

Il voyeurismo e il desiderio dell'io: un'indagine del fenomeno voyeuristico in due testi di Italo Calvino

Davide Belgradi

Università degli Studi di Udine, Italia

Forum Italicum

0(0) 1–22

© The Author(s) 2021

Article reuse guidelines:

sagepub.com/journals-permissions

DOI: 10.1177/0014585820948449

journals.sagepub.com/home/foi



Abstract

L'articolo analizza il fenomeno voyeuristico in due testi di Italo Calvino tratti da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. L'analisi, preceduta da una necessaria introduzione al tema della visualità calviniana, propone una lettura dei testi in questione incentrata sulla relazione tra sguardo ed erotismo, di cui il voyeurismo si sostanzia. Tale indagine ha fatto emergere le correlazioni tra il voyeurismo e la formazione, in senso lacaniano, dell'io. Dei protagonisti-voyeur si sono riscontrati, in maniera differente, gli sviluppi delle dinamiche di pulsione e desiderio dell'io, e si è tentato di mostrare come in questi testi tali aspetti possano rappresentare la manifestazione di un preciso metodo conoscitivo: di un singolare modo di stare al mondo e di definire i confini dell'io nella relazione con gli altri.

Parole chiave

Calvino, voyeurismo, sguardo, erotismo, invisibilità, Lacan

Con il termine voyeurismo (fr. *voyeur*: “colui che guarda”), o scopofilia, si indica comunemente la condizione di chi prova piacere nell'osservare di nascosto una o più persone coinvolte in una situazione erotica o impegnate in un rapporto sessuale vero e proprio.

Da un punto di vista medico-clinico il voyeurismo viene considerato nel DSM-5 come una delle nove possibili categorie della parafilia, nella quale rientrano tutte le pulsioni erotiche “atipiche” connotate da desideri o fantasie ricorrenti nei confronti di persone non consenzienti.¹ La questione può essere arricchita e illuminata anche guardando alle acquisizioni fatte in campo psicanalitico, con particolare attenzione

Autore corrispondente:

Davide Belgradi, Università degli Studi di Udine, Via delle Scienze 206, 33100 Udine (UD), Italia.

Email: belgradi.davide@spes.uniud.it

per il lavoro di Jacques Lacan: non si tratta di dare una lettura psicanalitica dei testi calviniani, quanto di aggiungere un livello d'indagine in grado di rendere più interrogabili alcuni specifici punti.²

La presenza del fenomeno voyeuristico è riscontrabile in diversi testi calviniani e, in questa disamina, ne vengono analizzati due tratti da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: il capitolo ottavo del libro e il racconto ad esso successivo, *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* (Calvino, 2016c: 168–209).

In tutti questi testi si può vedere come il voyeurismo sia per Calvino un modo per avvicinarsi all'eros, e per quanto questo rappresenti una declinazione molto particolare dell'eroticismo si dovranno tenere in considerazione i due saggi in cui Calvino ha affrontato esplicitamente il tema dell'eroticismo in letteratura: *Definizioni di territori: l'eroticismo*, e *Otto domande sull'eroticismo in letteratura*.³ La bibliografia che riguarda l'autore è comprensibilmente ampia, ma non sono molti gli studi, sistematici o di breve respiro, che si focalizzano sul tema dell'eroticismo, e mi sembra che non sia ancora stato sufficientemente approfondito l'incontro tra eros e voyeurismo, da cui ritengo che possano scaturire non poche acquisizioni di rilievo.⁴

Infine, quello voyeuristico è senz'altro un *topos* molto produttivo in letteratura, ma nei testi calviniani non può che inserirsi all'interno del più composito discorso sulla visualità, dalla quale è necessario partire per comprendere alcune indispensabili nozioni teoriche.⁵

Visualità in Calvino: fondamenti teorici ed evoluzione diacronica

Accanto al cervello bisogna mettere l'*occhio*, se si vogliono aver presenti almeno i fondamentali *organi* della lettura del mondo e della rappresentazione narrativa in Calvino. Se si combinano insieme *occhio* e *cervello*, osservazione empirica estremamente circostanziata, da una parte, e, dall'altra, gusto e pratica dei “modelli”; curiosità, prensilità, attenzione dello sguardo e logicità, precisione, distinzione e progettazione razionale, avremo, in sintesi, quello che io chiamo il “punto di vista” di Calvino. (Asor Rosa, 1988: 264)

Il saggio di Alberto Asor Rosa da cui sono tratte queste parole, scritto in occasione del convegno su Italo Calvino del 1987, rappresenta un primo interessante ragionamento sul “punto di vista” calviniano a cui segue, non a caso, negli atti dello stesso convegno, il saggio di Pierantoni (1988: 277–283) dal titolo *Calvino e l'ottica*.

Sono stati molti, recentemente, i contributi critici dedicati alla visualità in Calvino, e d'altronde lo stesso autore dedica alla “visibilità” una delle sei *Lezioni americane*, sottolineando come alla base di ogni suo testo vi sia sempre “un'immagine visuale”:

nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei

formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni. (Calvino, 2016: 90)

Le narrazioni dell'autore, dunque, scaturiscono direttamente da un'immagine particolarmente significativa, ma quest'immagine non è né statica né perfettamente circoscrivibile.

Queste considerazioni, oltre ad essere interessanti in relazione alla metodologia di lavoro di Calvino, sono anche estremamente rilevanti quando vengono estese all'atto di osservazione dei suoi personaggi. Sembra infatti delinearsi una procedura tecnica di costruzione testuale che è, allo stesso tempo, una procedura conoscitiva. La realtà osservata o, per meglio dire, il frammento di realtà rappresentato dalla singola immagine di partenza, si dimostra difficile da contenere all'interno di confini netti e precisi.⁶ Anche quando lo sguardo accetta di rimanere sulla superficie del mondo visibile, rinunciando a calarsi in profondità, è costretto a confrontarsi con una realtà complessa, impossibile da definire in modo univoco. Calvino delinea ed esemplifica questo apparente paradosso nel racconto *Palomar sul terrazzo*, in cui il protagonista è impegnato ad osservare la città vista dall'alto:

[...] di quassù si ha l'impressione che la vera crosta terrestre sia questa, ineguale ma compatta, anche se solcata da fratture non si sa quanto profonde [...], e non viene neppure da domandarsi cosa nascondano nel loro fondo, perché già tanta e tanto ricca e varia è la vista in superficie che basta e avanza a saturare la mente di informazioni e di significati. Così ragionano gli uccelli, o almeno così ragiona, immaginandosi uccello, il signor Palomar. "Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, – conclude, – ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile". (Calvino, 2017: 51)

Lo sguardo di Calvino e dei suoi protagonisti, che quindi è atto conoscitivo e critico di una realtà plurale, non è però un atto vano. Ci sono delle precise motivazioni che spingono a continuare l'osservazione di un mondo capace di confermare continuamente all'osservatore la propria indecifrabilità. Per comprendere queste motivazioni può essere utile partire ancora da una considerazione di Asor Rosa:

[La strumentazione conoscitiva di Calvino] combina l'osservazione empirica e la rigorosa raccolta dei materiali, da una parte, con, dall'altra, l'attività ordinatrice di alcuni grandi quadri concettuali, anche molto astratti. Insomma: vedere *bene* le cose una ad una; per poi ri-ordinarle in una maniera, che è sempre, in una certa misura, arbitraria [...]. (Asor Rosa, 1988: 264)

L'osservazione del mondo, quindi, non è un atto vano se risponde al bisogno di ordinare la realtà, ma è necessario ricordare che ogni tentativo ordinativo implica un

atto interpretativo. Come ricorda, a proposito di Lacan, Homer, “human consciousness is not the passive recognition of material phenomena that are simply there, “given”, but a process of actively [...] “intending” those phenomena” (2005: 19). È appunto partendo da questa consapevolezza che matura una delle ultime speculazioni di Palomar: un mondo che guarda il mondo senza bisogno, per vedersi, di passare dall’occhio-finestra dell’io:

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l’io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l’io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d’una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c’è una finestra che s’affaccia sul mondo. Di là c’è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos’altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori della finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l’occasione s’è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. (Calvino, 2017: 101)⁷

