



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di laurea

*I personaggi femminili nella narrativa di Italo  
Calvino: stereotipizzazione e complessità*

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureando  
Giulia Zanocco  
n° matr.1191592 / LMFIM

Anno Accademico 2019-2020



<b>Introduzione</b>	pag.	5
CAPITOLO 1	pag.	11
<b>Personaggi femminili e <i>gender studies</i></b>	pag.	11
1.1 La nozione di personaggio	pag.	11
1.2 La rappresentazione del femminile nella letteratura	pag.	15
1.3 Il personaggio e la donna nella narrativa di Calvino	pag.	20
CAPITOLO 2	pag.	31
<b>Calvino «misogino»?</b>	pag.	31
2.1 <i>Il sentiero dei nidi di ragno</i> : erotismo e misoginia	pag.	31
2.2 <i>La giornata d'uno scrutatore</i> : Lia	pag.	46
2.3 <i>Gli amori difficili</i> : un universo eterogeneo	pag.	59
CAPITOLO 3	pag.	81
<b>Complessità e centralità del femminile</b>	pag.	81
3.1 La trilogia dei <i>Nostri antenati</i>	pag.	81
3.1.1 <i>Il visconte dimezzato</i> : Pamela e l'unità maschile	pag.	90
3.1.2 <i>Il barone rampante</i> : l'eccezionale figura di Viola	pag.	104
3.1.3 <i>Il cavaliere inesistente</i> : duplice identità della narratrice	pag.	133
3.2 La Lettrice in <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i>	pag.	151

**Conclusione** pag. 171

**Bibliografia** pag. 173

**Sitografia** pag. 179

## INTRODUZIONE

La produzione narrativa calviniana è una delle più ampie e complesse di tutto il Novecento e attraversa molteplici fasi tra loro differenti che la rendono eterogenea e articolata. Ciò che contraddistingue l'autore è l'insistente volontà di commentare e spiegare i propri testi nei minimi particolari, con riflessioni e considerazioni che si uniscono in un fitto reticolato «che la folta bibliografia critica ha negli anni moltiplicato, amplificato, reso seduttivamente sempre più labirintico»<sup>1</sup>. Le opere di Calvino hanno dunque da subito dato vita a un significativo dibattito letterario, che però non è mai riuscito a esaurire tutto l'universo culturale e ideologico dello scrittore e che ha quindi lasciato molteplici spazi ambigui e incompleti, che devono essere osservati nel dettaglio per cogliere aspetti finora trascurati o ritenuti secondari all'interno dell'universo calviniano. L'aspetto innovativo di questa ricerca consiste nell'analisi precisa e minuziosa di una delle tematiche maggiormente ignorate dalla critica, ossia la rilevanza dei personaggi femminili che popolano la produzione calviniana. Le donne infatti sono davvero numerose nelle opere dell'autore e occupano spesso una posizione di assoluta centralità, ma i principali saggi critici dedicati a Calvino tendono a tralasciare questa caratteristica, rendendola una «mappa sconvolgente per la sua incompletezza drammatica»<sup>2</sup>; altri studiosi che invece si soffermano sull'argomento si limitano però a mettere in evidenza la vena misogina che pervade i testi dello scrittore, che sembra assegnare la totale preminenza ai protagonisti maschili e che dipinge il mondo femminile in modo stereotipato e banalizzante.

---

<sup>1</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio Editori, 2019, p. 11.

<sup>2</sup> R. PIERANTONI, *Metafore di una mappa*, contenuto in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Genova, Marietti, 1988, p. 92.

«Le donne [...] sono la razza più cattiva che ci sia», secondo quanto dice Cugino nel romanzo d'esordio di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Queste parole, certo da attribuire al personaggio e non all'Autore, sono state però l'apripista di molte considerazioni sul genere femminile che, sebbene talvolta meno *tranchant*, hanno portato molti studiosi a ritenere che nelle opere di Calvino vi sia una costante vena di misoginia connessa con una preminenza di protagonisti maschili.<sup>3</sup>

Le donne calviniane, completamente trascurate o analizzate in modo superficiale dagli studi critici, come se si trattasse di una categoria irrilevante e priva di spessore, necessitano in realtà di una maggiore attenzione e richiedono un'analisi dettagliata che sia in grado di cogliere la complessità e la problematicità del mondo femminile all'interno delle opere dell'autore.

