialzando gli angoli delle proprie carte e sbirciandole col capo quasi coricato sul tavolo, scoprì d'un tratto le sue. E rimase abbagliato: cinque cuori, benché non tutti contigui, gli si allineavano davanti. Colore. Nondimeno la sua gioia fu subito amareggiata dalla vista degli altrui giochi, tra i quali erano presenti ben due tris, che minacciavano altrettanti poker (il quarto gioco non poteva riuscire che a un full). Marcello sudava freddo; ma quelli dei tris cambiarono le carte, e rimasero coi loro tris.

Aveva vinto. Ma nelle prossime mani? Le prove da superare erano ancora parecchie... Tuttavia un colore servito era pure una cosa; un segno; forse la sorte aveva inteso dichiararsi.²¹¹

²⁰⁹ Ivi, pp. 34-35.

²¹⁰ LANDOLFI, *Tre racconti*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 456-457

²¹¹ Ivi, p. 456. Cfr. anche la continuazione: «Calma, calma: presto per cantar vittoria; lasciarsi prendere da un senso di sicurezza, d'euforia, poteva essere pericoloso (e perché mai pericoloso? forse che le carte cambiano a seconda dei nostri sentimenti o che possono magari mutar faccia a dispetto? Certo che cambiano: a seconda dei sentimenti e anche delle persone)...» (*ibid.*)

Da una parte il caso, dunque, la sorte che pare essersi allineata benignamente per Marcello («cinque cuori [...] gli si allineavano davanti»), mentre i suoi oppositori non sono favoriti dal cambio di carte («quelli dei tris cambiarono le carte, e rimasero coi loro tris»); dall'altra parte però la mano è frutto anche della sua freddezza, oltre che di una lucida lettura della situazione grazie alla quale, ad esempio, sa di essere minacciato solo da tre giocatori («il quarto gioco non poteva riuscire che a un full»). Marcello, inoltre, sembra del tutto conscio del fatto che le probabilità di ogni oppositore di pescare la carta utile per un poker è comunque molto più bassa di quanto non lo sia quella di vincere con in mano un colore. Si tratta di un rischio calcolato, dunque, e nella giocata sono determinanti sia la fortuna benigna sia la capacità di valutare i rischi. La dimestichezza nello studio della situazione e degli avversari viene confermata dalle successive mani, a riprova del fatto che la fortuna è sorretta da una fredda lucidità di analisi:

Guardò le carte degli altri: due degli avversari erano superiori a lui in partenza, sebbene non vi fossero giochi chiusi, il che del resto non significava un bel niente. Cerchiamo soltanto di non perdere la testa. Dunque: due doppie coppie superiori alla mia; ma il pericolo non è probabilmente da quella parte, chiudere un full è molto più difficile di quanto non si creda; il pericolo è piuttosto, e per l'appunto, in quella sua scala aperta dai due lati; è così facile invece che entri, una scala aperta dai due lati. [...] Provò l'impulso di scartare tre carte, tenendosi la coppia di dieci; così, se anche avesse fatto solo tris, e se nessuno degli altri avesse fatto full... Se, se: che follia. Nondimeno qualunque full eventualmente chiuso dagli altri sarebbe stato superiore a quello eventualmente chiuso da lui stesso...²¹²

È evidente la volontà di Landolfi di definire a tuttotondo la psicologia del giocatore, senza sbilanciare il discorso dal lato della pura arbitrarietà del caso ma, al contempo, evitando anche di enfatizzare eccessivamente le azioni di Marcello.

Con la messa in gioco della vita, e con l'evocazione dello spettro della morte, si chiude il cerchio intorno alla dimensione ludica e, allo stesso tempo, ne deflagrano le implicazioni. Tutto si regge, ancora una volta, sulla retta tracciata tra dissipazione e piacere che, già evocata da Landolfi in *Rien va*, in questo specifico racconto si allinea per mezzo dell'espedito voyeuristico.²¹³ Lo scarto che c'è tra il vedere e il sentirsi visti, e quindi quello tra il soggetto e l'oggetto,²¹⁴ è lo

²¹² Ivi, p. 457.

²¹³ Cfr. OTTONIERI, (*Impossibile inventare un gioco nuovo*, cit., p. 41: «il gioco della letteratura è veramente per Landolfi questo gioco a perdere; fondato sull'impossibilità di possedere (e sul disinteresse a farlo). Una *dépense* dove ciò che si spreca è anche, addirittura, la propria inalienabile (aleatoria) volontà di potenza».

²¹⁴ Per questa dicotomia un po' rigida il riferimento è a quanto detto da Jean-Paul Sartre ne *L'essere e il nulla* (Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 326): «se altri-oggetto si definisce in legame con il mondo come l'oggetto che vede ciò che io vedo, il mio legame fondamentale con altri-soggetto deve poter essere ricondotto alla mia possibilità continua d'essere visto da altri. Proprio in e per la rivelazione del mio essere-soggetto per altri, devo poter cogliere la presenza

stesso scarto che in questa mano di poker distanzia la sconfitta e il suicidio; uno scarto che crea un senso di vertigine, di decentramento di sé, tanto traumatico quanto responsabile di una parte del godimento. È ancora una volta una definizione di Caillois a chiarire la specificità della ‘vertigine’, e nel farlo introduce il concetto *ilinx*:

Un’ultima specie di giochi comprende quelli che si basano sulla ricerca della vertigine e consistono in un tentativo di distruggere per un attimo la stabilità della percezione e a far subire alla coscienza, lucida, una sorta di voluttuoso panico. In tutti i casi, si tratta di accedere a una specie di spasmo, di trance o smarrimento che annulla la realtà con vertiginosa precipitazione.²¹⁵

Il sentimento di vertigine («una specie di spasmo, di trance o smarrimento») è ravvisabile in tutto il racconto, a partire dall’atteggiamento dello stesso Marcello. Per lui, infatti, la morte non è un’eventualità presa concretamente in considerazione, eppure sembra comunque trarre piacere dalla sospensione dell’atto e, parte del godimento, risiede nel sentimento di impotenza rispetto agli eventi. Indicativo, a mio avviso, che nel momento cruciale in cui è destinato a scoprirsi vincitore o perdente, Marcello si ferma e procede con estrema lentezza, tenendo l’ultima carta voltata e chiedendo agli altri giocatori e alle altre giocatrici «il permesso di stillarla».²¹⁶ Colgono nel segno, pensando alla figura del giovane giocatore intento a stillare le carte, le parole di Andrea Muni che, riflettendo sul binomio *jouissance-azzardo*, sottolinea come «il godimento dell’azzardo stia nella vertigine quasi-orgasmica di esporsi entusiasticamente a un verdetto insindacabile».²¹⁷ La sequenza dei gesti di Marcello viene seguita, con impazienza e sospensione, anche da Gisa, per la quale la reazione subitanea è totalmente differente: «c’era un imprecisabile, incomprendibile rimprovero, e, per la prima volta, un’ombra di smarrimento».²¹⁸ Lo smarrimento di Gisa è di tutt’altra natura, e nasce, contrariamente a quello di Marcello, dalla consapevolezza che perdere significa accettare di darsi la morte per propria mano. È una vertigine del tutto simile all’idea di *ilinx* nell’accezione di Caillois, e questo sentimento accompagna Gisa fino all’epilogo della vicenda, quando appoggiata la pistola alla tempia viene raffigurata a metà tra una sospensione

del suo essere-soggetto. [...] Io non posso esser oggetto per un oggetto: è necessaria una conversione radicale dell’altro che lo faccia sfuggire all’oggettività.

²¹⁵ CAILLOIS, *I giochi e gli uomini*, cit., p. 40.

²¹⁶ LANDOLFI, *Tre racconti*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 457. ‘Stillare una carta’ significa, nel gergo dei giocatori di poker, scoprirla lentamente, spesso sollevandola a partire da un angolo, per prolungare lo stato di attesa. Cfr. *ivi*, p. 458: «la manovra procedeva con una lentezza per lui medesimo esasperante; anziché fare i movimenti necessari, egli, si sarebbe detto, li evitava con ogni cura, pari a chi mimi una marcia senza avanzare. Oppure la carta era di quelle “profonde”; certo l’angolino guatato restava bianco, né il segno s’annunciava in alcun modo, con uno di quei puntini o accenni di linee o spigoli o rotondità che il giocatore sa riconoscere».

²¹⁷ A. MUNI, *Il colpo di dadi che, dunque, sono: a che servono alea e vertigine?*, in «endoxai», VII, 41, 2019; disponibile al link: <https://endoxai.net/2019/01/21/il-colpo-di-dadi-che-dunque-sono-a-che-servono-alea-e-vertigine/> (consultato il 14/02/23).

²¹⁸ LANDOLFI, *Tre racconti*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 460.

percettiva (tipica di uno stato di *trance*) e una lucida (e quasi divertita) consapevolezza: «sorrise con aria tra sciocca e assente e si strinse lievemente nelle spalle, guardando la rivoltella tra le sue mani [...]; l'istante dopo levò gli occhi e l'arma, che si puntò decisamente alla tempia, il dito sul grilletto». ²¹⁹ L'epilogo non sarà tragico, ma il momento è cruciale. In questo gioco mortale, Gisa accetta che la posta in palio sia la vita, e ne pregusta la perdita. ²²⁰

Per citare ancora le parole di Muni, la vertigine «ci educa alla perdita, più o meno regolata, non più di una metaforica posta ma direttamente di noi stessi (ossia alla perdita dell'esperienza della soggettività in cui “normalmente” ci riconosciamo)». ²²¹ È esattamente questo che sta accadendo: Gisa vede messa a rischio la sua stessa esperienza soggettiva, perché lo sguardo di Marcello, nella forma in cui questo si concreta, non le dà una vera e propria scelta e non le concede alcuna salvifica alternativa. Se tale è la posta in palio, il suicidio può divenire una scelta meno irrazionale di quanto sembri. Ecco, quindi, che la dimensione del gioco si interseca con quella dello sguardo voyeuristico.

III.3.5.3. I due tempi della pulsione voyeuristica: da una scelta truccata alla 'mano rubata'

Venendo quindi al cuore dell'argomentazione, si può ripartire dal presupposto centrale: il racconto *Mano rubata* si sostiene in pieno su una pulsione scopica al cui centro c'è il desiderio di vedere Gisa nuda. Questo desiderio, che ha delle ovvie implicazioni per la natura reificante dello sguardo, appartiene soprattutto al protagonista maschile, Marcello, che pur di giungere all'obiettivo si fa promotore di una partita di poker dalle regole eccentriche ed estreme: chi perde è obbligato a scegliere tra lo spogliarsi o il suicidarsi di fronte agli altri. Come si tenterà di dimostrare, dietro questa pulsione scopica di Marcello, si può rintracciare uno sguardo voyeuristico

²¹⁹ Ivi, p. 466.

²²⁰ Può essere interessante incrociare le posture di questi due personaggi, un “vincente” e una “perdente”, con alcune delle considerazioni a cui giunge per altra via Stefano Bartezzaghi (cfr. “*Chi vince non sa cosa si perde*”, in «Aut Aut», CCCLXXV, 2017, pp. 53-72). Si tratta di un cursorio approfondimento, ma rinvio ad esempio a quanto detto da Bartezzaghi a proposito dei confini tra agonismo e conflitto, che in diverso modo si possono ritrovare slabbrati anche nel caso qui analizzato: «è così possibile distinguere il gioco, anche agonistico, dal conflitto. Nel conflitto si desidera battere quell'avversario particolare; nel gioco, la vera posta è l'agio con cui lo si gioca, la maestria conquistata, la possibilità cioè di esercitare il massimo della propria libertà, l'oscillazione più decisa all'interno dei vincoli stabiliti dalle regole. Il conflitto ha invece come oggetto di valore l'inermità dell'avversario e lì non è davvero importante che l'avversario riconosca formalmente la superiorità del vincitore, che lo ha schiacciato e annullato» (ivi, p. 67).

²²¹ MUNI, *Il colpo di dadi che, dunque, sono*, cit.; disponibile al link: <https://endoxai.net/2019/01/21/il-colpo-di-dadi-che-dunque-sono-a-che-servono-alea-e-vertigine/> (consultato il 14/02/23). Cfr. ancora *ibidem*. «Anche se la cosa può apparire “impossibile”, nella messa in gioco di noi stessi, nella vera messa in gioco, non in quella autoimprenditoriale, l'io che mette in gioco e l'io sospeso, rischiato come posta (e quindi, secondo Pascal, perduto) non sono della stessa pasta. Non è la cosa che pensa e progetta il soggetto che sta davvero giocando la partita, Pascal l'aveva presentito. È piuttosto la “cosa” che parla e vive – che “gioca”, che si scrive sui corpi degli altri e su cui gli altri si scrivono – a reggere le redini del vero gioco senza saperlo».

che rimane celato nella sua architettura finché non viene disinnescato dalla reazione di Gisa, ed è per questa ragione che si insiste nel parlare di ‘voyeurismo’.