Si dovrebbe ancora dire moltissimo per esaurire i discorsi intorno al “punto di vista” calviniano. È però importante porre l’attenzione sull’evoluzione diacronica del tema in questione. Infatti, come fa notare Fancello, “non va dimenticato che la poetica calviniana non è unica e immutabile” (2000: 572). Egli distingue fra un primo Calvino, i cui testi vanno da *Il sentiero dei nidi di ragno* alla trilogia degli antenati, e un secondo Calvino:

Se l’ultimo Calvino ci ha abituati ad una narrazione esterna che non si azzarda ad entrare dentro i personaggi, le sue prime opere sono caratterizzate da una focalizzazione fissa sul protagonista, cioè il narratore si sintonizza sul personaggio e racconta la vicenda dal suo punto di vista non soltanto visivo, ma anche – e soprattutto – psicologico. (Fancello, 2000: 573)

Secondo il critico è il legame tra punto di vista e tematica del racconto a spingere Calvino verso questo cambiamento della focalizzazione: per i testi della “prima stagione”, connotati da un più evidente impegno politico-sociale, sarebbe più indicata una focalizzazione interna, mentre per quelli successivi la focalizzazione esterna “sembra garantire distacco allo scrittore che si sente liberato sia dal suo vecchio stile, sia da ogni responsabilità etico-conoscitiva” (Fancello, 2000: 575).

Anche Pierantoni (1988: 277), studiando il rapporto di Calvino con l’ottica (o, per meglio dire, con la “luce”), propone una possibile periodizzazione: ipotizza tre accorpamenti di opere, per ognuno dei quali viene suggerita l’equivalenza metaforica tra lo sguardo calviniano e un diverso strumento ottico.

Alla “fase degli antenati” Pierantoni associa la camera oscura, che ha la particolarità di mettere a fuoco tutti gli oggetti, indipendentemente dalla

loro distanza dal foro stenopeico.⁸ Secondo Pierantoni, lo sguardo – e la scrittura – di questi testi è dotato di grande nitidezza, vivacità e risoluzione, e questo perché

l'uso della camera oscura mobile permette di non interferire con la realtà: non occorre illuminarla. Ci pensa già il sole. Al disegnatore Calvino basta solo sedersi all'ombra e delineare, seguendo i contorni delle cose. (Pierantoni, 1988: 281)⁹

A una seconda fase più impegnata politicamente, per Pierantoni rappresentata dalle opere *La giornata d'uno scrutatore*, *La nuvola di smog* e *La speculazione edilizia*, viene invece associato lo specchio ustorio: una superficie riflettente (legata nell'immaginario comune ad Archimede e all'assedio di Siracusa del 212 a.C.) a forma di paraboloide di rotazione, in grado di convogliare i raggi paralleli del sole in un solo punto, detto fuoco. Lo specchio ustorio esemplifica uno sguardo che, ansioso di definire, illuminare, rivelare e anche condannare una data realtà, finisce per consumare l'immagine osservata. Contrariamente alla camera oscura, l'immagine è il frutto della luce diretta emanata "dall'occhio" dell'autore, la cui eccessiva forza causa la corrosione dell'oggetto descritto: "la mente di Calvino lascia sul foglio la stria del bruciato di una lente che abbia concentrato sulla carta tutta la luce del sole" (Pierantoni, 1988: 280).

Nella terza fase individuata da Pierantoni, per noi la più interessante, si collocano i testi più recenti di Calvino: in particolare *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Palomar*. Lo sguardo di questo periodo corrisponde al caleidoscopio, strumento che si basa sul principio della riflessione multipla.¹⁰ A differenza di ciò che accade nella camera oscura, con lo sguardo-caleidoscopio non esiste più una realtà fedelmente riproducibile. Possono esistere solo frammenti di realtà, parzialità destinate ad essere arbitrariamente illuminate da un occhio in grado di generare la frantumazione dell'immagine replicata secondo infiniti schemi simmetrici, "con la complicazione che una parte larga e imponente del "paesaggio" è composta da riflessioni multiple, è composta cioè solo di immagini e non di immagini di oggetti" (Pierantoni, 1988: 282).¹¹

Al di là di queste periodizzazioni, sembra comunque evidente la centralità – e insieme la complessità – della visualità nell'opera di Calvino, soprattutto per le opere relative all'ultimo ventennio. A far riflettere in modo consapevole l'autore sui procedimenti legati all'osservazione è stato, per stessa ammissione di Calvino,¹² uno scritto di Wahl (1964), nel quale si analizzava per la prima volta la metodologia narrativo-conoscitiva dei testi calviniani a partire dall'immagine.

Nel 1960, dopo aver letto il saggio di Wahl, Calvino gli indirizzò una lettera per esprimergli tutto il suo apprezzamento, e in essa scrisse una considerazione sintetica quanto lucida che, credo, possa essere riletta a conclusione del discorso: "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, 1991: 350–351).

L'ottavo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: un erotismo possibile solo sul piano del simbolico

L'ottavo capitolo e l'incipit del romanzo successivo, *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, sono probabilmente i testi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in cui più risulta evidente la componente voyeuristica.

Nell'ottavo capitolo Calvino inserisce alcune pagine tratte dal diario di Silas Flannery, uno scrittore di successo che sta affrontando una profonda crisi: vorrebbe scrivere un altro romanzo ma ogni volta che si siede alla macchina da scrivere si sente incapace di iniziare. Il suo blocco non è dovuto semplicemente a una mancanza di immaginazione: ciò che non riesce a fare è stabilire con chiarezza il rapporto tra mondo scritto e mondo non scritto, tra la realtà e la pagina del libro.

Tutto il capitolo, originariamente il nucleo generativo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, rappresenta una sorta di *mise en abyme* del romanzo, e il personaggio di Flannery è, insieme ad Ermes Marana, uno degli *alter ego* di Calvino. Il diario rappresenta uno snodo cruciale per la comprensione del romanzo, in quanto permette al lettore non soltanto di incontrare finalmente Silas Flannery e seguire i suoi ragionamenti, ma anche di confrontare le opinioni dei personaggi principali, che lo scrittore incontra in momenti diversi e dei quali riporta i colloqui.

Ciò che risulta più interessante per noi è, però, il particolare rapporto che lo scrittore-Flannery ha con la lettrice sul terrazzo. La giovane donna che legge, pensata per rappresentare ambigualmente la riflessione prismatica dell'immagine di Ludmilla,¹³ viene ossessivamente spiata dallo scrittore con un cannocchiale. Osservandola Flannery ha l'impressione che la giovane abbia un rapporto autentico e spontaneo con i libri, e instaura con lei una sorta di dialogo muto. La lettrice-Ludmilla diventa il simbolo di un rapporto ideale con la letteratura, ma anche la "lente" attraverso la quale vedere il mondo non scritto e confrontarsi con quello scritto.

Si potrebbe dire, lacanianamente, che Silas Flannery percepisca un blocco esistenziale di cui il blocco dello scrittore è soltanto un sintomo. È portato a fare della giovane lettrice il proprio oggetto del desiderio diretto, ma la sua reale aspirazione, indirettamente, è per il rapporto che questa donna ha con il mondo, un rapporto autentico che la rende completa. Allo stesso tempo, però, tale rapporto è soltanto immaginato da Silas Flannery, esiste in una prospettiva puramente virtuale ed è l'espressione di un desiderio dell'intima vitalità dell'altro. Un desiderio che è destinato a rimanere inappagato.

Parlando di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Křížová sostiene che:

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. (Křížová, 1996: 62–63)

La studiosa fa riferimento alla categoria lacaniana del desiderio, da non confondere con quella del bisogno. Il bisogno ha un obiettivo concreto, e dunque può essere soddisfatto. Il desiderio, invece, ha una natura del tutto astratta ed è intimamente collegato con la condizione di incompiutezza del soggetto. È la manifestazione stessa di questa mancanza, ed è il risultato di una sottrazione del bisogno dalle richieste dell'individuo.¹⁴ Dal momento che il desiderio è collegato con la mancanza, ed è identificato con un desiderio dell'altro necessario solo sul piano simbolico, non può che rimanere un atto potenziale e quindi inappagato.