Nel primo capitolo viene inizialmente analizzata la nozione di personaggio, a partire dalle sue origini nell'antichità classica, quando essa raggiunge stabilità e compiutezza, fino ad arrivare all'epoca contemporanea, nella quale questa categoria viene prima decomposta e messa in crisi, poi rivalutata come uno degli elementi più efficaci per interpretare il testo e per riflettere sul rapporto tra lo scrittore, la propria opera e le implicazioni che essa ha nella realtà. Successivamente viene messo in evidenza che l'analisi dell'opera letteraria spesso richiede una prospettiva di genere che si interroghi sul rapporto tra donna e letteratura; questo punto di vista, applicato all'interpretazione del testo letterario, comporta una particolare attenzione alle modalità di rappresentazione del femminile di una determinata epoca e di uno specifico autore, per rilevare se sono presenti o meno elementi di stereotipizzazione e banalizzazione del mondo delle donne. Lo sguardo si concentra poi su Italo Calvino e sulla categoria di personaggio, che diviene elemento centrale e imprescindibile per capire a pieno l'opera dello scrittore e le sue ripercussioni sulla realtà. Questo concetto all'interno della produzione calviniana attraversa una continua evoluzione che ne dimostra la complessità e coinvolge in particolar modo il mondo femminile, spesso trascurato e ritenuto secondario dalla critica ma in realtà così complesso e articolato da richiedere un'analisi dettagliata in grado di cogliere le molteplici modalità di caratterizzazione delle protagoniste e di guardare oltre l'apparente misoginia dell'autore.

---

<sup>3</sup> M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, «Per leggere», n. 34, 2018, p. 114.

Il secondo capitolo contiene una serie di osservazioni su alcune opere di Calvino nelle quali il femminile appare effettivamente come categoria stereotipata e priva di spessore. Punto di partenza naturale dell'analisi è il romanzo d'esordio dello scrittore, ossia *Il sentiero dei nidi di ragno*; al di là della tematica della resistenza e della guerra partigiana, il testo presenta infatti, anche se in modo velato, una serie di allusioni alla sfera sessuale, soprattutto attraverso donne come la Nera di Carrugio Lungo e Giglia, che sembrano confermare una rappresentazione stereotipata del femminile e della sua pericolosità per il mondo maschile; nei loro confronti gli uomini come Pin e Cugino provano un odio profondo e incontrollabile e l'unica tipologia di donna positiva rimane quella della madre, totalmente assente ma non per questo meno significativa. La ricerca prosegue poi con *La giornata d'uno scrutatore*, opera che si focalizza sullo sfondo politico e sul protagonista Amerigo ma che suggerisce una serie di considerazioni ulteriori che si intrecciano profondamente con la figura di Lia, protagonista femminile del testo; lei viene rappresentata sin da subito come donna negativa, con un carattere superficiale e sciocco contrapposto alla serietà intellettuale del compagno che porta i due a continui scontri e litigi; nel corso del racconto però la protagonista acquisisce sempre maggior rilevanza, sia come simbolo della bellezza e dell'amore in opposizione alla deformità del Cottolengo, sia come figura superiore all'uomo, capace di affrontare la vita e le sue problematiche, come l'attesa di un figlio, con concretezza e spessore caratteriale completamente assenti nella controparte maschile. Infine, viene analizzata la raccolta di racconti *Gli amori difficili*, nella quale la tematica amorosa, espressa attraverso la soggettività e il punto di vista dell'io, occupa una posizione centrale e l'universo femminile a essa connesso risulta eterogeneo e complesso, fino ad arrivare a due testi che presentano eccezionalmente delle donne come protagoniste, ossia "L'avventura di una bagnante" e "L'avventura di una moglie". In generale queste opere, nelle quali è evidente una subordinazione del femminile e una visione maschile della realtà, sollevano delle questioni che mettono in luce la necessità di un'analisi dettagliata delle figure femminili che permetta di coglierne la complessità.