L’*incipit* del racconto, sin dalla descrizione di Gisa, enuclea in poche righe la natura della pulsione scopica:

per virtù di qualcosa in lei, ciascuno sognava bensì di spogiarla, senza però che le sue immaginazioni lubriche si spingessero oltre. In una parola, quello che per generale sentimento importava era vederla nuda [...]. In Marcello invece, o che egli vi fosse dalla sua indole portato o per effetto di ulteriori componenti, esso era diventato un’ossessione. [...] In conclusione, egli voleva come tutti vederla nuda; salvo che, lui, non poteva farne a meno, a lui urgeva.²²²

Qualche riga più in là, inoltre, alla situazione iniziale dominata dal desiderio per la vista del corpo nudo di Gisa si aggiunge il secondo elemento centrale di questa narrazione, lo spettro della morte:

E qui a Marcello venne un’idea geniale, o che tale gli parve lì per lì.
«Mi sembra» disse «che sia venuta l’ora del poker.»
«Che poker?» chiese qualcuno straccamente.
«Propongo» riprese lui «che si giochi una specie d’eliminazione, mano per mano, di modo che alla fine rimanga un solo vincitore.»
«E poi?»
«Il vincitore resterà vestito, o almeno avrà il diritto di farlo; e tutti gli altri dovranno spogliarsi, denudarsi completamente: che ne dite?»²²³

In breve, Marcello desidera soddisfare un personale desiderio in un modo che non implichi né il suo attivo coinvolgimento, come accadrebbe se trovasse il coraggio di dichiararsi a Gisa e potesse ottenere di vederla consensualmente, né un’infrazione di ciò che, in base alle regole della società, sarebbe considerato lecito. Come ricorda Roger Caillois, nel gioco non valgono più le «leggi confuse e ingarbugliate della vita ordinaria», che vengono sostituite «da regole precise, arbitrarie, irrevocabili, che bisogna accettare come tali e che presiedono al corretto svolgimento della partita».²²⁴ In questo senso sono ben due le eccezioni che riesce a ottenere Marcello rispetto alle normali leggi che regolano la società umana: il poter guardare impunito Gisa, indipendentemente dalla sua volontà di essere guardata, e il poter imporre come alternativa il suicidio. Sia lo sguardo che la morte, quindi, si rivestono di un’accettabilità sociale che viene confermata dalla

²²² LANDOLFI, *Tre racconti*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 451-452.

²²³ Ivi, p. 452.

²²⁴ CAILLOIS, *I giochi e gli uomini*, cit., p. 23. Cfr. anche il sunto di ivi, p. 24, s.v. ‘regolata’: «sottoposta a convenzioni che sospendono le leggi ordinarie e instaurano momentaneamente una legislazione nuova che è la sola a contare».

partecipazione volontaria di ogni giocatore, compresa Gisa, che non a caso è l'osservata diretta lungo tutto il procedimento della contrattazione delle regole.²²⁵

Il piano di Marcello, dunque, sembra perfetto per assecondare l'inconfessabile desiderio. Al giovane, come spesso accade alle molte figure di giocatori landolfiani, la fortuna sembra essere in un primo momento favorevole; peccato che, com'è altrettanto usuale, la stessa fortuna appena sfiorata venga improvvisamente a mancare da sotto i piedi, senza che il vincitore possa godere della vincita. Infatti, dopo la sconfitta di Gisa, proprio quando Marcello è pronto a passare dal desiderio al godimento, ecco accadere l'imponderabile: la donna tanto desiderata non si spoglia, preferisce la morte.

La pulsione scopica, che ora potrebbe essere soddisfatta, è evocata e poi negata da Landolfi allo stesso modo in cui un prestigiatore fa il gesto di afferrare una moneta con la mano sinistra, salvo poi aprire di fronte allo spettatore un palmo vuoto, perché la mano destra l'ha già abilmente nascosta:

E intanto, ponendo il suo impegno nel non volgersi, cercava di guardare colla nuca e gli pareva d'essere investito dal soffio della sua nudità. Ma quando, finito il giro e le frasette buffonesche, si volse davvero con un brivido (quello che nelle alcove precede il piacere) vide la fanciulla, sebbene imperterrita tra tanta gente nuda e anzi sembrando starvi come a casa sua, ancora vestita di tutto punto.

[...]

«Ma lei, dico...» balbettò alla fine.

«Nessuno di questi signori e di queste signore» replicò calma la fanciulla «ha creduto d'invocare l'alternativa a suo tempo stabilita, e affar loro. Ma tale alternativa c'è pure, e da lei medesimo precisata. Bene; io la scelgo: quest'è tutto.»²²⁶

Il brivido che «nelle alcove precede il piacere» viene interrotto, la gioia di Marcello soffocata: Gisa sceglie di avvalersi di quell'alternativa che, razionalmente, si configurava come una semplice *boutade* tra amici un po' alticci. Il regolamento imposto dalla speciale legislazione del gioco le permette il suicidio, e Gisa accetta di abbracciare l'idea del suicidio piuttosto che indossare *quella* nudità.

Come già è stato anticipato nella sintesi del racconto, lo scioglimento della storia vedrà Gisa denudarsi di fronte a tutti, e quindi piegarsi apparentemente al desiderio voyeuristico di

²²⁵ Cfr. LANDOLFI, *Tre racconti*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 453: «E allora?» insistette egli “proprio non vi va?” Poi, facendosi accanto a Gisa e guardandola ormai nel bianco degli occhi, soggiunse: “Lei cosa ne dice?”. La fanciulla, si capisce, aveva inteso alla prima che la proposta di Marcello la concerneva personalmente, sebbene non potesse indovinare la furiosa esclusività dei suoi desideri; ma era fin lì rimasta senza batter ciglio. Ora, interrogata direttamente, si turbò [...]. “Non vedo perché si rivolga proprio a me” rispose ella da ultimo, seguitando a fissarlo.

²²⁶ Ivi, pp. 460-461.

Marcello. La situazione è più complessa di come appare, e il gesto della donna è in certo modo forte e sovversivo. Nello specifico, quando Gisa viene posta di fronte a una scelta tra la nudità e la morte il suo comportamento mostra una reazione che può essere scandita in due diversi tempi. Nel punto di volta tra questi due tempi, avviluppati intorno alla scelta (im)possibile di spogliarsi, si tocca il massimo della pregnanza e della significazione visuale presenti nel racconto.

A livello puramente retorico, l'*escamotage* con cui Marcello imposta la partita di poker è riassumibile dalla frase: 'o il suicidio, o la nudità (e la vita)'. Questa è la scelta che si presenta di fronte a Gisa nel momento in cui si dispone ad accettare con serietà la partita, ed è nella consapevolezza di questa biforcazione duale che sceglie la morte. Nonostante tutta la sua attenzione retorica, però, quella di Marcello è la proposta di un baro. Vista la natura di questa falsa alternativa, la mia proposta è di rileggere l'episodio avvalendosi dello stesso schema che, nel suo undicesimo seminario, Lacan dedica alla discussione delle 'finte scelte' hegeliane nella dialettica servo-padrone.²²⁷ Non è necessario né opportuno inoltrarsi in una discussione del pensiero di Hegel. Ciò a cui mira Lacan e che per questo racconto è interessante ricalcare è, in breve, la messa in discussione di alcune formulazioni duali che presentano alternative solo apparentemente libere. «*O la borsa o la vita!* Se scelgo la borsa, le perdo tutte e due. Se scelgo la vita, ho la vita senza la borsa, cioè una vita amputata». ²²⁸ Scegliere la borsa, infatti, significa scegliere di farsi ammazzare per perderla, e scegliere la vita significa perdere qualcosa di sé: la borsa. Ecco che, allora, la scelta non si configura come del tutto libera: le due alternative implicano in entrambi i casi una menomazione del soggetto, fino alla sua morte.

La mia ipotesi è che la scelta di *Mano rubata* sia, sostanzialmente, di questo tipo. Ricalcando lo schema a due insiemi intersecati disegnato da Lacan, e aggiungendovi anche la schematizzazione dei rapporti visuali, l'intero primo momento del racconto è esemplificabile come segue:

²²⁷ LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 201-211: 208.

²²⁸ Ivi, p. 208. Il riferimento alla filosofia di Hegel sarebbe qui piuttosto oneroso da ricostruire in modo esaustivo; cfr. almeno G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello Spirito* [1807], Milano, Rusconi, 1995, in part. pp. 275-289.

Ad ogni modo, quando Marcello passa da osservatore a osservatore/osservato, a cambiare non è soltanto la possibile reversibilità. Il suo sguardo viene svestito, depotenziato e, per continuare la lettura su base lacaniana, il giovane passa da essere ciò che Lacan definirebbe un grande Altro, a divenire il piccolo e semplice 'altro'.²³¹ Il ricatto retorico con cui Marcello si presenta a Gisa lo pone di fronte alla donna con uno sguardo che, letteralmente, non è il suo, ma è quello del grande Altro, di quella sovrastruttura che si sovrappone, attraverso il meccanismo retorico, alla figura di Marcello, di quell'uomo in carne e ossa di fronte a lei. Ecco, finalmente, la dimensione voyeuristica: il grande Altro inteso come sovrastruttura sociale rimane celato dietro le pupille di Marcello e rimane invisibile finché Marcello non viene messo all'angolo.

Nelle prime già menzionate righe del racconto, il narratore dice di Gisa che «ciascuno sognava [...] di spogliarla»,²³² ed è esattamente il 'ciascuno', quel grande Altro per il quale lei esiste solo in quanto funzione oggettiva, che Gisa vede in Marcello. Il ragazzo in quella sua richiesta verbalizza un desiderio non suo, un desiderio interiorizzato che si allinea con il suo, di lui-Marcello, ragazzo innamorato di Gisa, ma che è impregnato di un desiderio di spogliazione più pervasivo. Se Gisa si spogliasse, perderebbe la sua possibilità di esistere come istanza soggettiva, soccomberebbe allo sguardo non di Marcello-altro, ma di Marcello-Altro. Diventerebbe la donna che la struttura sociale di godimento vuole scoprire lembo dopo lembo, sfibrandola e spogliandola fino all'osso.

Quando Marcello trova una soluzione di compromesso e si denuda a propria volta, è della sua veste di Altro che si spoglia. A questo punto sì che, allora, torna fondamentale l'avvenuta reversibilità: nel momento in cui Marcello si rende visibile si depotenzia, l'Altro si slega dalla sua figura e si riduce ad un'istanza astratta del tutto separata dal Marcello in carne e ossa di fronte a Gisa, con tutto il suo bagaglio di fragilità umane e il suo senso di inadeguatezza fisica.²³³ Il corpo

dell'assoluto che tende allo sconfitta, come ne *La muta*» (BOILLET, *Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi*, cit., p. 32).

²³¹ Si tratta di uno dei concetti cardine delle formulazioni lacaniane, la cui definizione è però particolarmente problematica. Del 'grande Altro' Lacan dà molte definizioni nel tempo, e un punto teoricamente cruciale è quello di J. LACAN, *Il seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro (1968-1969)*, Torino, Einaudi, 2019. Una lettura preziosa di questo aspetto è quella di S. ŽIŽEK, *Il grande Altro*, Milano, Feltrinelli, 1999. La lettura di Žižek, allievo del discepolo lacaniano Jacques-Alain Miller, è molto interessante e tende ad accentuare soprattutto le caratteristiche minacciose e pericolose del grande Altro lacaniano.

²³² LANDOLFI, *Tre racconti*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 451. Il corsivo, qui, è mio.