Inoltre, l'osservazione di Flannery è definibile come un atto ossessivo, e ciò permette di collegare la figura dello scrittore-osservatore con la formulazione lacaniana dell'ossessione (e dell'isteria), cruciale nella relazione dell'io con il desiderio dell'altro (questione sviluppata in diversi punti di Lacan, 2004). Secondo Lacan, l'ossessivo e l'isterico sono sensibilmente differenti, ma entrambi si devono confrontare con l'impossibilità di giungere a una soddisfazione del desiderio. L'ossessivo è dominato da un atteggiamento narcisistico e solipsistico, ignora il desiderio dell'altro antepoñendovi il proprio, l'isterico, al contrario, è portato ad esacerbare il desiderio dell'altro, ma non può mai soddisfarlo perché è costantemente preoccupato dall'appagamento di desideri secondari. Il primo è dominato dalla logica disgiuntiva (non sa scegliere tra due desideri), il secondo da quella congiuntiva (mette sullo stesso piano desideri alternativi). In ogni caso, l'esito ultimo è l'insoddisfazione.

Secondo una prospettiva psicanalitica, quindi, siamo in presenza di una lettrice-Ludmilla che possiede simbolicamente un significante precluso a Silas Flannery, ed è proprio questo significante ad essere l'oggetto del desiderio dello scrittore, non la donna in quanto tale.¹⁵ D'altronde, come ricorda De Lauretis, "desire is founded in absence, in the tension-toward rather than the attainment of the object of love" (1987: 71).

Come inserita nel tubo di un caleidoscopio, la relazione con la giovane si moltiplica e si complica, e varia in base a ogni impercettibile movimento del ragionamento di Flannery. La situazione tra i due, però, si capovolge, tanto che non soltanto lo scrittore scruta la donna per vedere in lei le reazioni alla lettura del suo "vero libro",¹⁶ ma diventa egli stesso un oggetto scrutabile:

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. (Calvino, 2016c: 170)

I due sguardi creano una tensione oggettificante: Silas Flannery ha ossessivamente oggettificato la lettrice rendendola una mera funzione,¹⁷ ma nel momento in cui colui

che guarda diventa a sua volta guardato, smette di essere chi è sempre stato, ovvero il signor Silas Flannery, e comincia ad esistere soltanto in relazione alla sua funzione-scrittore. Diventa un vero e proprio oggetto, del quale basterebbero soltanto le “dita che battono i tasti”.¹⁸

A completare e raddoppiare questa relazione interviene l'incontro vero e proprio con Ludmilla, la quale, come Flannery a proposito della Lettrice, immagina per lo scrittore un rapporto ideale, naturale e immediato con i libri: immagina che scriva “come ci sono animali che scavano tane o costruiscono formicai e alveari” (Calvino, 2016c: 189). Si ripete, inoltre, la stessa situazione già avvenuta in precedenza, e Flannery da osservante diviene osservato:

I romanzi di Silas Flannery sono qualcosa di così ben caratterizzato. . . sembra che siano già lì da prima [...] sembra che passino attraverso di lei, servendosi di lei che sa scrivere perché qualcuno che li scrive ci deve pur essere. . . Vorrei poterla osservare mentre scrive, per verificare se è proprio così. . .

[. . .]

– Cosa crede di poter vedere? Io non riesco a scrivere, se qualcuno mi guarda. . . –
 oggetto. (Calvino, 2016c: 189–190)¹⁹

È a questo punto che il (vicendevole) voyeurismo sfocia nella pulsione erotica, e Flannery decide di tentare un approccio diretto con Ludmilla, che però lo rifiuta. Ciò che muove Ludmilla a respingere le avances è la consapevolezza che qualunque rapporto con il “signore gentile e d’aspetto gradevole” che ha di fronte “non avrebbe niente a che fare con l’autore Silas Flannery di cui leggo i romanzi [. . .]. Non dubito che lei sia concretamente questa persona e non un altro [. . .] ma quel che m’interessava era l’altro, il Silas Flannery che esiste nelle opere di Silas Flannery” (Calvino, 2016c: 191).²⁰ Per rifarsi ancora a categorie lacaniane, l’unico incontro possibile tra Ludmilla e Flannery è quello instaurato dal doppio canale scrittura-lettura, che si situa sul piano del simbolico e non del reale, perché come ricorda Jacobsen (1992: 222), “il reale è caratterizzato dalla “impossibilità”, cioè da una conoscenza, da un “godimento” sempre inadeguato rispetto al “sapere inconscio”.²¹

Tutta la relazione che si instaura tra questi doppi personaggi (Flannery/Scrittore-Ludmilla/Lettrice), è sorretta da una dinamica di desiderio costantemente inappagato che trova la sua realizzazione in un vicendevole voyeurismo. A ciò si deve aggiungere che ogni personaggio sembra doversi confrontare con il proprio doppio, e cioè con l’*io* risultante dalla prospettiva dell’altro. Nell’intervento dedicato allo stadio dello specchio, Lacan parla del primo riconoscimento della propria immagine vista allo specchio secondo le due fasi di identificazione ed alienazione.²² In questo testo sia Silas Flannery che Ludmilla sono posti di fronte a un’immagine di sé, ben sapendo di non corrispondere alla figura percepita dall’altra persona. Ma se per Ludmilla si tratta di una non-corrispondenza naturale, e quindi accettabile, Silas Flannery vive il dramma di chi vi si vorrebbe identificare, e non può far altro che

usare il cannocchiale per avvicinare il più possibile il proprio sguardo alla Lettrice, osservando l'esistere del proprio *alter ego* tra le pagine che la donna, avidamente, legge.

Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna: tra virtuosismo voyeuristico e complesso edipico

L'incipit che segue l'ottavo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, anticipato come di consueto dai desideri di lettura di Ludmilla,²³ oltre a essere il più erotico del libro è quello in cui la dimensione voyeuristica emerge con maggiore chiarezza e con il più spiccato virtuosismo.

In *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* il protagonista è un giovane studioso avviato alla vita accademica, discepolo del signor Okeda, un intellettuale giapponese con un buon seguito di allievi.²⁴ L'intera vicenda si svolge nella casa del signor Okeda, nella quale il protagonista soggiorna in quanto suo discepolo, entrando così in contatto con la moglie del maestro, Miyagi, e la figlia Makiko, di cui si invaghisce.

Durante il suo apprendistato il protagonista discute con il signor Okeda di questioni relative alle percezioni sensoriali, sollecitato dalla visione delle foglie di ginkgo che, staccatesi dai rami, planano sul terreno con velocità diverse e in diversi punti. Inizialmente si concentra sulle sensazioni visive, ma presto da queste scivola alle sensazioni tattili. Il suo soggiorno, tuttavia, è anche causa di una serie di situazioni erotiche, disposte in un *climax* ascendente dalla meno alla più sconveniente, che coinvolgono il protagonista e le due donne.

In una di queste il protagonista, accovacciato sulla riva del laghetto di casa, tenta di tirare verso di sé una ninfea galleggiante. Mentre è intento a compiere quest'operazione, la signora Miyagi e la figlia gli si affiancano:

[...] 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. (Calvino, 2016c: 200–201)

Il contatto con i seni delle due donne provoca una sensazione di trasalimento che porta il protagonista ad analizzare quell'esperienza con gli stessi parametri conoscitivi messi in pratica per l'osservazione delle foglie di ginkgo.²⁵ Nel frattempo il signor Okeda, che da dietro alle loro spalle dà indicazioni e che potrebbe agevolmente avvicinare la ninfea con un bastone, osserva e tace.

Se già questa situazione assume i connotati del voyeurismo, ben più marcata e scandalosa appare la scena posta alla fine del racconto. In seguito a una discussione con Makiko terminata con l'uscita imbarazzata di quest'ultima, il protagonista entra pensieroso in una stanza in cui la signora Miyagi, seduta a terra, sta disponendo fiori e rami in un vaso.²⁶ Non scorgendola, urta la donna, e quello scontro fortuito dà il via a una serie di gesti sempre più audaci che, in breve, portano la signora Miyagi a fare del giovane uno dei suoi molti amanti.