Il terzo capitolo costituisce il fulcro del lavoro di ricerca perché si concentra sulle opere calviniane che più di tutte le altre presentano delle figure femminili tutt'altro che stereotipate, dotate di una complessità e di una problematicità che le rende i personaggi

più significativi di tutta la produzione dello scrittore. In questo senso la trilogia dei *Nostri antenati* rappresenta la crisi dell'uomo contemporaneo e la sostanziale superiorità delle donne rispetto alle loro controparti maschili, in un rapporto che non raggiunge mai l'equilibrio ma che rimane precario e conflittuale. *Il visconte dimezzato* ha come protagonista femminile Pamela, che superficialmente sembra la classica contadinella ingenua e priva di caratterizzazione ma che progressivamente rivela una personalità concreta e audace, rappresentando l'unità in opposizione al dimezzamento del visconte; la donna è dunque libera, indipendente, sessualmente disinvolta e in grado di tenere sotto controllo l'uomo e le sue opposte identità, che ritrovano unità proprio grazie all'astuzia e al coraggio che la caratterizzano. Allo stesso modo anche la balia Sebastiana si dimostra una figura femminile decisa e concreta in grado di fronteggiare la realtà, di partecipare al processo di riunificazione del visconte grazie alla propria autorità e di soddisfare i propri desideri in piena autonomia, confermando la complessità e l'aspirazione all'indipendenza delle donne della trilogia. L'attenzione si sposta poi sul testo *Il barone rampante* e sull'eccezionale figura di Viola, forse la donna più affascinante ed enigmatica dell'intera produzione calviniana, costruita attraverso una combinazione di fonti letterarie e autobiografiche. Diversamente da Ursula, il primo amore del protagonista Cosimo, Viola è un personaggio contraddittorio e ambivalente, che allo stesso tempo attrae e spaventa l'uomo, e questa sua ambiguità viene esplicitata dall'autore sia attraverso la descrizione fisica sia attraverso gli atteggiamenti negli incontri con Cosimo, dimostrando sin dal principio la sostanziale superiorità del mondo femminile. La donna sembra frivola e volubile, ma la sua è in realtà una strategia provocatoria che mira a mostrare all'uomo la limitatezza delle sue scelte e ad affermare al contrario la propria totale autonomia e indipendenza, anche dal punto di vista sessuale. A causa delle loro diversità e per tentare di salvaguardare la propria libertà Cosimo decide di allontanarsi dall'amata, ma questa scelta lo getta in uno stato di follia e frustrazione che gli fa perdere ogni razionalità e controllo di se stesso, confermando ancora una volta la sostanziale superiorità della donna. Oltre a Viola, nell'opera sono presenti altre due figure femminili rilevanti: da una parte la Generalessa, madre di Cosimo austera e severa, appassionata al mondo delle armi e della guerra, che inizialmente è distaccata e fredda verso il figlio ma che progressivamente instaura con