²³³ Marcello è proprio il più spaventato di tutti all'idea di farsi vedere nudo, dal momento che vive con vergogna il rapporto con il suo corpo e con particolare senso di insufficienza quello specifico con il suo organo sessuale: «E lui non era bello; una sua amante gli aveva assicurato che era bellissimo, ma come crederle? era una donna matura, innamorata... Che bello! aveva invece le spalle troppo puntute. Le spalle troppo puntute: giocava a nascondersi perfino con se stesso; il guaio erano le sue parti sessuali, altro che spalle. Per cominciare aveva l'attaccatura "a fico", troppo indietro; e inoltre quel generale aspetto di vizzosità... e, per finire, l'elemento, il membro principale del sistema era soverchiamente piccino. Ecco sì, piccino, questa età la sola ma sufficiente maledizione. No, non la sola... Gli altri come lo portavano? aperto, chiuso, semincappato? E lui così impronto per tal riguardo, a dispetto

di Gisa è ancora di fronte al suo occhio ma lo sguardo non è più mortifero. Curiosamente, è soltanto nel momento in cui Gisa arriva a sfiorare il grilletto del tamburo per spararsi che «(finalmente, finalmente) il giovane si avvide di amarla, di amarla proprio d'amore»; e da questo riconoscimento alla decisione risoluta: «egli doveva salvarla; o salvarsi, ch'era tutt'uno, salvare lei in sé e sé in lei». ²³⁴

Alla fine del racconto, mentre i due giovani si dirigono verso casa, l'alba sta per spuntare e la notte sta per concludersi, ed è a quel punto che Gisa fa intuire a Marcello come la «felicità» non sia, in fondo, che «una mano rubata». ²³⁵ Un tentativo di *steal* ai danni di qualcuno da ingannare, probabilmente qualcuno che indossa la maschera del 'grande Altro' e che deve essere indotto ad abbassarla, così come si abbassano sul tavolo le carte, rinunciando a vedere la giocata. Un *bluff* estremamente serio, insomma, da portare fino in fondo: a rischio di morire, e godendo del rischio.

della sua povertà (che ne risultava tanto più sfacciatamente esibita), che figura avrebbe fatto? Che vergogna, che vergogna: lo avrebbero, lei lo avrebbe, preso per un tipo aggressivo, affetto da complesso d'inferiorità» (ivi, p. 458). ²³⁴ Ivi, p. 467. Nel paragrafo finale del racconto, durante il tragitto a casa che porta allo scioglimento dell'azione, Marcello ha anche la conferma di essere corrisposto. A incalzarlo è una domanda di Gisa, da cui poi il dialogo decisivo: «“Che cosa esattamente vuoi?” / “Che tu mi ami, per sempre.” / “«Non c'è bisogno di desiderarlo, sperarlo e volerlo, basta saperlo: io già ti amo. E non c'è bisogno neppure di saperlo, perché già lo sapevi.»» (ivi, pp. 470-471).

²³⁵ Ivi, p. 472.

IV.

Riaperture – «Quale storia laggiù attende la fine?»

L'ultimo titolo dell'agognata caccia al tesoro di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che dà il nome anche a questo congedo, è tanto felice da saper chiudere circolarmente la ricerca del Lettore riaprendo in contemporanea a tutte le possibilità ancora non realizzate. Nelle ultime righe del libro uno dei molti lettori calviniani sostiene che il «senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte»;¹ tra continuità e discontinuità, quindi, in un binomio dialettico che non può non rimandare a Bataille. Se il percorso intorno al voyeurismo fin qui tracciato ha mostrato una direzionalità, come si spera, non sarà necessario riprendere e ripetere sterilmente quanto già detto. Potrebbe essere però interessante rilanciare, mostrare i segni di una discontinuità che permetterebbe di riaprire a nuovi interrogativi.

L'ultima analisi della presente tesi è in tal senso significativa, perché tocca possibili direttrici di espansione o di problematizzazione del discorso. Fin dove si può esplorare, ad esempio, il legame che lo sguardo voyeuristico intrattiene con la pulsione di morte? Lo sguardo come gesto proibito, dunque, potenzialmente mortifero, che è lo sguardo di Atteone: tanto pericoloso quanto inevitabile, uno sguardo voyeuristico connotato da un richiamo alla dissipazione che tanto sembra avere a che fare con quella categoria d'azzardo, di *ilinx*, di cui ha parlato Caillois. Si è molto enfatizzato, in queste pagine, la possibile configurazione dello sguardo voyeuristico come una struttura di potere anche nociva e violenta, e non se ne vuole smorzare affatto la denuncia; si potrebbe però rilanciare il discorso verso la vertigine di uno slancio, al contrario, passivo: quello di un voyeurismo che può denotare un godimento *nella* perdita di sé.²

Inoltre, questo concetto di passività potrebbe portare a espandere un discorso che, qui, è stato tenuto latente (ma non ignorato): e cioè il legame chiasmatico, per usare il vocabolario di Merleau-Ponty, che intercorre tra voyeurismo ed esibizionismo. Stare aderenti all'oggetto che si voleva definire ha imposto dei limiti che, talvolta, sarebbe stato invece interessante sfondare. Si è tentato di descrivere, pensando ancora agli esempi de *Il visibile e l'invisibile*, il tessuto esterno del guanto, ma non è certo negabile che il guanto abbia anche un interno e che possa essere rivoltato. Non c'è necessariamente esibizionismo in ogni gesto voyeuristico, non spera sicuramente

¹ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 869.

² In questo senso il *voyeur* come il 'masochista' di cui parla splendidamente Andrea Muni (*I masochismi che rimuoviamo*, cit., p. 114), potrebbe essere un soggetto che esplora il rapporto tra «piacere e dolore» come «il limite logico del soggetto capitalista»?

di essere visto – ad esempio – il Qfwfq de *Gli anni luce*. Ma cosa dire, invece, di Gisa in *Mano rubata*? Se è vero che il suo gesto scoperchia la presenza sotterranea del grande Altro, è anche vero che nessuno l'ha obbligata a mettere in gioco la vita e la nudità. In quanti e in quali modi, insomma, l'esibizionismo può intersecarsi con l'atto voyeuristico e come agisce, tale interazione, nei testi letterari? È una domanda che sembra sorgere ma a cui non è stato onestamente possibile dare risposta. Nella recentissima e breve incursione sul voyeurismo a opera di Federico Fastelli, che è stata letta solo nelle fasi conclusive del presente lavoro, lo studioso pare andare proprio in questa direzione e interrogare, con altri mezzi teorici rispetto a quelli qui utilizzati, «il punto di sutura tra guardare ed essere visti», e dunque tra voyeurismo ed esibizionismo:

il godimento presuppone inconsciamente lo sguardo (in genere fantasmatico) di un testimone, ovverosia il sesso, almeno nel mondo moderno, ha sempre in sé un quantum di esibizionismo che si basa sullo sguardo virtuale dell'altro. Questo testimone non-presente è il riflesso dell'ordine simbolico in cui il soggetto agisce e attraverso cui dà significato al reale trasformandolo in realtà. È questa assenza presente che occupa il punto di sutura tra guardare ed essere visti, e si tratta evidentemente di una ipericonica in senso mitchelliano.³

Ancora, si potrebbe continuare ad esplorare lo sguardo voyeuristico nella sua declinazione che, in quanto sguardo, ha come oggetto *a*. Se, come ricorda Kirchmayr, lo sguardo in quanto oggetto *a* è «la punta di emergenza del reale che squarcia il velo delle parole e delle immagini ed è il baricentro per la costruzione del fantasma», allora il 'Grande Sguardo' di cui si è tentato di delineare l'emersione testuale potrebbe rimandare anche a una delle possibilità che la letteratura ha per inchiodare una preesistenza e una persistenza fantasmatiche.⁴ Il testo può scardinare totalmente la dialettica tra soggetto e oggetto, che con il voyeurismo deflagra, e porsi come una delle possibilità per parlare di una realtà che comprenda (etimologicamente) tutti quei 'vuoti' di cui la realtà stessa è intessuta: tutte quelle «resistenze al sapere» e quelle «lacerazioni del tessuto simbolico di cui è fatta la nostra esperienza».⁵ Nel momento in cui lo sguardo voyeuristico compare su una pagina, se la sensibilità dell'autore sa estrarlo dal solo discorso clinico-patologico, ecco che può manifestarsi come un 'Grande Sguardo' e può accadere che diventi uno dei modi

³ FASTELLI, *ImageText*, cit., pp. 86-87. Sarebbe interessante in tal senso dialogare anche con le riflessioni di Jean Starobinski, che nel suo saggio dedicato a Rousseau (in *L'occhio vivente* [1961], Torino, Einaudi, 1975, pp. 75-158: 91), scrive: «Mostrarsi, vedere senza essere visto. La psicologia moderna ha stabilito chiaramente che l'esibizionismo e il voyeurismo formano una coppia di tendenze opposte e insieme complementari, ogni esibizionista è quando capita anche voyeur». Il presente studio non indaga le specificità dell'esibizionismo, ma porta a smentire l'affermazione opposta: un atto voyeuristico non implica necessariamente un gesto di esibizionismo; tuttavia, tutto il volume di Starobinski è da segnalare e potrebbe aprire a dialoghi rilevanti, vista anche l'attenzione per l'iterazione tra psicoanalisi e letteratura, soprattutto per quanto concerne i testi che sviluppano la questione dello sguardo in relazione all'illecito e alla pulsione di morte.

⁴ KIRCHMAYR, *A cosa può servirvi l'objet (petit) a*, cit., p. 42.

⁵ Ivi, p. 45.

per ‘lacerare il tessuto simbolico di cui è fatta la nostra esperienza’. In tal senso, se non sono state da me fraintese le sue parole, si andrebbe forse nella direzione che si auspica Raoul Kirchmayr quando incoraggia ad andare al di là «di un impiego “tecnico” del concetto» di oggetto *a*, per cogliere le potenzialità che ha nell’«aprire dei varchi nella costruzione di un sapere mobile *tra* le discipline». ⁶ Si tratta, come evidente, di molti interrogativi, molto complessi e comunque non sufficienti a dare risposte definitive. Non si è mai voluto, d’altronde, chiudere i discorsi sul voyeurismo ma rilanciarne l’invisibile potenzialità.

Tra le più celebri serie di scatti di Luigi Ghirri si possono certamente ricordare le molte fotografie dedicate alla nebbia padana, per lo più scattate tra gli anni Ottanta e Novanta, nelle quali un frammento paesaggistico in primo piano è vivido e riconoscibile, mentre alle sue spalle la coltre della nebbia opacizza tutto il resto. Sono foto, però, che scorgono e imprimono sulla pellicola un *qualcosa* che va ben al di là di ciò che può essere portato in primo piano e, non descrivendo nitidamente l’invisibile, non escludono nessuna delle sue potenzialità. Non sono foto vuote, ma che fotografano un vuoto che può riempirsi di molte possibili narrazioni. Così, di fronte a due celebri piloni fotografati a Formigine nel 1985, con lo sguardo che sa inoltrarsi solo fino a un certo punto sul viale, per poi abbandonarsi alla nebbia, ⁷ un *voyeur* potrebbe desiderare che la tenda fosse squarciata; mi piace pensare che uno dei lettori di Calvino, invece, terminerebbe lì la sua vicenda e si congederebbe con una domanda in sospenso: «Quale storia laggiù attende la fine?»

⁶ *Ibidem*. Cfr. ancora: «Non si tratta perciò di ricorrere ancora alla psicanalisi per ripetere operazioni di preteso smascheramento o di svelamento di una “realtà” che così sarebbe pensabile, ancora una volta, solo metafisicamente, ma di modificare il nostro essere nel mondo attraverso una ritessitura dei discorsi da una parte e delle forme dell’immaginario dall’altra» (*ibid.*).

⁷ La foto si può ora vedere sul sito che conserva l’Archivio di Luigi Ghirri, tra gli scatti del periodo 1980-1992: <https://www.archivioluigighirri.com/artworks/paesaggio-italiano> (ultima visualizzazione: 15/11/23).

Bibliografia

I. BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DEGLI AUTORI

- CALVINO (1992) = CALVINO, ITALO, *Romanzi e racconti*, 3 voll., a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1992.
- CALVINO (1995) = CALVINO, ITALO, *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- CALVINO (1997) = CALVINO, ITALO, *I libri degli altri: Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1997.
- CALVINO (2022) = CALVINO, ITALO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2022.
- CALVINO (2023) = CALVINO, ITALO, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Milano, Mondadori, 2023.
- LANDOLFI (1991) = LANDOLFI, TOMMASO, *Opere*, 2 voll., a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991.
- LANDOLFI (2001) = LANDOLFI, TOMMASO, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, a cura di I. Calvino, Milano, Adelphi, 2001.
- ORTESE (1997) = ORTESE, ANNA MARIA *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.
- ORTESE (2002) = ORTESE, ANNA MARIA, *Romanzi*, 2 voll., a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 2002.
- ORTESE (2004) = ORTESE, ANNA MARIA, *La lente scura. Scritti di viaggio*, a cura di L. Clerici, Milano, Adelphi, 2004.
- ORTESE (2008) = ORTESE, ANNA MARIA, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2008.

II. BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA CITATA

II.1. Bibliografia su Tommaso Landolfi

- ANREOZZI (2002) = ANDREOZZI, GIORGIO, *Dal bestiario Landolfiano: il ragno, l'animale-totem*, in «*La liquida vertigine*», Atti della Giornata di studi su Tommaso Landolfi di Prato (5-6 febbraio 1999), a cura di I. Landolfi, Firenze, Olschki, 2002, pp. 209-216.