Proprio al culmine del rapporto sessuale si innesca, inaspettatamente, l'elemento voyeuristico, mai come in questo caso tanto evidente. Infatti i due vengono sorpresi, ma non interrotti, dall'ingresso nella stanza della signorina Makiko che, tornata a cercare il protagonista – per il quale presumibilmente ha un'inclinazione –, assiste, “con attrazione e disgusto” (Calvino, 2016c: 207), all'intera scena. Come se ciò non bastasse, il voyeurismo viene amplificato da una seconda figura silenziosamente osservante:

[...] 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. (Calvino, 2016c: 200–201)

La scena, costruita da Calvino secondo un gioco di sguardi, ci permette di trarre alcune considerazioni sull'erotismo e sul significato dell'elemento voyeuristico. In uno dei due saggi dedicati all'erotismo, Calvino afferma: “Il linguaggio della sessualità ha senso infatti 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” (Calvino, 2018: 259).

Per quanto esplicita, se non addirittura morbosa,²⁷ la situazione erotica che si delinea in *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* non va letta come il tratto unico e centrale del racconto, non è fine a sé stessa, ma è proprio quel colore più acceso in grado di far emergere per contrasto la più profonda significazione dell'intera vicenda. Si veda ancora un breve passaggio del secondo saggio che Calvino dedica all'erotismo:

Oppure c'è la via opposta: usare le immagini dell'erotismo, ormai prive d'ogni carica emotiva, come ideogrammi d'un'altra serie di significati. Esempio: *La noia* di Moravia. In questo romanzo qualcuno mi ha avvertito che si parla molto di rapporti sessuali; io, pur avendo letto il libro con gran passione, non me ne ero accorto; tutta l'attenzione era presa dal tema vero della narrazione, la ricerca d'un rapporto tra il soggetto e l'oggettività dell'universo. (Calvino, 1961: 24)

Infatti, ciò che qui si staglia agli occhi del lettore non è soltanto il torbido groviglio di pulsioni sessuali che avvolge i personaggi, quanto la velata tragicità, sublimata nell'esplosione del momento erotico, con cui ognuno di essi è portato a incatenarsi

ulteriormente alla prigionia degli infelici e insoddisfacenti rapporti famigliari, complicando una trama che non sembra più dipanabile e che può portare solamente all'esasperazione di quella complessità.

Certamente non può sfuggire come, nell'elemento erotico, giochi un ruolo fondamentale l'esplicito voyeurismo dei personaggi. In questo racconto, più dello sguardo diretto di Makiko, sorprende e interessa lo sguardo indiretto di Okeda.²⁸ Indiretto perché, con un espediente che provoca un'ipersignificazione emotiva, l'uomo osserva l'intera scena riflessa negli occhi della figlia. Il suo non è un cannocchiale puntato sull'oggetto del desiderio, come quello di Silas Flannery, ma è uno sguardo indiretto freddo e tagliente, capace di catturare, riflessa dagli occhi-specchio di Makiko, tutta la convulsione dell'atto.²⁹

Inoltre, il rapporto tra Okeda, Miyagi e Makiko si carica, proprio in questa scena finale, di una marcata morbosità. Makiko nel guardare la signora Miyagi sembra tentare di sovrapporre la propria figura a quella della madre la quale, peraltro, rappresenta per il protagonista una sostituzione della giovane Makiko. Nello stesso momento il signor Okeda assiste in disparte alla scena, e non soltanto, letteralmente, attraverso le pupille della figlia, ma anche cogliendo i suoi spasmi (a loro volta un riflesso degli spasmi della madre), in una sostituzione mentale della figlia con la moglie (e di sé con il protagonista) che dà alla vicenda una sfumatura incestuosa. Il tutto è infine completato dal protagonista che, durante il rapporto con la signora Miyagi, le sussurra all'orecchio il nome di Makiko. Okeda, che non parla quasi mai, anche in questo caso osserva e tace, comportandosi come un voyeur da manuale. Come scrive 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. (Kochhar-Lindgren, 1992: 468-469)

Il comportamento impassibile e freddo di Okeda ("Vide che lo vedevo. Non si mosse" (Calvino, 2016c: 208)) è una condanna per il giovane amante della signora Miyagi, perché lo obbliga a sopportare da quel momento in avanti il peso di un'esistenza distaccata dal reale, possibile solo come miraggio e simulacro di sé stessa.

Inoltre, in questo intreccio morboso e nel comportamento di Okeda emergono le tracce evidenti di un complesso edipico che nel racconto è svolto indirettamente (si veda Homer, 2005: 51-63). Con il complesso di Edipo il desiderio dell'individuo entra in conflitto con il tabù sociale dell'incesto, nel territorio, dunque, di quello che in psicanalisi viene chiamato *superego*, a cui è affidata la generale interiorizzazione di tutte le convenzioni sociali.³⁰ Nonostante Calvino non descriva un vero e proprio incesto, i desideri incrociati dei personaggi, a causa dei quali si instaura in ognuno di essi un procedimento di sostituzione mentale a catena, porta a una concretizzazione indiretta dell'incesto: il tabù è infranto, dunque, ma sul piano del

simbolico e non del reale. In questo senso il narratore diventa un attore passivo: rappresentando l'oggetto del desiderio sia della figlia che della moglie, è per Okeda un perfetto mezzo di sostituzione. Allo stesso modo, e ancora sul piano del simbolico, Makiko diventa una sostituta ideale della madre.³¹

È interessante notare che la signora Miyagi, condannata ad un matrimonio infelice del quale è causa tutta la vicenda, diventa così una complice del marito, mentre Makiko rappresenta una vera e propria vittima sacrificale, succube dei desideri di tutti gli altri personaggi, e tutto il racconto si carica anche di quel sentimento di frustrazione che Francesca Serra individua come prerogativa dell'intero libro.³² La giovane Makiko, infatti, oltre ad essere oggetto del desiderio indiretto del padre e diretto del protagonista, è anche l'oggetto del desiderio indiretto della madre, con cui Makiko stessa è portata a identificarsi.³³ Attraverso Makiko, e a suo discapito, la signora Miyagi può evadere dal proprio matrimonio e può allo stesso tempo vendicarsi della propria infelicità contribuendo, insieme ad Okeda, a legare tutti gli altri personaggi in una struttura sociale e simbolica senza via di uscita.³⁴

Conclusioni

La disamina dei due brevi testi di Calvino, insieme ai contributi critici citati, mostra come il voyeurismo debba essere considerato il momento in cui si incontrano, con ibridazioni differenti e mai banali, la visione e l'eros. Nella visione si rivela il massimo dell'eros, e solo all'interno di essa è possibile per l'erotico mantenere, insieme a tutta la sua potenza, anche la giusta distanza e "trepidazione".³⁵

Parlando di Ariosto, poeta a lui carissimo, Calvino scrive:

Il vero momento erotico per Ariosto non è quello del compimento ma quello dell'attesa, della trepidazione iniziale, dei prodromi. È allora che tocca i suoi momenti più alti. [...] Direi che il movimento dell'ottava s'avvicina al nudo come una lente su una miniatura e poi se ne allontana, facendolo sfumare nel vago. (Calvino, 1995: 772-773)

L'ottava che porta ad esempio di questa affermazione è quella, molto celebre, della svestizione di Alcina³⁶ che, rispetto all'ottava successiva, in cui è descritto il vero e proprio congiungimento tra la maga e Ruggiero,³⁷ spicca per la concentrazione della pulsione erotica attuata grazie alla sospensione dello sguardo, amplificando un sentimento di trepidante attesa.³⁸

In tutti i casi analizzati si è visto come il voyeurismo dei personaggi si accompagna a situazioni erotiche inappagate: nel caso di Silas Flannery l'unica prossimità possibile con la donna della terrazza è quella offerta all'occhio dal telescopio; i personaggi che abitano nella casa di Okeda, invece, osservano e vivono sempre un amore imperfetto, diverso dal vero oggetto del desiderio e rispetto al quale ognuno rappresenta un sostituto di qualcun altro. In queste dinamiche di frustrazione del desiderio e di identificazione con esso, come si è osservato con il personaggio di Silas Flannery, sono particolarmente forti e persuasive le argomentazioni lacaniane.³⁹