lui un rapporto profondo e sincero; dall'altra la sorella Battista, monaca poco desiderabile e per nulla attraente, le cui caratteristiche principali sono la pericolosità e la promiscuità, che lei esprime attraverso l'arte culinaria affermando il proprio potere e la propria necessità di ribellione. Per completare l'analisi della trilogia si passa poi all'opera *Il cavaliere inesistente*: oltre a Priscilla, donna malvagia e seducente che mette in evidenza la problematicità della condizione di assenza fisica di Agilulfo, e a Sofonia, damigella passiva e bisognosa d'aiuto caratterizzata dal tratto della verginità, il personaggio femminile più rilevante è quello di Suor Teodora, monaca narratrice della vicenda che rappresenta una prospettiva insolita rispetto a quella tradizionale e che per Calvino è funzionale per veicolare con maggiore libertà le proprie idee sulla letteratura e sul mondo, dando voce a una riflessione metaletteraria che dona alla donna una centralità innegabile e che rende problematica la sua rappresentazione. Ciò diviene ancora più evidente nel finale del testo, quando la suora rivela di essere Bradamante, guerriera ermafrodita che richiama molto l'autonomia e l'indipendenza di Viola e che unisce in sé l'amore e le armi, consentendo a Calvino di condurre una parodia del genere cavalleresco; per la prima volta all'interno della produzione calviniana la donna è allo stesso tempo creatrice dell'opera e creatura protagonista del racconto e raggiunge così una complessità che apre molti interrogativi. La nostra analisi si conclude con l'opera più metaletteraria e particolare di Calvino, cioè *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, la cui protagonista indiscussa è la Lettrice, personaggio che racchiude in sé i tratti delle donne dei dieci microracconti e che risulta superiore rispetto alla controparte maschile del Lettore con il quale ha una relazione che si contraddistingue per la sostanziale sovrapposizione tra l'universo dei libri e il rapporto amoroso. In un mondo permeato da falsità e superficialità, come dimostrano personaggi quali Ermes Marana e Lotaria, la protagonista simboleggia colei che legge per il puro piacere di farlo e che è in grado di cogliere l'autenticità che va oltre le pagine scritte, rappresentando il modello di lettore ideale. Ludmilla è dunque l'unica entità in grado di dare un senso al racconto e di consentire un incontro positivo tra lettura e scrittura, dando spazio a una riflessione metaletteraria ampia e complessa che trova espressione soprattutto attraverso lo scrittore Silas Flannery, che esprime le riflessioni dello stesso Calvino e che rende la donna immagine della letteratura stessa. Ludmilla nel finale del testo, attraverso il

tradizionale matrimonio con il Lettore, ha una funzione risolutiva sia nella relazione amorosa sia nel mondo della lettura e ciò dimostra che la figura femminile è caratterizzata da una rilevanza e da una complessità senza precedenti nella produzione calviniana.

Punto di forza del lavoro di ricerca è l'aver fatto i conti, anche a causa della mancanza di approfondimento dell'argomento da parte della critica italiana, con una bibliografia e con una ricezione critica dell'autore soprattutto anglosassone e internazionale, con l'utilizzo di saggi e testi in lingua inglese, assumendo allo stesso tempo un'angolatura interpretativa potenzialmente gender. Lo scopo di questa tesi è dunque quello di allargare la discussione sulla produzione di Calvino, offrendo prospettive alternative rispetto a quelle già esplorate dalla maggior parte degli studiosi e approfondendo le riflessioni sulla rappresentazione del femminile nell'universo calviniano.

My intention is to broaden the discussion surrounding Calvino's writing by offering alternative perspectives, and to actively expose, question and challenge some of the deeply rooted and culturally sanctioned preconceptions about women that give structure to his fiction.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2015, p. XIV.

## **PERSONAGGI FEMMINILI E *GENDER STUDIES***

### **1.1 La nozione di personaggio**

Come può essere definito il personaggio letterario? Quale rapporto intrattiene con la vita reale, con il suo creatore, con il pubblico? Qual è la sua posizione nella narrativa contemporanea? La nozione di personaggio ha sempre occupato nella teoria letteraria un ruolo di primaria importanza: già a partire dagli albori della cultura occidentale ci si interroga sull'arte, sui suoi protagonisti e sugli effetti che essi sono in grado di produrre negli spettatori, perché «ciascuna delle arti sembra avere i propri personaggi, a prescindere dalle differenze dei materiali con cui li crea, [...] probabilmente non esiste arte che ne sia assolutamente priva»<sup>1</sup>.