- BACELLI (1997) = BACCELLI, MONIQUE, *Landolfi e la donna*, in «Diario perpetuo», II, 2, 1997, pp. 4-13.
- BIONDI (1996) = BIONDI, MARINO, *Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore*, a cura di I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 107-120.
- BIONDI (2004) = BIONDI, MARINO, *Landolfi in gioco con l'occulto*, in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, a cura di E. Pellegrini-I. Landolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 37-47.
- BOILLET (2006) = BOILLET, ETIENNE, *Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi*, in «Diario perpetuo», XI, 11, 2006, pp. 21-48.
- BO (1946) = BO, CARLO, *Note su Landolfi*, in *Nuovi studi*, Firenze, Vallecchi, 1946, pp. 169-178.
- BONNET (2010) = BONNET, STÉPHANE, «*La bellezza è dolore*»: *Landolfi au-delà de Sade*, in *La "filosofia spontanea" di Tommaso Landolfi*, a cura di C. Terrile, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 129-142.
- CARLINO (1996) = CARLINO, MARCELLO, *Le due zittelle*, in *Letteratura italiana. Le opere. Il Novecento. II: La ricerca letteraria*, vol. IV, a cura di A. Asor Rosa e R. Antonelli, Torino, Einaudi, 1996, pp. 449-468.
- CASTELLI (1982) = CASTELLI, SILVANA, *Le bestie e le belle*, in *Azzardo. Landolfi, Savinio, Delfini*, Milano, Spirali Edizioni, 1982, pp. 11-48.
- CASTELLI (1996) = CASTELLI, SILVANA, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore*, cit., pp. 49-76.
- CECCHINI (2001) = CECCHINI, LEONARDO, *Parlare per le notti. Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Copenaghen, Muesum Tusculanum Press, 2001.
- CENI (1986) = CENI, ALESSANDRO, *Oppositività delle presenze (approfondimento di tre componenti)*, in Id., *La 'sopra-realtà' di Tommaso Landolfi*, Firenze, Cesati Editore, 1986, pp. 107-145.
- CIRILLO (1996) = CIRILLO, SILVANA, *Le macchine celibi di Tommaso Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore*, cit., pp. 191-204.
- DEBENEDETTI (1963) = DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il 'rouge et noir' di Landolfi*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 1216-1237.
- FERRARIS (2008) = FERRARIS, DENIS, *Note sur l'érotisme dans l'écriture landolfienne*, in «Chroniques italiennes», LXXXI-LXXXII, 2008, pp. 59-73.
- FUSCO (1996) = FUSCO, MARIO, *Maria Giuseppa, andata e ritorno*, in *Le lunazioni del cuore*, cit., pp. 267-273.
- GALBATI (2009) = GALBATI, VALERIA, *Tra letteratura e cinema: Landolfi, Cavazzoni e Fellini*, in «Italianistica», XXXVIII, 3, 2009, pp. 159-166.
- GARDONCINI (2022) = GARDONCINI, ALICE, *Tradurre la luna. I romantici tedeschi in Tommaso Landolfi (1933-1946)*, Macerata, Quodlibet, 2022

- LANDOLFI (1996) = LANDOLFI, IDOLINA, *Il solipsismo di Landolfi*. Un amore del nostro tempo quale testo esemplare, in *Le lunazioni del cuore*, cit., pp. 121-141.
- LA PORTA (2002) = LA PORTA, FILIPPO, *Il dandy e una paternità scomoda (possibili vie d'uscita dallo spaventoso dormiveglia di Landolfi)*, in «*La liquida vertigine*», cit., pp. 133-138.
- LO GIUDICE (2006) = LO GIUDICE, ANNA, *Poetica dell'indeterminato. Travestimenti dell'io in "Racconto d'autunno" di Tommaso Landolfi*, in *Amicizie Munus. Miscellanea di studi in onore di Paola Sgrilli*, a cura di G. Sommaria, La Spezia, Agorà, 2006, pp. 89-105.
- LUX (2010) = LUX, SIMONETTA, *"Perisca la carne ragnesca"*, in *Cento anni di Landolfi*, Atti del Convegno di Roma (7-8 maggio 2008), a cura di S. Cirillo, Roma, Bulzoni, 2010., pp. 187-214.
- MAGRELLI (2010) = MAGRELLI, VALERIO, *Tommaso Landolfi e l'intruso*, in *Cento anni di Landolfi*, cit., pp. 215-218.
- MANICA (2002) = MANICA, RAFFAELE, *Questioni landolfiane*, in «*La liquida vertigine*», cit., pp. 15-24.
- MARI (2002) = MARI, MICHELE, *Tre forme della fantasia landolfiana*, in «*La liquida vertigine*», cit., pp. 49-66.
- MARTIGNONI (2002) = MARTIGNONI, CLELIA, *Landolfi, o il talento della mobilità (generi e strutture delle prime raccolte)*, in «*La liquida vertigine*», cit., pp. 155-176.
- MAXIA (2005) = MAXIA, SANDRO, «*Casta diva che inargenti...*». *Stilizzazione e parodia nella Pietra lunare di Tommaso Landolfi*, in S. Cirillo (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Scritti in onore di Walter Pedullà*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 433-454.
- MEZZENA LONA (2002) = MEZZENA LONA, ALESSANDRO, *Landolfi e il cinema: un amore impossibile?*, in «*La liquida vertigine*», cit., pp. 139-153.
- OBERT (2014) = OBERT, JUDITH, *Tommaso Landolfi et la divine bestialité de femme*, in «*Studii de Știință și Cultura*», III, 2014, pp. 111-118.
- OTTONIERI (2002) = OTTONIERI, TOMMASO, *Impossibile inventare un gioco nuovo*, in «*La liquida vertigine*», cit., pp. 35-48.
- PANDINI (1996) = PANDINI, GIANCARLO, *Ipotesi per un "bestiario" landolfiano*, in *Le lunazioni del cuore*, cit., pp. 275-287.
- PAOLINI (c.d.s.) = PAOLINI, IWAN, *Il linguaggio sconnesso della casa: su Landolfi e Manganelli*, in «*Diario perpetuo*», in c.d.s.
- PAPINI (1981) = PAPINI, MARIA CARLA, *L'ambigua immagine de La pietra lunare*, in *Una giornata per Landolfi*, Atti del Convegno di Firenze (26 marzo 1979), a cura di S. Romagnoli, Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 117-130.
- PELLEGRINI (1996) = PELLEGRINI, ERNESTA, *L'arte di «aprire una finestra sul buio»*, in *Le lunazioni del cuore*, cit., pp. 27-48.

- PELLEGRINI (2002) = PELLEGRINI, ERNESTA, *L'oscuro rovescio delle cose*, in «*La liquida vertigine*», cit., pp. 1-14.
- PICH (2010) = PICH, FEDERICA, *La trama del caso. "Maria Giuseppa" di Tommaso Landolfi*, in «*Moderna*», II, 2010, pp. 89-95.
- POMILIO (2010) = POMILIO, TOMMASO, *Exit imago: Landolfi nello schermo*, in *Cento anni di Landolfi*, cit., pp. 269-280.
- SACCHETTINI (2006) = SACCHETTINI, RODOLFO, *L'oscuro rovescio: previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006.
- SANTINI (2015) = SANTINI, WANDA, *Le maschere della scrittura. Appunti linguistici sulla narrativa di Tommaso Landolfi*, Tesi di Dottorato, Università di Toronto, 2015
- SECCHIERI (2006) = SECCHIERI, FILIPPO, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 13-58.
- SERAFINI (2010) = SERAFINI, CARLO, "In molte parole / Tacque". Le due zitelle e La muta di Tommaso Landolfi: ipotesi di lettura, in *Cento anni di Landolfi*, cit., pp. 281-290.
- SPILA (2010) = SPILA, CRISTIANO, *Elementi del bestiario landolfiano: il cane*, in *Cento anni di Landolfi*, cit., pp. 291-298.
- TERRILE (2007) = TERRILE, CRISTINA, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007
- TERRILE (2021) = TERRILE, CRISTINA, "The perfidious beast, of course, is conscience with its brigade" / "La perfida bestia, si capisce, è la coscienza, colla sua brigata". Tommaso Landolfi nelle regioni dell'indicibile, in «*Between*», XI, 21, 2021, pp. 258-279.
- TRAMA (2004) = TRAMA, PAOLO, *Animale come Altro: una proposta interpretativa per Le due zitelle*, in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., pp. 191-230.
- ZUBLENA (2013) = ZUBLENA, PAOLO, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2013.

II.2. Bibliografia su Anna Maria Ortese

- AMIGONI (2002) = AMIGONI, FERDINANDO, *I rottami del niente: il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, in «*Strumenti critici*», XVII, 2, 2002, pp. 207-237.
- ANNOVI-GHEZZO (2015) = ANNOVI, GIAN MARIA – GHEZZO, FLORA, *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- BALDI (2000) = BALDI, ANDREA, *Infelicità senza desideri: Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, in «*Italice*», LXXVII, 1, 2000, pp. 81-104.

- BALDI (2002) = BALDI, ANDREA, *Ortese's Naples: Urban Malaise through a Visionary Gaze*, in J. Levarie Smarr-D. Valentini (a cura di), *Italian Women and the City*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, pp. 215-238.
- BALDI (2003) = BALDI, ANDREA, *Storie di ordinaria agonia. I racconti napoletani di Anna Maria Ortese*, in «Narrativa. Napoli e dintorni», XXIV, 2003, pp. 55-83.
- BALDI (2010) = BALDI, ANDREA, *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Napoli, Loffredo, 2010.
- BALDI (2011) = BALDI, ANDREA, *Le lenti stregate di Elsa Morante e Anna Maria Ortese*, in «Il Giannone», X, 19-20, 2011, pp. 255-264.
- BALDI (2021) = BALDI, ANDREA, *Guardare Napoli "nelle sue crepe": Anna Maria Ortese e il gruppo Sud*, in D. Cerrato (a cura di), *Escritoras y personajes femeninos en relación*, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 88-101.
- BAZZONI (2017) = BAZZONI, ALBERICA, *Il genere della letteratura: le scrittrici*, in «La Balena Bianca» 2 novembre 2017. <https://www.labalenabianca.com/2017/11/02/genere-della-letteratura-44-le-scrittrici/> (ultimo accesso: 14/09/23).
- BAZZONI (2020) = BAZZONI, ALBERICA, *Anna Maria Ortese e "il problema dell'esistenza"*, in A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del Convegno Internazionale di Roma (4-6 giugno 2018), a cura di A. Bubba, Roma, Aracne, 2020, pp. 73-81.
- BELGRADI (2022) = BELGRADI, DAVIDE, *Gaze as a device of estrangement in the short story 'Il silenzio della ragione' by Anna Maria Ortese / Sguardo come dispositivo di straniamento nel racconto 'Il silenzio della ragione' di Anna Maria Ortese*, in «Between», XII, 23, 2022, pp. 69-91.
- BORRI (1988) = BORRI, GIANCARLO, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Milano, Mursia, 1988, pp. 32-42.
- CAPORUSCIO (2020) = CAPORUSCIO, FLAVIA, *In sonno e in veglia: l'esperienza della soglia e la scrittura del dormiveglia*, in «Quaderni d'italianistica», XLI, 2, 2020, pp. 115-135.
- CLERICI (1991) = CLERICI, LUCA, *Ritratti critici di contemporanei. Anna Maria Ortese*, in «Belfagor», XLVI, 4, 1991, pp. 401-417.
- CLERICI (2002) = CLERICI, LUCA, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.
- COMPAGNONE (1993) = COMPAGNONE, LUIGI, "Madame Bovary c'est moi..." Lettera d'amore alla Ortese, in «La Repubblica», 28 gennaio 1993, p. 12.
- CONTARINI (2004) = CONTARINI, SILVIA, *Tra cecità e visione. Come leggere Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, in «Chroniques Italiennes», V, 2004, pp. 1-13.
- DE GASPERIN (2014) = DE GASPERIN, VILMA, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