In Flannery, infatti, si può riconoscere un *voyeur* lacanianamente ossessivo, la cui aridità artistica è da collegarsi con un'incapacità di avere un rapporto autentico con il mondo. Il suo voyeurismo e il suo erotismo sono finalizzati a soddisfare un desiderio profondo, non tanto della lettrice-Ludmilla, quanto della sua intima compiutezza. Come si è visto, però, questa idea che Flannery ha di Ludmilla si situa soltanto sul piano del simbolico, e non del reale, e così anche il desiderio erotico rimarrà escluso dal piano del reale, destinato a restare inappagato. Nel caso di Okeda, invece, la dinamica voyeuristica culmina in una situazione estremamente virtuosistica che coinvolge, come parte osservata e osservante, tutti i personaggi. In tale situazione è articolata da Calvino, grazie a un meccanismo di sistematica sostituzione che ogni personaggio mette in atto, una rielaborazione del complesso edipico. Anche in questo caso, tuttavia, l'esito ultimo è quello dell'insoddisfazione, e si può notare che anche per Okeda il desiderio erotico (incestuoso) è escluso dal reale, essendo situato ad un livello simbolico che diviene accessibile usando il narratore come tramite.

L'arte del vedere non visti che è stata messa in evidenza in questi testi, da una parte prepara e amplifica, con intenti e modi diversi, le situazioni erotiche, mentre dall'altra parte allontana il soggetto dal poterle vivere compiutamente, decretandone l'alterità e l'invisibilità sociale. In un'intervista presente in un documentario a lui dedicato dal titolo *Italo Calvino: un uomo invisibile*, lo scrittore parla del sogno di essere invisibili, affermando: "io quando mi trovo in un ambiente in cui posso illudermi di essere invisibile, mi trovo bene" (1974, 07:41:00).⁴⁰ Ciò di cui egli sente il bisogno è di un profondo anonimato: un anonimato che gli permetta di sentirsi "in mezzo alla folla, osservare tutti, scomparendo nella folla, quasi sentendosi invisibili" (*Italo Calvino: un uomo invisibile*, 1974, 06:27:00).

Questo desiderio di invisibilità e anonimato, in chiara relazione con la passione voyeuristica dei personaggi, sembra permeare alcuni dei testi calviniani, risultando tanto interessante quanto ambiguo. Da un lato, infatti, corrisponde alla voglia di liberarsi dagli sguardi altrui, in un atteggiamento che presuppone l'annullamento dell'io, o almeno l'erosione dei confini che separano l'io dal mondo. Sono di notevole pertinenza, credo, le osservazioni fatte a proposito del mimetismo da Lacan:

A rigore, in taluni fenomeni del mimetismo si può parlare di colorazione adattiva, o adattata, e cogliere per esempio [...] che la colorazione, in quanto si adatta al fondo, non è che un modo di difesa contro la luce. [...] Ma è di tutt'altro che si tratta nel mimetismo. [...] C'è chi non vuol vedere, nel registro delle colorazioni, che dei fatti di adattamento diversamente riusciti. Ma i fatti dimostrano che quasi nulla nell'ordine dell'adattamento [...] è implicato nel mimetismo. [...] Il mimetismo dà a vedere qualcosa in quanto è distinto da ciò che si potrebbe chiamare un *lui stesso* che è dietro. L'effetto del mimetismo è camuffamento, in senso propriamente tecnico. Non si tratta di mettersi in accordo con il fondo, ma, su un fondo screziato, farsi screziatura. (Lacan, 1964: 100)

Dall'altro lato, però, questa invisibilità pare l'esito estremo di una tensione verso l'altro,⁴¹ una risposta paradossale al bisogno di avvicinare e comprendere una realtà complessa e frantumata superando i limiti della soggettività. Come se la più profonda vicinanza – e di conseguenza l'unico vero eros – non fossero possibili che eliminando l'ingombrante presenza dell'io.⁴²

Certo, come nel caso di Silas Flannery, il voyeurismo può portare a non mettersi mai realmente in gioco, e il nascondimento diventa un meccanismo difensivo: l'anello di Angelica da mettere in bocca per poter osservare internamente la realtà, al riparo dai pericoli. Oppure, come mostrano le vicende della famiglia Okeda, il voyeurismo può soddisfare l'impulso del desiderio implicito dei personaggi conducendo a una *jouissance* sperimentabile solo sostituendo idealmente la propria immagine a quella di un'altra persona, in quella che è forse la più tragica affermazione di sconfitta e prigionia, il più fulgido esempio di una resa alienante dell'io, così condannato a legarsi indissolubilmente a un desiderio perpetuamente inappagato.⁴³

Tutti i testi analizzati, con modalità e proporzioni differenti, permettono di scorgere dei personaggi che, attratti da questo doppio movimento di lontananza e di prossimità di cui si sono ricercate le profonde ed intime motivazioni, osservano e fanno esperienza del mondo. Ciò che mi pare possa essere individuato come un tratto comune e apprezzabile dell'operazione calviniana è allora questa tensione conoscitiva, esemplificata dall'azione di protagonisti che cercano di comprendere e di comprendersi attraverso il riflesso dell'altro allo specchio, in un rapporto che tanto più si complica quanto più si addentra nel groviglio dei sentimenti e delle pulsioni umane. Come se l'obiettivo finale fosse, in sintesi, quello di imparare a stare al mondo.

Notes

1. *Diagnosical and Statistical Manual of Mental Disorders* (2013). Non sarebbe utile, a mio avviso, specificare ulteriormente la questione da un punto di vista psicologico. Si aggiunga soltanto che il DSM-5, a differenza delle versioni precedenti, non considera più come “disturbo parafilico” ogni comportamento sessuale inusuale, ma soltanto quei comportamenti che assumano una dimensione patologica. Per poter parlare di patologia il desiderio sessuale deve rispondere ad almeno una di queste caratteristiche: è sentito come angoscioso; implica ferite psichiche o fisiche di un'altra persona; implica il coinvolgimento di persone incapaci di dare un valido consenso o coinvolte a loro insaputa. Si veda anche Gessert (2017: 37): “Another interesting, more subtle feature with regard to the DSM-5 is that the emphasis is not only on behaviour, but also on desire. [...] The way in which the presence of desire is acknowledged in the diagnosis and treatment is another matter”.
2. I riferimenti sono soprattutto a Lacan (1964) e Lacan (1974a). Si tenga presente che il discorso lacaniano sullo stadio dello specchio, incluso poi negli *Scritti* del 1974, è stato pronunciato una prima volta nel 1936 a Marienbad durante il quattordicesimo congresso dell'IPA (International Psycho-Analytical Association; l'intervento non verrà però messo agli atti), e una seconda volta, riformulato nei termini in cui viene letto oggi, nel 1949, nel corso del sedicesimo congresso dell'IPA di Zurigo. Per la genesi del saggio e per altri nodi