La riflessione teorica si sviluppa a partire dall'età classica, in opere come la *Repubblica* di Platone e la *Poetica* di Aristotele, che, nonostante siano tra loro molto diverse per impostazione e metodo, contribuiscono entrambe alla stabilizzazione di criteri nell'analisi del rapporto tra personaggio e azione. Platone ritiene che i principi estetici fondamentali nella rappresentazione dei protagonisti di qualunque tipologia di opera siano la verosimiglianza e la coerenza, e predilige come modalità di narrazione la diegesi: essa è affidabile e unitaria, sottoposta all'autorevolezza dell'autore, mentre la modalità mimetica e quella mista sono molto più pericolose perché creano un'illusione di realtà e scuotono interiormente lo spettatore. Aristotele invece esalta l'imitazione come istinto naturale totalmente innocuo dell'uomo, e ne coglie la straordinaria qualità estetica, accantonando ogni timore nei confronti della *mimesis*. Egli tende inoltre ad

---

<sup>1</sup> A. STARA, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 13.

affidare un ruolo dominante all'azione e a ritenere i personaggi come secondari rispetto ad essa, in rapporto di dipendenza gerarchica con gli altri strumenti del discorso letterario; essi continuano però a essere considerati come un elemento indispensabile di qualunque opera.

Proprio durante l'antichità classica, dunque, la nozione di personaggio raggiunge dei criteri omogenei e la riflessione su di essa si moltiplica e si dilata fino alla metà dell'Ottocento, mantenendo totalmente intatta la propria stabilità e centralità anche grazie alla diffusione del genere del romanzo. A un primo sguardo in effetti questo concetto può sembrare uno dei più resistenti della teoria artistica e uno dei meno complessi da comprendere nell'accostarsi a un'opera d'arte.

Davanti a un libro, a un film o a una commedia potrà rivelarsi magari difficile riassumere l'andamento della *fabula*, seguire gli snodi e le peripezie dell'intreccio; ma a farci da guida, a permetterci di non perdere mai il filo della narrazione, saranno proprio quei tradizionali «oggetti» o «pseudo-oggetti» artistici che chiamiamo personaggi, stabili, evidenti, riconoscibili, qualche volta identificabili proprio come le persone nel mondo reale, per mezzo di un nome e di un cognome.<sup>2</sup>

Fra la metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, però, questa sostanziale intangibilità del personaggio-uomo viene completamente messa in crisi. A partire da opere come *Madame Bovary*, risulta evidente che si è ormai avviata una radicale metamorfosi nella rappresentazione del personaggio tradizionale e che questa crisi «nasce anche dalla dissoluzione teorica della categoria del soggetto, dell'io unitario e indiviso, dal venire meno della sua logica della coscienza e della ragione»<sup>3</sup>. Come osserva Gérard Genette<sup>4</sup>, anche se in molte opere del XX secolo i protagonisti vengono designati da subito con il loro nome e cognome, quasi a creare un rapporto di intimità e di complicità con il lettore, in realtà essi sono irriconoscibili e completamente inaffidabili. I personaggi della narrativa moderna divengono infatti frantumati e scomposti, presenze sfuggenti e impossibili da comprendere, prive di qualsiasi integrità interiore che possa in qualche modo richiamare il personaggio tradizionale.

---

<sup>2</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>3</sup> Ivi, p. 141.

<sup>4</sup> Cfr. G. GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1987.

È dunque già cominciata, per il personaggio-uomo, una vita grama: lo si trova intatto solo nel punto in cui il circolo chiude il circolo e l'inizio coincide con la fine. Egli appare, gli viene imposto un nome e uno stato civile, poi si dissolve in una miriade di corpuscoli che lo fanno sloggiare alla ribalta, è richiamato solo nel momento in cui serve a incollare i suoi minutissimi cocci.<sup>5</sup>

Nella sua analisi dell'evoluzione del concetto di personaggio, Arrigo Stara propone tre principali linee da seguire per capire fino in fondo la dissoluzione di questo concetto e per tentare una sua possibile ricostruzione. La prima è quella che egli nomina *linea del percepire*, nella quale l'autore passa completamente in secondo piano e tutto quello che viene trasmesso nell'opera è il riflesso della coscienza del personaggio: le sue riflessioni, le sue azioni, le sue interpretazioni; in questo modo sparisce ogni criterio di affidabilità e il lettore può avere soltanto una conoscenza precaria e parziale della storia romanzesca.