- DELLA COLLETTA (1999) = DELLA COLLETTA, CRISTINA, *La scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, in «Italice», LXXVI, 3, 1999, pp. 371-388.
- DELLA COLLETTA (2015) = DELLA COLETTA, CRISTINA, *Biographies of Displacement and the Utopian Imagination: Anna Maria Ortese, Hanna Arendt, and the Artist as “Conscious Pariah”*, in G.M. Annovi-F. Ghezzi (a cura di), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 112-139.
- DELLA COLLETTA (2018) = DELLA COLETTA, CRISTINA, *What Did Annarella See? “Il bisogno di conoscere con ogni medium” and the Hermeneutics of the Gaze in Carlo Damasco’s “Un paio di occhiali”*, in «California Italian Studies», VIII, 2, 2018, 1-13.
- FARNETTI (1998) = FARNETTI, MONICA, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998.
- FARNETTI (2002) = FARNETTI, MONICA, *Introduzione*, in A.M. Ortese, *I romanzi*, Milano, Adelphi, 2002, pp. IX-LXVI.
- FARNETTI (2005) = FARNETTI, MONICA, *Mettere in moto le lingue del mondo. Il discorso dell’esilio di Anna Maria Ortese*, in F. Sinopoli-S. Tatti (a cura di), *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005, pp. 219-225.
- FAVARO (2011) = FAVARO, FRANCESCA, *“Chi piange in sé”: le forme del dolore per Anna Maria Ortese*, in «Studi Novecenteschi», XXVIII, 81, 2011, pp. 101-121.
- FIGLIO (1998) = FIGLIO, ANTONIO, *L’abiura della Ortese. «Rinnego quel libro»*, in «Corriere del Mezzogiorno», 03/02/1998, p. 9.
- FRIZZI (2002) = FRIZZI, ADRIA, *Performance, or Getting a Piece of the Other, or In the Name of the Father, or The Dark Continent of Femininity, or Just Like a Woman: Anna Maria Ortese’s L’iguana*, in «Italice», LXXIX, 3, 2002, pp. 379-390.
- GHEZZO (2003) = GHEZZO, FLORA MARIA, *Chiaroscuro napoletano. Trasfigurazioni fantastiche di una città (Anna Maria Ortese)*, in «Narrativa. Napoli e dintorni», XXIV, 2003, pp. 85-104.
- IOVINO (2013) = IOVINO, SERENELLA, *Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese’s Poetics of Otherness*, in «Femminismo/s», XXII, 2013, pp. 177-203.
- LA CAPRIA (1999) = LA CAPRIA, RAFFAELE, *Il mare non bagna Napoli? In L’armonia perduta*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 69-79.
- MANETTI (2011) = MANETTI, BEATRICE, *Il dettato dell’ombra. La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese*, in «Paragone», LXII, 3, 2011, pp. 104-122.
- MARZANO (2004) = MARZANO, PASQUALE, *Il male che coglie Napoli: nomi, luoghi e personaggi in Anna Maria Ortese*, in «Il nome nel testo», VI, 2004, pp. 146-153.
- MAZZOCCHI (1997) = MAZZOCCHI, GIUSEPPE, *Anna Maria Ortese e l’ispanità*, in «Modern Language Notes», CXII, 1, 1997, pp. 90-104.
- MOZZILLO (1995) = MOZZILLO, ATTANASIO, *I ragazzi di Monte di Dio. Una cronaca napoletana degli anni cinquanta*, Cava dei tirreni, Avagliano, 1995.

- MORRA (2020) = MORRA, ELOISA, *La vita delle immagini. Sguardo e percezione in Anna Maria Ortese*, in *La grande iguana*, cit., pp. 93-102.
- PIETRANTONIO (2012) = PIETRANTONIO, VANESSA, *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, in «Griseldaonline», XII, 2012, pp. 1-11.
- RE (2015) = RE, LUCIA, “*Clouds in Front of My Eyes*”: *Ortese’s Poetics of the Gaze in «Un paio di occhiali» and «Il mare non bagna Napoli»*, in *Celestial Geographies*, cit., pp. 35-77.
- RUBAT DU MERAC (1993) = RUBAT DU MERAC, MARIE-ANNE, *L’iguana d’Anna Maria Ortese: un exemple de fantastique féminin?*, in M.A. Rubat du Merac (a cura di), *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1993, pp. 191-201.
- SENO REED (2002) = SENO REED, COSETTA, *Anna Maria Ortese: Un paio di occhiali e Interno familiare. Due diversi tipi di estraniamento*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XX, 2002, pp. 131-142.
- SENO REED (2010) = SENO REED, COSETTA, *Ortese e il fantastico: una prospettiva femminile*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXVI, 2010, pp. 129-140.
- SGAVICCHIA (2012) = SGAVICCHIA, SIRIANA, *Straniamento e utopia negli scritti di viaggio di Anna Maria Ortese*, in C. Serafini (a cura di), *Parola di scrittore: letteratura e giornalismo nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 271-281.
- TORTORA (2010) = TORTORA, MATILDE – MCGILVRAY, CATHERINE (a cura di), *Anna Maria Ortese: Cinema*, Atripalda, Edizioni Laceno, 2010.
- VILEI (2016) = VILEI, LEONARDO, *Deformazione, maschera e falso d’autore: le Napoli di Anna Maria Ortese*, in E. Martínez Garrido-B. Fraticelli (a cura di), *Voces y escrituras de la ciudad de Naples*, Napoli, Liguori, 2016, pp. 111-129.
- WILSON (1990) = WILSON, RITA, *Una realtà estranea: la narrativa di Anna Maria Ortese*, in «Studi d’italianistica nell’Africa australe/Italian Studies in Southern Africa», III-IV, 1990, pp. 102-105.
- WOOD (1994) = WOOD, SHARON, *Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese*, in «Italice», LXXI, 3, 1994, pp. 354-368.
- ZAGANELLI – MARINO (2019) = ZAGANELLI, GIOVANNA – MARINO, TONI, *Dispositivi della visione, ambienti ed embodiment nella letteratura femminile*, in «LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente», VIII, 2019, pp. 475-491.
- ZANGRANDI (2014) = ZANGRANDI, SILVIA, *Trasfigurare il mondo con la fantasia. Tracce fantastiche nella narrativa breve di Elsa Morante e Anna Maria Ortese*, in «Cuadernos de Filología Italiana», XXI, 2014, pp. 215-232.

II.3. Bibliografia su Italo Calvino

- ALMANSI (1971) = ALMANSI, GUIDO, *Il mondo binario di Italo Calvino*, in «Paragone Letteratura», CCLVIII, 1971, pp. 95-110.
- ANTONELLO (1998) = ANTONELLO, PIERPAOLO, *Paesaggi della mente. Su Italo Calvino*, in «Forum italicum», XXXII, 2, 1998, pp. 108-131.
- ASOR ROSA (1988) = ASOR ROSA, ALBERTO, *Il «punto di vista» di Calvino*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale: Firenze, Palazzo Medici-Riccardi (26-28 febbraio 1987)*, a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, pp. 261-276.
- BALDI (2012) = BALDI, ELIO ATTILIO, *La sfida al labirinto sessuale: l'eros nell'opera di Italo Calvino*, in «Incontri», XXVII, 2, 2012, pp. 60-67.
- BALDI (2015) = BALDI, ELIO ATTILIO, *Italo Calvino, l'occhio che scrive. La dinamica dell'immagine autoriale di Calvino nella critica italiana*, in «Incontri», XXX, 1, 2015, pp. 22-33.
- BALDI (2019) = BALDI, ELIO ATTILIO, *Art and Science in Calvino's Palomar: Techniques of Observation and their History*, in «Italian Studies», LXXIV, 1, 2019, pp. 71-86.
- BARENGHI (2007¹) = BARENGHI, MARIO, *From Picasso to Dürer: Calvino's Book Covers*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, a cura di B. Grundtvig et al., London, Legenda, 2007, pp. 202-211.
- BARENGHI (2007²) = BARENGHI, MARIO, *La forma dei desideri*, in *Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 109-121.
- BARENGHI (2017) = BARENGHI, MARIO, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- BATTISTINI (2007) = BATTISTINI, ANDREA, *Italo Calvino and the Fantastic Iconology of Cartoons*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 212-229.
- BAZZOCCHI (1993) = BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *Landolfi, Calvino e il rovescio della letteratura*, in *Piccole finzioni con importanza*, a cura di N. Roelens-I. Lanslots, Ravenna, Longo, 1993, pp. 27-37.
- BELGRADI (2021) = BELGRADI, DAVIDE, *Il voyeurismo e il desiderio dell'io. Un'indagine del fenomeno voyeuristico in due testi di Italo Calvino*, in «Forum Italicum», LV, 1, 2021, pp. 21-42.
- BELGRADI (2023) = BELGRADI, DAVIDE, «TI HO VISTO»: *la vergogna di vedersi visti a partire da due racconti di Italo Calvino*, in «Comparatismi», VIII, 2023, pp. [in c.d.s.].
- BELPOLITI (2006) = BELPOLITI, MARCO, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006.
- BELPOLITI (2023¹) = BELPOLITI, MARCO, *Guardare*, Milano, Mondadori, 2023.
- BELPOLITI (2023²) = BELPOLITI, MARCO, *Prefazione. Un modo di guardare* in, I. Calvino, *Guardare*, Milano, Mondadori, 2023, pp. VII-XVI.
- BENEDETTI (1993) = BENEDETTI, CARLA, *Calvino e i segni dell'autore*, in *Piccole finzioni con importanza*, cit., pp. 79-101.

- BORUTTI (2006) = BORUTTI, SILVANA, *Metafisica dei sensi e filosofia involontaria nell'ultimo Calvino*, in *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Milano, Raffaello Cortina, 2006, pp. 129-145.
- CANOSA (1990) = CANOSA, MICHELE, *La "distanza"*, in *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, Atti del Convegno promosso dal Comune di S. Giovanni Valdarno (27-28 novembre 1987), a cura di L. Pellizzari, Bergamo, Lubrina Editore, 1990, pp. 49-67.
- CASAGRANDE-RIZZARELLI (2023) = CASAGRANDE OTTAVIA-RIZZARELLI GIOVANNA (a cura di), *Seeing Calvino / Vedere 'Le città invisibili'*, in «Arabeschi», XXII, 2023.
- CASES (1987) = CASES, CESARE, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-166.
- COSTA (1988) = COSTA, ANTONIO, *Palomar e l'effetto "rebound"*, in «Annali d'Italianistica», VI, 1988, pp. 252-260.
- COSTA (1990) = COSTA, ANTONIO, *Il senso della vista*, in *L'avventura di uno spettatore*, cit., pp. 21-35.
- COSTA (2000) = COSTA, ANTONIO, *Palomar: intermédialité et archéologie de la vision*, in «CiNÉMAS», X, 2000, pp. 169-184.
- CROMPHOUT (1989) = CROMPHOUT, FRANCIS, *Estrangement to Commitment: Italo Calvino's Cosmicomics and T Zero*, in «Science Fiction Studies», XVI, 2, 1989, pp. 161-183.
- DE LAURETIS (1987) = DE LAURETIS, TERESA, *Calvino and the Amazons Reating the (Post)Modern Text*, in *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 70-83.
- DELLACASA (2019) = DELLACASA, CLAUDIA, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini sul vuoto*, in «Ritsumeikan Studies in Language and Culture», XXXI, 2, 2019, pp. 93-123.
- DELLACASA (2020) = DELLACASA, CLAUDIA *Italo Calvino in Japan, Japan in Italo Calvino*, in G. Zhang-M. Mignone (a cura di), *Exchanges and Parallels between Italy and East Asia*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp. 61-79.
- DELLACASA (2022) = DELLACASA, CLAUDIA, *Zen as everyday praxis. A way out of Italo Calvino's Neurosis*, in «Journal of Romance Studies», XXII, 1, 2022, pp. 1-28.
- DELLACASA (2023) = DELLACASA, CLAUDIA, *Calvino and Japanese Gardens: A "Trajectory" between the Human and More-than-Human*, in «Italian Studies», LXXVIII, 2, 2023, pp. 228-241.
- DIAZZI (2014) = DIAZZI, ALESSANDRA, *The Symptoms of Desire. Psychoanalytic Echoes in Calvino's Short Stories*, in *The Fire Within. Desire in Modern and Contemporary Italian Literature*, a cura di E. Borelli, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 177-189.
- DI PACE-JORDAN (1992) = DI PACE-JORDAN, ROSETTA, *Italo Calvino's Legacy: The Constant and the Consistent Vision*, in «World Literature Today», LXVI, 3, 1992, pp. 468-471.