- delle teorie lacaniane si veda Homer (2005) e Žižek (1992). Si cita sin da subito anche il contributo di Křížová (1996), molto interessante perché si approccia a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* rintracciando proprio una “struttura basata sulla natura umbratile del desiderio e sulla ricerca del piacere” di stampo laciano (Křížová, 1996: 1; si ritornerà più diffusamente sul saggio nel capitolo dedicato ai testi del romanzo in questione).
3. Il primo contributo di Calvino è apparso nel 1970 per la rivista *Il Caffè*, ma è oggi fruibile nel volume Calvino (2018), che riunisce molti interventi critici dello scrittore; per il secondo contributo si veda Calvino (1961: 21–24).
 4. Nella metà degli anni 1990, Tommasina Gabriele commenta la poca attenzione al tema erotico dedicata dai critici ai testi di Calvino (Gabriele, 1994: 36–39), ad eccezione degli studi su *Le cosmicomiche*, tra i quali si possono citare almeno Vlasopolos (1984), Hume (1986), Gery (1988). Interessante che il saggio di Gabriele inizi con una discussione della poca fortuna bibliografica del tema erotico in Calvino, almeno all'altezza di pubblicazione del saggio stesso. Tra i rimandi autorevoli di Gabriele c'è anche Segre (1979), in cui però il critico lascia intendere un ruolo particolare giocato da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Altri articoli da menzionare sono infine quelli di Hume (1992) e Jacobsen (1992). Oltre al lavoro di Gabriele, alcuni contributi (che citerò in maniera estesa *ad locum*) hanno parzialmente colmato queste lacune, ma l'argomento rimane tuttora un interessante campo di indagine, soprattutto guardando al voyeurismo e, più in generale, agli incontri tra eros e visualità. Rimando infine a due studi generali sull'opera calviniana, dai quali è possibile risalire a una bibliografia più specifica: Serra (2006) e Barenghi (2017).
 5. Vista l'impossibilità di affrontare, in questa sede, la questione nella sua interezza, si rimanda per un profilo più esaustivo a due saggi fondamentali: Belpoliti (1996; di particolare interesse il capitolo “Guardare il mondo precipitando nella tromba delle scale”, pp. 5–24); Wahl (1964: 36–37).
 6. Si pensi alla difficoltà provata da Palomar nel descrivere un'onda, una ed una soltanto: “Però isolare un'onda separandola dall'onda che immediatamente la segue e pare la sospinga e talora la raggiunge e travolge, è molto difficile; così come separarla dall'onda che la precede e che sembra trascinarsela dietro verso la riva, salvo poi magari voltarglisi contro come per fermarla. [...] Insomma, non si può osservare un'onda senza tener conto degli aspetti complessi che concorrono a formarla e di quelli altrettanto complessi a cui essa dà luogo” (Calvino, 2017: 6–7).
 7. Molto interessante, a questo proposito, anche Antonello: “In *Palomar* la superficie inesauribile delle cose è esaminata dall'occhio di un io pensante che permea lo spazio descrittivo, dove ad un certo punto il mondo resta sullo sfondo e il vero protagonista diventa l'occhio del signor Palomar”(1998: 124). A proposito dell'*io* in Calvino, si veda anche Spinazzola (1987).
 8. Si basa sul principio della luce che, viaggiando in linea retta, forma dei piccoli punti su un materiale fotosensibile. L'immagine che si salva su questo materiale è invertita rispetto a quella ripresa. Nitidezza e profondità di campo dell'immagine dipendono fortemente dalla dimensione del foro: più il foro è piccolo più risulteranno amplificate nitidezza e profondità di campo. Un foro di dimensioni ridotte però richiede un tempo di esposizione maggiore, in quanto la luce passa flebilmente e bisogna dilatare il tempo di esposizione fintanto che non sia passata luce a sufficienza.

9. Rispetto alla fase successiva qui, per Pierantoni, non è presente “il segno della mano” calviniana. Si veda Pierantoni (1988: 281).
10. Nel caleidoscopio due o più superfici speculari sono sistemate all’interno di un tubo con una determinata angolazione, in modo che si inneschi un sistema di riflessioni multiple capace di generare immagini simmetriche.
11. Per quanto riguarda il discorso relativo a una realtà plurale, che sembra moltiplicarsi come all’interno di un caleidoscopio, è significativo il racconto *In una rete di linee che s’intersecano* in Calvino (2016c: 160–167).
12. Si veda Calvino (1991: 350): “Lei ha organizzato e sviluppato spunti di una mia metodologia della narrazione, che io avevo solo accennato disorganicamente: che il mio punto di partenza sia l’immagine e che la narrazione sviluppi una logica interna dell’immagine stessa”.
13. Si veda Calvino (2016c: 191): “Appena Ludmilla è uscita, sono corso al cannocchiale per trovare conforto nella vista della donna sulla sedia a sdraio. Non c’era. M’è venuto un sospetto: e se fosse la stessa che è venuta a trovarmi?”.
14. Si veda Homer (2005: 72): “A need such as hunger or thirst can be satisfied. Desire on the other hand refers to something beyond basic human needs that cannot be satisfied. [...] Desire is at the very core of our being and as such it is essentially a relation to *lack*”. A proposito del desiderio in Lacan, è importantissima la sintesi e la lettura critica di Žižek (2009: 95–144).
15. Per una definizione del concetto di “significante” in Lacan si veda Homer (2005: 35–45). Si veda anche quanto detto da Lacan (1964: 208–209) per il rapporto tra soggetto e l’altro in relazione al desiderio sessuale: “La sessualità si instaura nel campo del soggetto per una via che è quella della mancanza. Qui si sovrappongono due mancanze. Una deriva da quel difetto centrale intorno a cui ruota la dialettica dell’avvento del soggetto al proprio essere nella relazione con l’Altro – per il fatto che il soggetto dipende dal significante e il significante è anzitutto nel campo dell’altro” (rimando anche alla spiegazione della questione in Homer 2005: 71–73). Non credo opportuno approfondire ulteriormente in questa direzione. Ritengo però utile segnalare ancora l’interpretazione del desiderio hegeliano fatta da Alexandre Kojève: “In the relationship between man and woman, for example, desire is human only if the one desires, not the body, but the desire of the other”(1969: 6). Lo studio di Kojève e il rapporto tra Hegel e Lacan sono affrontati anche da Wollen (2007: 93–95).
16. Si veda Calvino: “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” (2016c: 169).
17. È indicativo che la Lettrice sia nominata appunto per la sua funzione, e non abbia un vero e proprio nome. Soltanto in un momento successivo Silas Flannery la farà coincidere con Ludmilla, riconoscendola anche come soggetto.
18. Questo è proprio ciò che, secondo Lacan, terrorizza l’ossessivo: la cancellazione dell’io inteso come soggetto diverso da un Altro. Sull’oggettificazione dello sguardo si veda anche Sartre (2003). Partendo proprio da quest’opera di Sartre, Wollen scrive: “For Sartre, the look always objectified. The looker was active, aggressive, and the looked-at the victim of the gaze. [...] It is the one looked-at who is objectified, reified, turned into a thing, while the look is the agent – the imaginary agent – of that objectification.

- We cannot see the look, but we can feel its force” (2007: 95–96). Sulla prospettiva di Sartre un contributo importante è offerto da Jay (2003). Cito in questa sede anche Schneider (1989), un articolo che può collegare in qualche modo i rilievi di Sartre con l’opera calviniana.
19. Questo scambio di sguardi ritorna in modo interessante anche nel racconto *Gli anni-luce* de *Le cosmicomiche*: “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 scritto: TI HO VISTO” (Calvino, 2016a: 114). Si segnala, inoltre, anche un interessantissimo parallelo con un passo di Dürrenmatt: “[...] D. infatti nella sua casa di montagna possedeva un telescopio riflettore, un oggetto ingombrante che lui di tanto in tanto puntava contro una roccia dove c’erano persone che – dal canto loro – lo osservavano con il binocolo [...]” (2012: 18).
 20. Si veda anche Calvino: “– Ludmilla sostiene che gli autori è meglio non conoscerli di persona, perché la persona reale non corrisponde mai all’immagine che ci si fa leggendo i libri” (2016c: 185).
 21. Per la categorizzazione di Lacan fra mondo simbolico, mondo reale e inconscio, si veda Žižek (1992: 1–43) e Homer (2005: 33–48).
 22. Si veda Lacan (1974a). Secondo Lacan la fase dello specchio si situa tra i 6 e i 18 mesi, quando per la prima volta un bambino è in grado di riconoscersi vedendo la propria immagine riflessa. Il riconoscimento implica l’identificazione con l’immagine vista, e permette anche al bambino di percepire la totalità del proprio corpo. Per Lacan, però, l’*io* si forma nel momento in cui, dopo aver riconosciuto nel riflesso un’immagine di sé, il bambino riesce a percepirla come qualcosa di differente rispetto al proprio *io*. Come spiega Homer: “The identification is crucial, as without it [...] the infant would never get to the stage of perceiving him/herself as a complete or whole being. At the same time, however, the image is *alienating* in the sense that it becomes confused with the self. The image actually comes to take the place of the self. [...] For Lacan, the ego emerges at this moment of alienation and fascination with one’s own image” (2005: 25).
 23. Si veda Calvino: “– I romanzi che m’attirano di più, – ha detto Ludmilla, – sono quelli che creano un’illusione di trasparenza intorno a un nodo di rapporti umani che è quanto di più oscuro, crudele e perverso” (2016c: 192).
 24. Per il rapporto di Calvino con il Giappone si veda Calvino (1995: 563–596). Si veda anche Belpoliti: “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” (1996: 249).
 25. Belpoliti, nel saggio *Occhio all’opera*, analizza bene questa sensazione di trasalimento, e la mette in relazione con “l’esperienza della discontinuità”: “esperienza della *discontinuità* attraverso cui il campo visivo si rende percettibile e produce una riattivazione dell’“uso degli occhi”; tuttavia non è affatto casuale 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” (1996: 248). A parlare per primo della relazione tra eros e discontinuità è, però, lo stesso Calvino, in una riflessione dedicata proprio alle stampe erotiche giapponesi. Si veda Calvino (1995: 594).
 26. I gesti della signora Miyagi sono quelli tipici dell’*ikebana*, l’arte del disporre in un vaso i fiori e i rami recisi. Questa tradizionale pratica giapponese ha regole specifiche (come la predilezione per una disposizione minimalista dei fiori, spesso su base ternaria), e ogni

- singolo elemento della composizione ha simbologie differenti. Calvino non dice molto di questa disposizione, né svela le combinazioni cromatiche, ma ci parla di uno degli elementi: una camelia. Si veda Calvino: “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” (2016c: 205).
27. In questa situazione estremamente scandalosa emerge anche il profondo legame che, secondo Elio Baldi, avvicina Calvino a Bataille. Si veda Baldi: “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” (2012: 64). Un altro racconto di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* in cui la sessualità è declinata in modo trasgressivo, confermando l’affermazione di Baldi, è *Guarda in basso dove l’ombra s’addensa*. Non è possibile, in questa sede, procedere a un’analisi puntuale del racconto, ma anche in questo caso, si potrebbe avanzare l’ipotesi di un elemento voyeuristico in cui, in modo molto macabro, il rapporto sessuale fra il protagonista e Bernadette è osservato dal cadavere di Jojo. Si veda Calvino: “[. . .] mentre stavo per mettere in moto ecco che lei lancia la gamba sinistra sopra la leva del cambio e la sistema a cavalcioni della mia gamba destra. [. . .] Intanto con una mano reggeva il morto, e con l’altra mi stava sbottonando, schiacciati tutti e tre in quella macchina piccolissima [. . .]. Jojo intanto ci stava cascando addosso ma lei stava attenta a scostarlo, la sua faccia a pochi centimetri dalla faccia del morto, che la guardava col bianco degli occhi sbarrati” (2016c: 108).
28. Si veda anche uno dei passaggi più apertamente erotici e voyeuristici de *L’uomo-scatola* di Kobo Abe, in cui il protagonista, nascosto dietro a una finestra dell’ospedale, spia il (presunto) rapporto sessuale tra la donna amata e un uomo-scatola in tutto e per tutto identico a lui: “In un certo senso, quella fantasia mi è stato concesso di viverla. Lei nuda. . . io che guardo. . . sì, proprio così, sto guardando lei nuda. Tuttavia, una nudità con delle condizioni. Una nudità già guardata da un altro, oltre a me – e anche quello, una mia imitazione. Lungi dall’esser contento, mi sono ingelosito. Quando si ha una sete tremenda, non serve a niente che ci mostrino un’immagine di noi stessi che beviamo. Mentre io sto guardando lei, un altro sta guardando me che sto guardando” (Abe, 1973: 63).
29. Si veda Belpoliti: “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” (1996: 46–47).
30. “The superpego emerges through the transition from nature to culture via the internalization of the incest taboo and is often associated with the development of moral conscience. [. . .] For Lacan, the superego is located in the symbolic order and retains a close but paradoxical relationship to the law. As with the law, the prohibition operates only within the realm of culture and its purpose is always to exclude incest” (Homer, 2005: 58). Per una definizione lacaniana si veda Lacan (1974b). Secondo Žižek il superego emerge nel momento in cui fallisce la legge, e quest’ultima è portata a trasgredire, “to search for support in an *illegal* enjoyment” (Žižek, 1994: 54). Si può infine aggiungere che in una neurosi ossessiva il superego è molto rigido con l’ego, ponendo dei limiti più

- inflexibili del dovuto. Si veda a questo proposito Weissman (1954), relativo però alle formulazioni freudiane.
31. È necessario fare riferimento ancora a Lacan parlando delle teorie del fallo e della castrazione. “Oedipus complex represents a triangular structure that breaks the binary relationship established between the mother and child in the imaginary [. . .]. The infant’s earliest experiences are characterized by absolute dependence upon the mother as she fulfils the child’s needs of feeding, caring and nurturing. At the same time the child is faced with the enigma around the (m)other’s desire [. . .]. The Oedipus complex marks the transition from the imaginary to the symbolic, through the intervention of a third term, the Name-of-the-Father [. . .]. It does not have to be the real father, or even a male figure, but is a symbolic position that the child perceives to be the location of the object of the mother’s desire. [. . .] For Lacan, the key signifier that this whole process turns upon is the *phallus*” (Homer, 2005: 53).
 32. Il riferimento è a Serra: “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” (2006: 336).
 33. Makiko è oggettificata sotto ogni punto di vista. Parlando del ruolo femminile nel cinema, Mulvey afferma: “Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen” (1975: 11–12). In parte questo è valido anche nel caso di Makiko, oggettificata dal desiderio erotico vero e proprio del protagonista, ma anche oggettificata (e desiderata) da fuori, da uno signor Okeda che ha tutti i tratti di uno spettatore. Sembra che, per gli altri personaggi, possa esistere soltanto per essere desiderata ed essere osservata (ancora Mulvey: “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*” (1975: 11)). A proposito dello sguardo maschile oggettificante, rimando anche a Bloom (2017).
 34. Si veda Homer: “Lacan conceived of the symbolic order as a totalizing concept in the sense that it marks the limit of the human universe. We are born into language – the language through which the desires of others are articulated and through which we are forced to articulate our own desire. We are locked within what Lacan calls a circuit of discourse. [. . .] To be fully human we are *subjected* to this symbolic order [. . .]. As individual subjects, we can never fully grasp the social or symbolic totality that constitutes the sum of our universe, but that totality has a structuring force upon us as subjects” (2005: 44). Il riferimento di Sean Homer è alla questione del circuito del discorso in Lacan (2006), ma sono centrali anche le considerazioni di Wollen: “Lacan is interested now not just in the development of the “I” of the mirror phase, [. . .] but also in the development of what he calls the “social I”, whose own desires reflect the desires of others and, in so doing, plunge the subject into aggressive relationships with others” (2007: 94).
 35. Così anche nel già citato romanzo di Kōbō Abe, dove la distanza voyeuristica riesce ad amplificare la carica erotica e a portare a una paradossale ultra-vicinanza. Si veda Abe: “Da qualche parte doveva nascondersi la voglia di assistere a una scena del genere; sì,