- DOSSENA (1988) = DOSSENA, GIAMPAOLO, *Sillabari, lipogrammi e rime per l'occhio*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza e la città*, a cura di G. Bertone, Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo (28-29 novembre 1987), Genova, Marietti, 1988, pp. 70-75.
- FANCELLO (2000) = FANCELLO, SALVATORE, *L'occhio su Calvino*, «Belfagor», LV, 5, 2000, pp. 572-580.
- FENWICK (1990) = FENWICK, JULIE, *Sex, Language and Narrative: Continuity and Discontinuity in Italo Calvino's "Meiosis"*, in «Studies in short fiction», XXVII, 2, 1990, pp. 203-209.
- FERRETTI (1989) = FERRETTI, GIAN CARLO, *Il signor Calvino-Palomar*, in *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista (1945-1985)*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 145-153.
- FINK (1990) = FINK, GUIDO, *Quel fascio di raggi luminosi in movimento*, in *L'avventura di uno spettatore*, cit., pp. 69-83.
- FINOCCHIARO CHIMIRRI (1987) = FINOCCHIARO CHIMIRRI, GIOVANNA, *Italo Calvino tra realtà e favola*, Catania, C.U.E.C.M., 1987.
- FONTANELLA (2010) = FONTANELLA, LUIGI, *Calvino lettore di Landolfi. Appunti su gioco e caso*, in *Cento anni di Landolfi*, Atti del convegno di Roma (7-8 maggio 2008), a cura di S. Cirillo, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 155-163.
- FRASSON-MARIN (1986) = FRASSON-MARIN, AURORE, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Geneve-Paris, Editions Slatkine, 1986, pp.
- FRYD (2007) = FRYD, ANNETTE, *Ekphrasis: The Problem of Representing Visual Art in the Works of Italo Calvino and Per Højholt*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 244-252.
- GABRIELE (1994) = GABRIELE, TOMMASINA, *Italo Calvino. Eros and language*, Teaneck, Fairleigh Dickinson University, 1994.
- GABRIELE (1997) = GABRIELE, TOMMASINA, *La medusa y la sirena: el silencio y el canto en las aventuras*, in *Italo Calvino. Nuevas visiones*, a cura di M.J. Calvo Montoro – F. Ricci, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 137-145.
- GERY (1988) = GERY, JOHN, *Love and Annihilation in Calvino's *Qfwfq's* Tales*, in «Critique: Studies in modern Fiction», XXX, 1, 1988, pp. 59-68.
- GRUNDTVIG (2007) = GRUNDTVIG, BIRGITTE, *Leaning from the Steep Slope...': The Fall of the Cartographic Eye in Calvino's Late Works*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 171-184.
- GRUNDTVIG-MCLAUGHLIN-WAAGE PETERSEN (2007) = GRUNDTVIG, BIRGITTE-MCLAUGHLIN, MARTIN-WAAGE PETERSEN, LENE (a cura di), *Image, Eye and Art in Calvino*, London, Legenda, 2007, pp. 202-211.
- GUJ (1987) = GUJ, LUISA, *The Loss of the Self: La selva oscura of Mr. Palomar*, in «Modern Language Review», LXXXII, 4, 1987, pp. 862-868.
- HAGEN (2007) = HAGEN MARGARETHE, *The Visual in Cosmicomics: Mith and Classical Rhetoric*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 48-59.

- HUME (1986) = HUME, KATHRYN, *Calvino's Framed Narrations: Writers, Readers and Reality*, «Review of Contemporary Fiction», VI, 1986, pp. 71-80.
- HUME (1987) = HUME, KATHRYN, *La commedia cosmica di Italo Calvino: una mitografia per l'età della scienza*, in «Nuova Corrente», XCIX, 1987, pp. 85-106.
- HUME (1992) = HUME, KATHRYN, *Sensuality and the Senses in Calvino's Fiction*, in «Modern Language Notes», CVII, 1, 1992, pp. 160-177.
- JACOBSEN (1992) = JACOBSEN, MARA MAURI, *La "formazione" della contingenza: Se una notte d'inverno e il "racconto" lacaniano sull'amore*, in «Quaderni d'italianistica», XIII, 2, 1992, pp. 217-230.
- KŘIŽOVÁ (1996) = KŘIŽOVÁ, KAROLINA, *La rete dei desideri in Se una notte d'inverno un viaggiatore di I. Calvino*, in «Etudes Romanes de Brno», XXVI, 1, 1996, pp. 53-63.
- LODI (1988) = LODI, LETIZIA, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti (1970-1985)*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza e la città*, cit., pp. 253-259.
- MASETTI (2021) = MASETTI, LUCIA, *L'Altro e la Cosa. Italo Calvino alla luce di Lacan*, in «Comparatismi», VI, 2021, pp. 174-188.
- MCLAGHLIN (2007) = MC LAUGHLIN, MARTIN, *Colours, Landscapes and the Senses in Difficult Loves*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 26-47.
- MENGALDO (1996) = MENGALDO, PIER VINCENZO, *L'arco e le pietre (Calvino, «Le città invisibili»)*, in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 430-451.
- MUSARRA-SCHRÖDER (2007) = MUSARRA-SCHRÖDER, ULLA, *The Photographic Image: Calvino 'in Dialogue' with Barthes, Sontag and Baudrillard*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 230-243.
- MUSARRA-SCHRÖDER (2010) = MUSARRA-SCHRÖDER, ULLA, *Italo Calvino e i cinque sensi*, Firenze, Cesati, 2010.
- NOCENTINI (2009) = NOCENTINI, CLAUDIA, *Sollecitazioni buddhiste nell'opera di Calvino*, in «Cahier d'études italiennes», IX, 2009, pp. 155-165.
- OSSOLA (1988) = OSSOLA, CARLO, «Le città invisibili», in *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 81-116.
- PELLIZZARI (1990) = PELLIZZARI, LORENZO (a cura di), *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, Atti del Convegno promosso dal Comune di S. Giovanni Valdarno (27-28 novembre 1987), Bergamo, Lubrina Editore, 1990.
- PERRELLA (1999) = PERRELLA, SILVIO, *Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- PIERANTONI (1988) = PIERANTONI, RUGGERO, *Calvino e l'ottica*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, cit., pp. 277-283.
- PIERANTONI (1988) = PIERANTONI, RUGGERO, *Metafore di una mappa*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza e la città*, cit., pp. 89-93.

- PINTO (2010) = PINTO, RAFFAELE, *Freud e Calvino. Decostruzione* (Psicopatologia della vita quotidiana) e *ricostruzione* (Lezioni americane) *critica del soggetto*, in Id., *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*, Roma, Aracne, 2010, pp. 439-472.
- POLETTI (1988) = POLETTI, GIANNINA, *L'astronomia di Calvino*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza e la città*, cit., pp. 101-112.
- PORRO (2007) = PORRO, MARIO, *Images and Scientific Knowledge in Calvino*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 60-75.
- RE (1990) = RE, LUCIA, *Between the Imaginary and the Symbolic: History, the Subject, and Desire in 'The Path'*, in *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*, Stanford, Stanford University Press, 1990, pp. 256-319.
- RE (2007) = RE, LUCIA, *Calvino e l'enigma della fotografia*, in *Italo Calvino y la cultura de Italia*, Atti della VII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos (19-23 settembre 2005), a cura di M. Lamberti e F. Bizzoni, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2007, pp. 115-128.
- RICCI (2001) = RICCI, FRANCO, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto, Toronto University Press, 2001.
- RICCI (2007) = RICCI, FRANCO, *Calvino and Klee: Variations of Line*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 260-277.
- RIZZARELLI (2008) = RIZZARELLI, MARIA, *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Roma, Bonanno, 2008.
- ROELENS (1989) = ROELENS, NATHALIE, *L'odissea di uno scrittore virtuale*, Firenze, Cesati, 1989.
- ROHMAN (2009) = ROHMAN, CARRIE, *On Singularity and the Symbolic: the Threshold of the Human in Calvino's "Mr. Palomar"*, in «Criticism», LI, 1, 2009, pp. 63-78.
- ROVATTI (2016) = ROVATTI, PIER ALDO, *Dentro i silenzi del Signor Palomar*, in «Aut Aut», CCCLXXII, 2016 pp. 4-14.
- RUSHING (2006) = RUSHING, ROBERT, *What We Desire, We Shall Never Have: Calvino, Žižek and Ovid*, in «Comparative Literature», LVII, 1, 2006, pp. 44-58.
- RUSHING (2010) = RUSHING, ROBERT, *"Tutto è zuppa!". Making the Superego enjoy in Calvino's Il cavaliere inesistente*, in «Romanic Review», CI, 3, 2010, pp. 561-577.
- SCARPA (2007) = SCARPA, DOMENICO, *From the Vantage Point of Hindsight: Viewing Calvino's Landscape*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 152-170.
- SCHNEIDER (1981) = SCHNEIDER, MARILYN, *Calvino's Erotic Metaphor and the Hermaphroditic Solution*, in «Stanford Italian Review», II, 1, 1981, pp. 93-118.
- SCHNEIDER (1989) = SCHNEIDER, MARILYN, *Indistinct Boundaries: Calvino's Taste for Otherness*, in «Italian Quarterly», XXX, 115-116, 1989, pp. 101-113.

- SEGRE (1979) = SEGRE, CESARE, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in «Strumenti critici», XXXIX-XL, 2-3, 1979, pp. 177-214.
- SERRA (2006) = SERRA, FRANCESCA, *Calvino*, Roma, Salerno Ed., 2006.
- SHANKMAN (2001) = SHANKMAN, STEVEN, *Ethics, Transcendence and the Other: Milione of Marco Polo and Calvino's Le città invisibili*, in «Annali d'Italianistica», XIX, 2001, pp. 137-152.
- SIEGEL (1991) = SIEGEL, KRISTI, *Italo Calvino's Cosmicomics: Qfnfq's Postmodern Autobiography*, in «Italia», LXVIII, 1, 1991, pp. 43-59: 48
- SPINAZZOLA (1987) = SPINAZZOLA, VITTORIO, *L'io diviso di Italo Calvino*, in «Belfagor», XLII, 5, 1987, pp. 509-531.
- VLASOPOLOS (1984) = VLASOPOLOS, ANCA, *Love and the Two Discourses in Le cosmicomiche*, in «Stanford Italian Review», IV, 1984, pp. 123-135.
- WAAGE PETERSEN (2007) = WAAGE PETERSEN, LENE, *The Significance of Visibility: Interpreting the Image in Calvino*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, cit., pp. 89-107.
- WAHL (1964) = WAHL, FRANÇOIS, *La logica dell'immagine in Calvino* [1960], in «Il Caffè», XII, 4, 1964, pp. 36-37.
- WEISS (1997) = WEISS, BENO, *Palomar y el pathos de la distancia de Calvino*, in *Italo Calvino. Nuevas visiones*, cit., pp. 119-137.
- WOOD (1994) = WOOD, SHARON, *The Reflection of Mr. Palomar and Mr. Cogito: Italo Calvino and Zbigniew Herbert*, in «Modern Language Notes», CIX, 1, 1994, pp. 128-141.

III. ALTRA BIBLIOGRAFIA

- ALFANO-CARRAI (2019) = ALFANO, GIANCARLO-CARRAI, STEFANO, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019.
- ARENDT (1958) = ARENDT, HANNAH, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- BACHMANN-MEDICK (2016) = BACHMANN-MEDICK, DORIS, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, Berlin, De Gruyter, 2016.
- BACHTIN (2000) = BACHTIN, MICHAÏL, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], Torino, Einaudi, 2000.
- BACHTIN (2001) = BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»* [1975], Torino, Einaudi, 2001.
- BALON (2016) = BALON, RICHARD, *Voyeuristic Disorder*, in *Practical Guide to Paraphilia and Paraphilic Disorders*, Cham, Springer, 2016.

- BAROU – PERROT (2009) = BAROU, JEAN-PIERRE – PERROT, MICHELLE (a cura di), *L'occhio del potere. Conversazione con Michel Foucault*, in *Panopticon*, cit., pp. 7-30.
- BARTEZZAGHI (2017) = BARTEZZAGHI, STEFANO, “Chi vince non sa cosa si perde”, in «Aut Aut», CCCLXXV, 2017, pp. 53-72.
- BARTHES (2003) = BARTHES, ROLAND, *La camera chiara. Note sulla fotografia* [1980], Torino, Einaudi, 2003.
- BATAILLE (2017) = BATAILLE, GEORGES, *L'eroticismo* [1957], Milano, SE, 2017.
- BAUDRILLARD (1998) = BAUDRILLARD, JEAN, *Photographies. Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, Paris, Descartes et Cie, 1998.
- BAYER (1981) = BAYER, RONALD, *Homosexuality and American psychiatry: The politics of diagnosis*, New York, Basic Books, 1981.
- BENTHAM (2009) = BENTHAM, JEREMY, *Panopticon. Ovvero la casa d'ispezione* [1787], con interventi di M. Foucault e M. Perrot, Venezia, Marsilio, 2009.
- BLOOM (2017) = BLOOM, JAMES D., *Reading the male gaze in literature and culture. Studies in erotic epistemology*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- BOOTHBY (1991) = BOOTHBY, RICHARD, *Death and Desire*, New York, Routledge, 1991.
- BOTTONE (2020) = BOTTONE, MARIO, *Lacan, Cartesio e le formule della follia: all'origine di un incontro*, in «Aut Aut», CCCLXXXVII, 2020, pp. 141-153.
- BOUCHARD (2017) = BOUCHARD, KATRINA N., et al., *The effects of sex drive and paraphilic behaviors in a nonclinical sample of men and women*, in «Canadian Journal of Human Sexuality», XXVI, 2, 2017, pp. 97-111.
- BRAIDOTTI (1994) = BRAIDOTTI, ROSI, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- BUTLER (2017) = BUTLER, JUDITH, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma, Laterza, 2017.
- CAILLOIS (1995) = CAILLOIS, ROGER, *I giochi e gli uomini*, a cura di P. A. Rovatti, Milano, Bompiani, 1995.
- CAILLOIS (1998) = CAILLOIS, ROGER, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera* [1960], Milano, Raffaello Cortina, 1998.
- CANETTI (2004) = CANETTI, ELIAS, *Potere e sopravvivenza. Saggi* [1972], Milano, Adelphi, 2004.
- CARVALHO (2015) = CARVALHO, JOANA, et al., *Psychopathological predictors characterizing sexual compulsivity in a nonclinical sample of women*, in «Journal of Sex & Marital Therapy», XLI, 5, pp. 467-480.
- CAVARERO (2009) = CAVARERO, ADRIANA, *Il pensiero femminista. Un approccio teoretico*, in A. Cavarero-F. Restaino (a cura di), *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2009.

- CELAN (2016) = CELAN, PAUL, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2016.
- CIXOUS (2013) = CIXOUS, HÉLÈNE, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2013.
- COMETA (2004) = COMETA, MICHELE, *Dizionario degli studi culturali*, Milano, Booklet Milano, 2004.
- COMETA (2012) = COMETA, MICHELE, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- COMETA (2020) = COMETA, MICHELE, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.
- CULLER (2009) = CULLER, JONATHAN, *On Deconstruction*, New York, Cornell University Press, 2009.
- DAL LAGO–ROVATTI (1993) = DAL LAGO, ALESSANDRO – ROVATTI, PIER ALDO, *Per gioco. Piccolo manuale dell'esperienza ludica*, Milano, Cortina, 1993.
- DAVID (1990) = DAVID, MICHEL, *La psicoanalisi nella cultura italiana* [1966], Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- DAWSON (2016) = DAWSON, SAMANTHA J., et al., *Paraphilic interests: An examination of sex differences in a nonclinical sample*, in «Sexual Abuse», XXVIII, 1, 2016, pp. 20-45.
- DEFERT (2007) = DEFERT, DANIEL, *Vedere o sapere*, in *Lo sguardo di Foucault*, a cura di M. Cometa-S. Vaccaro, Roma, Meltemi, 2007, pp. 7-16.
- DERRIDA (1972) = DERRIDA, JACQUES, *Marges de la Philosophie*, Paris, Les Édition de Minuit, 1972.
- DERRIDA (2003) = DERRIDA, JACQUES *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, SE, 2003.
- DERRIDA (2020) = DERRIDA, JACQUES, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile* [1979-2004], Milano, Jaca Book, 2020.
- DOWNING (2015) = DOWNING, LISA, *Heteronormality and repronormality in sexological “perversion theory” and the DSM-5’s “paraphilic disorder” diagnoses*, in «Archives of Sexual Behavior», XLIV, 2015, pp. 1139-1145.
- ECO (1979) = ECO, UMBERTO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 2 voll., vol. I, Milano, Bompiani, 1979.
- ELDEN (2009) = ELDEN, STUART, *Sorveglianza, sicurezza, spazio*, in *Lo sguardo di Foucault*, cit., pp. 109-134.
- ELKINS (2003) = ELKINS, JAMES, *Visual Studies: a Skeptical Introduction*, New York-London, Routledge, 2003.
- FASTELLI (2023) = FASTELLI, FEDERICO, *ImageText*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2023.

- FEDOROFF (2010) = FEDOROFF, PAUL J., *Paraphilic worlds*, in S.B. Levine *et al.*, *Handbook of clinical sexuality for mental health professionals*, New York, Routledge, 2010, pp. 401-424.
- FINK (1995) = FINK, BRUCE, *The Lacanian Subject*, Chichester, Princeton University Press, 1995.
- FINK (1997) = FINK, BRUCE, *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*, London, Harvard University Press, 1997.
- FINK (2009) = FINK, EUGEN, *Oasi del gioco*, a cura di P.A. Rovatti, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- FOGLIETTA (2010) = FOGLIETTA, GIACOMO, *La pragmatica del vuoto in Nāgārjuna*, in «Noema», I, 2010, pp. 1-26.
- FONIO (2006) = FONIO, CHIARA, *Oltre il Panopticon? Foucault e la videosorveglianza*, in «Studi di Sociologia», XLIV, 2, 2006, pp. 267-276.
- FOUCAULT (2014) = FOUCAULT, MICHEL, *Sorvegliare e punire* [1975], Torino, Einaudi, 2014.
- FOUCAULT (2001) = FOUCAULT, MICHEL, *La vie des hommes infâmes*, in *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, 2001: 237-253
- FREUD (1970) = FREUD, SIGMUND, *Tre saggi sulla teoria sessuale* [1905], in *Opere (1900-1905)*, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1970, pp. 441-546.
- FREUD (1975) = FREUD, SIGMUND, *Introduzione al narcisismo* [1914], in *Opere*, vol. VII, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 443-472.
- FREUD (1976) = FREUD, SIGMUND, *Pulsioni e i loro destini* [1915], in *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 13-35.
- FREUD (1989¹) = FREUD, SIGMUND, “*Un bambino viene picchiato*”. (*Contributo alla conoscenza delle perversioni sessuali*) [1919], in *Opere*, vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 41-65.
- FREUD (1989²) = FREUD, SIGMUND, *Il Perturbante* [1919], in *Opere*, vol. IX, cit., pp. 79-120.
- FREUD (1989³) = FREUD, SIGMUND, *Al di là del principio di piacere* [1920], in *Opere*, vol. IX, cit., pp. 189-252.
- FRIED (1988) = FRIED, MICHAEL, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- FYFE – BANNISTER (1996) = FYFE, NICHOLAS R. – BANNISTER, JON, *City Watching: Closed Circuit Television Surveillance in Public Spaces*, in «Area», XXVIII, 1996, pp. 37-46.
- GABBANI (2011) = GABBANI, CARLO, *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia», XVII, 2011, pp. 95-134.
- GAMBAZZI (1999) = GAMBAZZI, PAOLO, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 1999.
- GENETTE (1987) = GENETTE, GERARD, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.

- GESSERT (2017) = GESSERT, ASTRID, *Exploring Transgression from a Lacanian Perspective*, in D. Caine-C. Wright (a cura di), *Perversion now!*, London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 35-44.
- GHILARDI (2012) = GHILARDI, MARCELLO, *Il visibile differente: sguardo e relazione in Derrida*, Milano, Mimesis, 2012.
- GINZBURG (1998) = GINZBURG, CARLO, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 15-39
- GIRARD (1994) = GIRARD, FRÉDÉRIC, *Le moi dans le bouddhisme japonais*, in «Ebisu», VI, 1994, pp. 97-124.
- GREEN (2017) = GREEN, STUART P., *To see and be seen: reconstructing the law of voyeurism and exhibitionism*, in «American Criminal Law Review», LV, 2017, pp. 203-257.
- HANNAH (1997) = HANNAH, MATT, *Imperfect Panopticism: Envisioning the Construction of normal lives*, in *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*, a cura di G. Benko-U. Stohmayer, Oxford, Blackwell, 1997, pp. 344-359.
- HEGEL (1995) = HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Fenomenologia dello Spirito* [1807], Milano, Rusconi, 1995.
- HERBERT (1996) = HERBERT, STEVE, *The Geopolitics of the Police: Foucault, Disciplinary Power and the Tactics of the Los Angeles Police Department*, in «Political Geography», XV, pp. 47-59.
- HICKY (2005) = HICKY, ERIC W., *Sex crimes and paraphilia*, Upper Saddle River, Prentice-Hall Publisher, 2005.
- IRIGARAY (1975) = IRIGARAY, LUCE, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- JANSSEN (2018) = JANSSEN, DIEDERIK F., *"Voyeuristic Disorder": Etymological and Historical Note*, in «Archives of Sexual Behavior», XLVII, 2018, pp. 1307-1311.
- JAY (2007) = JAY, MARTIN, *Parresia visuale? Foucault e la verità dello sguardo*, in *Lo sguardo di Foucault*, cit., pp. 17-36.
- JOST (1987) = JOST, FRANÇOIS, *L'Oeil-camera. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- KIRCHMAYR (2008) = KIRCHMAYR, RAOUL, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, Milano, Marinotti Edizioni, 2008.
- KIRCHMAYR (2009) = KIRCHMAYR, RAOUL, *A cosa può servirci l'objet (petit) a*, in «Aut Aut», CCCXLIII, 2009, pp. 40-49.
- KIRCHMAYR (2018) = KIRCHMAYR, RAOUL, *Passioni del visibile*, Verona, Ombre Corte, 2018.
- KOOPS (2017) = KOOPS, BERT JAAP *et al.*, *The Reasonableness of Remaining Unobserved: A Comparative Analysis of Visual Surveillance and Voyeurism in Criminal Law*, in «Law & Social Inquiry», XLIII, 3, 2017, pp. 1210-1235.

- KOCHHAR-LINDGREN (1992) = KOCHHAR-LINDGREN, GRAY, *The cocked eye: Robbe-Grillet, Lacan, and the desire to see it all*, in «*American Imago*», XLIX, 4, 1992, pp. 468-469.
- KOSKELA (2003) = KOSKELA, HILLE, *Cam Era. The Contemporary Urban Panopticon*, in «*Surveillance & Society*», I, 3, 2003, pp. 292-313.
- KRAFFT-EBING (2011) = KRAFFT-EBING, RICHARD VON, *Psychopathia Sexualis: eine klinisch-forensische Studie* [1886], 2 voll., Milano, Pgreco, 2011.
- LACAN (2003) = LACAN, JACQUES, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* [1964], Torino, Einaudi, 2003.
- LACAN (2004) = LACAN, JACQUES, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio* [1957-1958], Torino, Einaudi, 2004.
- LACAN (2006) = LACAN, JACQUES, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* [1954-1955], Torino, Einaudi, 2006.
- LACAN (2007¹) = LACAN, JACQUES, *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, 2 voll., Milano, Fabbri, 2007.
- LACAN (2007²) = LACAN, JACQUES, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, vol. I, Milano, Fabbri, 2007, pp. 87-94.
- LACAN (2007³) = LACAN, JACQUES, *Nota sulla relazione di Daniel Lagache. "Psicoanalisi e struttura della personalità"*, in *Scritti*, vol. II, Milano, Fabbri, 2007, pp. 643-681.
- LACAN (2007⁴) = LACAN, JACQUES, *Soversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, vol. II, Milano, Fabbri, 2007, pp. 795-831.
- LACAN (2007⁵) = LACAN, JACQUES, *Il seminario. Libro X. L'angoscia* [1962-1963], Torino, Einaudi, 2007.
- LACAN (2008) = LACAN, JACQUES, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* [1959-1960], Torino, Einaudi, 2008.
- LÄNGSTRÖM (2010) = LÄNGSTRÖM, NIKLAS, *The DSM Diagnostic Criteria for Exhibitionism, Voyeurism, and Frotteurism*, in «*Archives of Sexual Behavior*», XXXIX, 2010, pp. 317-324.
- LAVAGETTO (2001) = LAVAGETTO, MARIO, *Freud la letteratura e altro* [1985], Torino, Einaudi, 2001.
- LÉVY-BRUHL (1963) = LÉVY-BRUHL, LUCIEN, *L'âme primitive* [1927], Paris, P.U.F., 1963.
- LÉVY-BRUHL (2010) = LÉVY-BRUHL, LUCIEN, *La mentalité primitive* [1922], Paris, Flammarion, 2010.
- LÉVI-STRAUSS (1972) = LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Le strutture elementari della parentela* [1949], Milano, Feltrinelli, 1972.