- guardare lei tutta nuda. . . e continuando a guardarla, farla spogliare ulteriormente, fino a farla apparire ancora più nuda. . .” (1973: 61).
36. Si veda l'*Orlando furioso*, VII 28: “ben che né gonna né fadiglia avesse; / che venne avolta in un leggier zendado / che sopra una camicia ella si messe, / bianca e suttile nel più eccellente grado. / Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse / il manto; e restò il vel suttile e rado, / che non copria dinanzi né di dietro, / più che le rose o i gigli un chiaro vetro”.
 37. Si veda l'*Orlando furioso*, VII 29: “Non così strettamente edera preme / pianta ove intorno abbarbicata s’abbia, / come si stringon li dui amanti insieme, / cogliendo de lo spirito in su le labbia / suave fior, qual non produce seme / indo o sabeo ne l’odorata sabbia. / Del gran piacer ch’avean, lor dicer tocca; / che spesso avean più d’una lingua in bocca”.
 38. Si veda Gabriele, secondo la quale per Calvino “eros can only be portrayed indirectly” (1994: 130).
 39. Il vorticoso e infinito inseguirsi di desiderio, eros e inappagamento è il nucleo di un altro racconto calviniano, tratto da *Le cosmicomiche*. Mi riferisco a *La forma dello spazio*, in cui due personaggi sono descritti mentre “cadono” nel vuoto cosmico in maniera perpetua, condannati a seguire un’immutabile traiettoria che li vede procedere paralleli. Si veda Calvino: “Anch’io, naturalmente, non sognavo altro che d’incontrare Ursula H’x, ma dato che nella mia caduta seguivo una retta assolutamente parallela a quella che seguiva lei, mi pareva fuori luogo manifestare un desiderio irrealizzabile. Certo, a voler essere ottimista, restava sempre la possibilità che, continuando le nostre due parallele all’infinito, venisse il momento in cui si sarebbero toccate” (2016a: 104–105). A proposito del desiderio ne *Le cosmicomiche*, Gery afferma: “With his evolutionary drive, the Protean Qfwfq desires that which is absent, whether it is that which is lost or that which has yet to become” (1988: 62). Gery rimanda anche a Schneider (1981): l’articolo sembra interessante e trovo utile segnalarlo, ma devo premettere di non essere riuscito a reperirlo a causa della scarsa diffusione.
 40. *Italo Calvino: un uomo invisibile*, documentario girato a Parigi nel febbraio del 1974, regia di Nereo Rapetti.
 41. Si veda Abe: “Chissà perché insisto in questo modo di guardare? Sarà per un eccesso di timidezza o di curiosità? Ho l’impressione di esser diventato un uomo-scatoia per poter star sempre in una scatola a guardare di nascosto in continuazione. Volevo andare in giro a sbirciare in ogni posto [. . .]. E contemporaneamente ho l’impressione sia di aver voluto fuggire, sia di aver voluto inseguire. Quale sarà quella giusta?” (1973: 61).
 42. Si veda Dürrenmatt: “[. . .] gli esseri umani [. . .] soffrono come lui del non-essere-osservati, anche loro non essendo osservati si sentono inutili, per questo tutti si osservano a vicenda, si fotografano e si filmano l’un l’altro, per l’angoscia di fronte al non-senso della propria esistenza al cospetto di un universo che si disperde in ogni direzione [. . .]” (2012: 21).
 43. Per il concetto di *jouissance* in Lacan si veda Homer (2005: 88–91).

Bibliografia

- Abe K (1973) *L’uomo-scatoia*. Torino: Einaudi.
- American Psychiatric Association (1995) *DSM-IV, Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*. Milano: Masson.
- Antonello P (1998) Paesaggi della mente. *Su Italo Calvino*. *Forum italicum* 32(1): 108–131.
- Asor Rosa A (1988) Il “punto di vista” di Calvino. In: Falaschi G (a cura di) *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale: Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26–28 febbraio 1987*. Milano: Garzanti, pp. 261–276.

- Baldi E (2012) La sfida al labirinto sessuale: L'eros nell'opera di Italo Calvino. *Incontri* 27(2): 60–67.
- Barenghi M (2017) *Calvino*. Bologna: Il Mulino.
- Belpoliti M (1996) *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.
- Bloom JD (2017) *Reading the male gaze in literature and culture. Studies in erotic epistemology*. London: Palgrave Macmillan.
- Calvino I (1961) Otto domande sull'erotismo in letteratura. *Nuovi Argomenti* 51–52: 21–24.
- Calvino I (1991) A François Wahl. In: Tesio G (a cura di) *I libri degli altri: Lettere 1947–1981*. Torino: Einaudi, pp. 927–928.
- Calvino I (1995) *Italo Calvino, Saggi (1945–1985)*. A cura di Barenghi M. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Calvino I (2010) *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto: raccontato da Italo Calvino*. Milano: Mondadori.
- Calvino I (2016a) *Le cosmicomiche*. Milano: Mondadori.
- Calvino I (2016b) *Lezioni americane*. Milano: Mondadori.
- Calvino I (2016c) *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori.
- Calvino I (2017) *Palomar*. Milano: Mondadori.
- Calvino I (2018) Definizioni di territori: l'erotico (il sesso e il riso). In: *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, pp. 257–261.
- Dal Ben P (2001) *Lo sguardo di Perseo. Italo Calvino e Joseph Conrad: dal testo all'ipertesto*. Tesi di dottorato, New York University, USA.
- De Lauretis T (1987) Calvino and the Amazons Reating the (Post)Modern Text. In: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 70–83.
- Dürrenmatt F (2012) *L'incarico*. Milano: Adelphi.
- Fancello S (2000) L'occhio su Calvino. *Belfagor* 55(5): 572–580.
- Gabriele T (1994) *Italo Calvino. Eros and language*. Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Gery J (1988) Love and Annihilation in Calvino's Qfwfq's Tales. *Critique: Studies in Modern Fiction* 30(1): 59–68.
- Gessert A (2017) Exploring Transgression from a Lacanian Perspective. In: Caine D and Wright C (a cura di) *Perversion now!*. London: Palgrave Macmillan, pp. 35–44.
- Homer S (2005) *Jacques Lacan*. Abingdon: Routledge.
- Hume K (1986) Calvino's Framed Narrations: Writers, Readers, and Reality. *Review of Contemporary Fiction* (6): 71–80.
- Hume K (1992) Sensuality and the Senses in Calvino's Fiction. *Modern Language Notes* 107(1): 160–177.
- Jacobsen MM (1992) La "formazione" della contingenza: *Se una notte d'inverno* e il "racconto" lacaniano sull'amore. *Quaderni d'italianistica* 13(2): 217–230.
- Jay M (1993) *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press.
- Kochhar-Lindgren G (1992) The cocked eye: Robbe-Grillet, Lacan, and the desire to see it all. *American Imago* 49(4): 467–479.
- Kojève A (1969) Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the *Phenomenology of Spirit*. New York: Basic Books.
- Křížová K (1996) La rete dei desideri in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di I. Calvino. *Études Romanes de Brno* 26(1): 53–63.

- Lacan J (1964) *Il seminario. Libro XI: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. Torino: Einaudi.
- Lacan J (1974a) Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io. In: *Scritti*. Torino: Einaudi, pp. 87–94.
- Lacan J (1974b) Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio. In: *Scritti*. Torino: Einaudi, pp. 795–831.
- Lacan J (2004) *Il seminario. Libro V: le formazioni dell'inconscio (1957–1958)*. Torino: Einaudi.
- Lacan J (2006) *Il seminario. Libro II: L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi. 1954–1955*. Torino: Einaudi.
- Mulvey L (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16(3): 6–18.
- Rapetti N (1974) *Italo Calvino: un uomo invisibile*. Disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=6jdiCztTLQw&t=693s> (accesso: 3 settembre 2018).
- Pierantoni R (1981) *L'occhio e l'idea: fisiologia e storia della visione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Pierantoni R (1988) Calvino e l'ottica. In: Falaschi G (a cura di) *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale: Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26–28 febbraio 1987*. Milan: Garzanti, pp. 277–283.
- Sartre JP (2003) *Being and Nothingness* [1943]. London: Routledge.
- Segre C (1979) Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori. *Strumenti critici* 39–40(2–3): 177–214.
- Serra F (2006) *Calvino*. Roma: Salerno Editrice.
- Schneider M (1981) Calvino's Erotic Metaphor and the Hermaphroditic Solution. *Stanford Italian Review* (2): 93–118.
- Schneider M (1989) Indistinct Boundaries: Calvino's Taste for Otherness. *Italian Quarterly* (115–116): 101–113.
- Spinazzola V (1987) L'io diviso di Italo Calvino. *Belfagor* 42(5): 509–531.
- Vlasopolos A (1984) Love and the Two Discourses in *Le cosmicomiche*. *Stanford Italian Review* (4): 123–135.
- Wahl F (1964) La logica dell'immagine in Calvino [1960]. *Il Caffè* 12(4): 36–37.
- Weissman P (1954) Ego and Superego in Obsessional Character and Neurosis. *Psychoanal Quarterly* 23(4): 529–543.
- Wollen P (2007) On Gaze Theory. *New Left Review* 44: 91–106.
- Žižek S (1992) *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Žižek S (1994) *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso.
- Žižek S (2009) *The Sublime Object of Ideology* [1989]. London: Verso.