- LI – KENRICK (2006) = LI, NORMAN P. – KENRICK, DOUGLAS T., *Sex similarities and differences in preferences for short-term mates: What, whether and why*, in «Journal of Personality and Social Psychology», XC, 3, 2006, pp. 468-489.
- LYON (1997) = LYON, DAVID, *L'occhio elettronico*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- LYON (2002) = LYON, DAVID, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- MERLEAU-PONTY (2003¹) = MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Fenomenologia della percezione* [1945], Milano, Bompiani, 2003.
- MERLEAU-PONTY (2003²) = MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Il visibile e l'invisibile* [1964], Milano, Bompiani, 2003.
- METZL (2004) = METZL, JONATHAN M., *Voyeur Nation? Changing Definitions of Voyeurism, 1950-2004*, in «Harvard Review of Psychiatry», XII, 2004, pp. 127-131.
- MILLETT (1971) = MILLETT, KATE, *La politica del sesso* [1970], Milano, Rizzoli, 1971.
- MINTON (2002) = MINTON, HENRY L., *Departing from deviance: A history of homosexual rights and emancipatory science in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- MITCHELL (1986) = MITCHELL, J.W. THOMAS, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL (1994) = MITCHELL, J.W. THOMAS, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL (2005) = MITCHELL, J.W. THOMAS, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- MITCHELL (2015) = MITCHELL, J.W. THOMAS, *Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
- MITCHELL (2017) = MITCHELL, J.W. THOMAS, *Pictorial Turn*, trad. a cura di M. Cometa-V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- MONEY (1988) = MONEY, JOHN, *Gay, Straight and In-between: The Sexology of Erotic Orientation*, New York, Oxford University Press, 1988.
- MOSER – KLEINPLATZ (2002) = MOSER CHARLES – KLEINPLATZ, PEGGY J., *Transvestic fetishism: Psychopathology or iatrogenic artifact?*, in «New Jersey Psychologist», LII, 2002, pp. 16-17.
- MOSER (2001) = MOSER, CHARLES, *Paraphilia: a critique of a confused concept*, in P.J. Kleinplatz (a cura di), *New directions in sex therapy: Innovations and alternatives*, Philadelphia, Brunner-Routledge, 2001, pp. 91-108.
- MOSER (2002) = MOSER, CHARLES, *Are any of the paraphilia in the DSM mental disorders?*, in «Archives of Sexual Behavior», XXXI, 6, 2002, pp. 490-491.

- MOSER (2009) = MOSER, CHARLES, *When is an unusual sexual interest a mental disorder?*, in «Archives of Sexual Behavior», XXXVIII, 3, 2009, pp. 323-325.
- MOSER (2019) = MOSER, CHARLES, *Yet another paraphilia definition fails*, in «Archives of Sexual Behavior», XL, 2011, pp. 483-485; ID., *Paraphilias, and the Paraphilic Disorders. Confusion Reigns*, in «Archives of Sexual Behavior», XLVIII, 2019, pp. 681-689.
- MULVEY (1975) = MULVEY, LAURA, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», XVI, 3, 1975, pp. 6-18.
- MUNI (2015) = MUNI, ANDREA, *Discorso e soggetto etico in Foucault e Lacan*, Tesi di dottorato, Prof. P. A. Rovatti (supervisore), Università degli Studi di Trieste, a.a. 2014/2015.
- MUNI (2018) = MUNI, ANDREA, *I "masochismi" che rimuoviamo*, in «Aut Aut», CCCLXXIX, 2018, pp. 90-118.
- MUNI (2019) = MUNI, ANDREA, *Il colpo di dadi che, dunque, sono: a che servono alea e vertigine?*, in «endoxai», VII, 41, 2019; disponibile al link: <https://endoxai.net/2019/01/21/il-colpo-di-dadi-che-dunque-sono-a-che-servono-alea-e-vertigine/> (consultato il 14/02/23).
- MUNI (2020) = MUNI, ANDREA, *Foucault e Lacan, l'amicizia, il discorso e il soggetto etico*, in «Aut Aut», CCCLXXXVII, 2020, pp. 69-86.
- NORRIS – ARMSTRONG (1999) = NORRIS, CLIVE, ARMSTRONG, GARY, *The Maximum Surveillance Society: the Rise of CCTV*, Oxford, Berg, 1999.
- ORLANDO (1987) = ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura [1973]*, Torino, Einaudi, 1987.
- ORLANDO (1990) = ORLANDO, FRANCESCO, *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, in «L'asino d'oro», I, 1, 1990, pp. 122-135.
- PAGLIARDINI (2014) = PAGLIARDINI, ALEX, *L'oggetto sguardo nell'insegnamento di Lacan*, in «Lebenswelb», V, 2014, p. 69.
- PEPPONI (2022) = PEPPONI, ELENA, *Pratiche comunicative e scelte metalinguistiche della comunità LGBT+. Uno studio sulla neologia di settore (1999-2022)*, Tesi di dottorato, prof.ssa Raffaella Bombi (supervisore), Università degli studi di Udine-Università degli studi di Trieste, a.a. 2022.
- PERSICO (2016) = PERSICO, DAVIDE, *Decostruire lo sguardo: Il pensiero di Jacques Derrida al cinema*, Milano, Mimesis, 2016.
- PIERANTONI (1981) = PIERANTONI, RUGGERO, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Milano, Bollati Boringhieri, 1981.
- PINOTTI (2021) = PINOTTI, ANDREA, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021.
- PINOTTI-SOMAINI (2008) = PINOTTI, ANDREA, SOMAINI, ANTONIO, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2008.

- PINOTTI-SOMAINI (2016) = PINOTTI, ANDREA, SOMAINI, ANTONIO, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- PUGLIATTI (1985) = PUGLIATTI, PAOLA, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- RESTAINO (2009), RESTAINO, FRANCO, *Il pensiero femminista. Una storia possibile*, in A. Cavarero-F. Restaino, *Le filosofie femministe*, cit., pp. 34-42.
- ROVATTI (2009) = ROVATTI, PIER ALDO, *Il gioco di Wittgenstein*, Trieste, Eut, 2009.
- ROVATTI-ZOLETTO (2008) = ROVATTI, PIER ALDO – ZOLETTO, DAVIDE (a cura di), *Indagini sul gioco*, in «Aut Aut», CCCXXXVII, 2008.
- RUPP – WALLEN (2008) = RUPP, HEATHER A. – WALLEN, KIM, *Sex differences in response to visual sexual stimuli: A review*, in «Archives of Sexual Behavior», XXXVII, 1, 2008, pp. 206-218.
- SARTRE (1965) = SARTRE, JEAN-PAUL, *L'essere e il nulla* [1943], Milano, Il Saggiatore, 1965.
- SCAFFAI (2017) = SCAFFAI, NICCOLÒ, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- SCARPA (2021) = SCARPA, RAFFAELLA, *Lo stile dell'abuso. Violenza domestica e linguaggio*, Roma, Treccani, 2021.
- SCIACCHITANO (2020) = SCIACCHITANO, ANTONELLO, *Lacan con Cartesio*, in «Aut Aut», CCCLXXXVII, 2020, pp. 154-169.
- SHINDEL – MOSER (2010) = SHINDEL ALAN W. – MOSER, CHARLES, *Why are the paraphilias mental disorders?*, in «Journal of Sexual Medicine», VIII, 2010, 3, pp. 927-929.
- SILVERSTEIN (1976-1977) = SILVERSTEIN, CHARLES, *Even psychiatry can profit from its past mistakes*, in «Journal of Homosexuality», II, 2, 1976-1977 pp. 153-158.
- SILVERSTEIN (1977) = SILVERSTEIN, CHARLES, *Symposium on homosexuality and the ethics of behavioral intervention*, in «Journal of Homosexuality», II, 3, 1977, pp. 205-211.
- SILVERSTEIN (1984) = SILVERSTEIN, CHARLES *The ethical and moral implications of sexual classification: A commentary*, in «Journal of Homosexuality», IX, 4, 1984, pp. 29-38.
- SILVERSTEIN (2009) = SILVERSTEIN, CHARLES, *The implications of Removing Homosexuality from the DSM as a Mental Disorder*, in «Archives of Sexual Behavior», XXXVIII, 2009, pp. 161-163.
- ŠKLOVSKIJ (1968) = ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.
- SMITH (1976) = SMITH, R. SPENCER, *Voyeurism: a review of literature*, in «Archives of Sexual Behavior», V, 1976, pp. 586-608.
- SONTAG (2004) = SONTAG, SUSAN, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1977], Torino, Einaudi, 2004.
- STAROBINSKI (1975) = STAROBINSKI, JEAN, *L'occhio vivente* [1961], Torino, Einaudi, 1975.

- STOICHITA (2017) = STOICHITA, VICTOR I., *Effetto Sherlock, Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, trad. a cura di C. Pirovano, Milano, Il Saggiatore, 2017.
- STOPPA (2020) = STOPPA, FRANCESCO, «*Quel vago movimento che è la ricerca della verità.*» *Lacan e Freud*, in «Aut Aut», CCCLXXXVII, 2020, p. 17.
- STORINO (2005) = STORINO, CRISTINA, *Evoluzione storica del concetto di perversione nella teoria e nella pratica clinica*, in «Ricerca Psicoanalitica», XVI, 1, 2005, pp. 83-103.
- SUPPE (1984) = SUPPE, FREDERICK, *Classifying sexual disorders: The Diagnostic and Statistical Manual of the American Psychiatric Association*, in «Journal of Homosexuality», IX, 1984, pp. 9-28.
- TALAMO (2015) = TALAMO, ROBERTO, *Storicizzare le teorie psicocritiche*, in «Enthymema», XII, 2015, pp. 174-204.
- TARIZZO (1996) = TARIZZO, DAVIDE FRANCESCO, *Dall'impotenza all'impossibilità. La seconda navigazione di Jacques Lacan*, in «Aut Aut», CCLXXIII- CCLXXIV, 1996, pp. 159-192.
- THOMAS (2021) = THOMAS, ANDREW J., *et al.*, *Sex Differences in Voyeuristic and Exhibitionistic Interests: Exploring the Mediating Roles of Sociosexuality and Sexual Compulsivity from an Evolutionary Perspective*, in «Archives of Sexual Behavior», L, 2021, pp. 2151-2162.
- TODOROV (1968) = TODOROV, TZVETAN, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.
- WAKEFIELD (2011) = WAKEFIELD, JEROME C., *DSM-5 proposed diagnostic criteria for sexual paraphilias: Tension between diagnostic validity and forensic utility*, in «International Journal of Law and Psychiatry», XXXIV, 2011, 195-209.
- WATKINS (2022¹) = WATKINS, DAVID, *With Veiled Eyes. Notes on Blurriness from W.G. Sebald / Con gli occhi velati. Note sull'intravedere a partire da W.G. Sebald*, in «Between», XII, 23, 2022, pp. 401-418: 402.
- WATKINS (2022²) = WATKINS, DAVID *Il dormiveglia. Per un'estetica degli interstizi*, supervisora prof.ssa Sergia Adamo, Tesi del Corso di Dottorato in Studi Linguistici e Letterari, Università degli Studi di Udine-Università degli Studi di Trieste, a.a. 2021/22.
- WINNICOTT (2001) = WINNICOTT, DONALD, *Gioco e realtà [1967]*, Roma, Armando Editore, 2001.
- WRIGHT (2014) = WRIGHT, SUSAN, *Kinky parents and child custody: The effect of the DSM-5 differentiation between the paraphilias and paraphilic disorder*, in «Archives of Sexual Behavior», XLIII, 7, 2014, pp. 1257-1258.
- ŽIŽEK (1999) = ŽIŽEK, SLAVOJ, *Il grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- ŽIŽEK (2001) = ŽIŽEK, SLAVOJ, *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York-London, Routledge, 2001.

ŽIŽEK (2009) = ŽIŽEK, SLAVOJ, *The Sublime Object of Ideology* [1989], London, Verso, 2009, pp. 95-144.

IV. ALTRE FONTI MANUALISTICHE ED ENCICLOPEDICHE

APA (1968) = AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-II. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Second Edition, Washington, American Psychiatric Association, 1968.

APA (1980) = AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-III. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Third Edition, Washington, American Psychiatric Association, 1980.

APA (1987) = AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-III-R. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Third Edition Revisited, Washington, American Psychiatric Association, 1987.

APA (1994) = AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-IV. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fourth Edition, Washington, American Psychiatric Association, 1994.

APA (2000) = AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-IV-TR. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fourth Edition, Text Revision, Washington, American Psychiatric Association, 2000.

APA (2013) = AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-5. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fifth Edition, Washington, American Psychiatric Association, 2013.

APA (2022) = AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA), *DSM-5-TR. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fifth Edition, Text Revision, Washington, American Psychiatric Association, 2022.

DELI (1999) = DELI – *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, seconda ed. a cura di M. Cortellazzo e M.A. Cortellazzo, Milano, Zanichelli, 1999.

GRADIT (2000) = GRADIT – *Grande dizionario italiano dell'uso*, a cura di T. De Mauro, 6 voll., Torino, UTET, 2000.

GDLI (1961-2002) = GDLI – *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

LAPLANCHE – PONTALIS (1981) = LAPLANCHE, JEAN – PONTALIS, JEAN-BERTRAND, *Enciclopedia della psicanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

V. SITOGRAFIA

OED – OXFORD ENGLISH DICTIONARY

<https://www.oed.com/view/Entry/139706?rskey=JwItq4&result=1&isAdvanced=false#eid>;

(ultima consultazione 12/05/22).