Sulla pagina dovranno figurare in maniera tendenzialmente esclusiva i pensieri, le percezioni, i discorsi dei vari protagonisti, che reclameranno per sé tutta la scena determinando l'evanescenza, il venire meno di ogni possibile mediazione da parte del narratore.<sup>6</sup>

Una seconda possibile via di ricomposizione del personaggio è la *linea dell'agire*: a partire dalla metà dell'Ottocento inizia a scomparire il nesso logico di causa ed effetto che regolava le azioni dei protagonisti del romanzo tradizionale e si crea una frattura netta tra l'esteriorità e l'interiorità del soggetto; l'*io* si logora e si scompone un po' alla volta e ciò porta a un «progressivo disinteresse per la nozione di personaggio in quanto composto coerente e unitario, svincolato dalla dimensione dell'azione»<sup>7</sup>. Il soggetto viene sempre meno percepito come una persona, un elemento che riproduce mimeticamente la realtà, ed è invece considerato un puro partecipante dell'azione che può assumere una serie limitata di ruoli funzionali di base e che intrattiene dei rapporti simbolici con gli altri elementi del testo.

---

<sup>5</sup> G. DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1988, p. 19.

<sup>6</sup> A. STARA, *L'avventura del personaggio*, cit., pp. 162-163.

<sup>7</sup> Ivi, p. 181.

Infine, un'ultima possibilità per restituire centralità al personaggio-uomo è quella costituita dalla *linea dell'essere*, nella quale è fondamentale il profondo legame tra l'autore e i suoi personaggi; essi costituiscono i più affidabili strumenti a disposizione dello scrittore nella costruzione di un'opera letteraria e fungono anche da punto di incontro e di mediazione tra autore e lettore:

[...] i personaggi *sono e non sono* il proprio autore, rappresentano qualcosa di vissuto e insieme di inventato, sono in parte ricavati dalla realtà, dall'esperienza biografica, in parte ma nello stesso tempo rimangono creazioni autonome della sua fantasia.<sup>8</sup>

Come sostiene Bachtin<sup>9</sup>, tra autore ed eroe non può esserci una totale sovrapposizione, l'*io* dello scrittore deve essere distinto dal *tu* rappresentato dalle sue creazioni nel testo; è necessaria dunque non tanto una subordinazione gerarchica quanto una equidistanza rispetto al contenuto stesso dell'opera, per fare in modo che il personaggio sia un *altro* diverso dall'autore e possa quindi avere una propria autonomia e volontà.

Nonostante lo scetticismo e il sospetto con cui sono stati giudicati a partire dalla metà dell'Ottocento, secondo la riflessione teorica contemporanea i personaggi continuano tutt'oggi ad essere un elemento essenziale, ed è impossibile frenare il fenomeno di identificazione del lettore con gli eroi delle opere letterarie. I tentativi di liquidazione e di messa al bando sono stati molti, ma la categoria di personaggio può ancora sopravvivere, specialmente attraverso due operazioni. Da una parte è necessario abbandonare la visione del romanzo come diretta imitazione della vita reale; la letteratura costruisce indubbiamente un rapporto profondo con la vita di ciascun lettore, ma ogni personaggio rappresenta soltanto una vita possibile che può fornire una chiave di interpretazione della realtà. D'altra parte, viene meno l'antitesi, più volte sostenuta, tra persona e azione, se si coglie il legame inscindibile tra l'intreccio e i suoi protagonisti, la cui identità viene definita proprio per mezzo del racconto.

Sulla base di queste due premesse emerge – crediamo – come sia la letteratura che i suoi protagonisti abbiano una rinnovata pertinenza per la vita. [...] Sia il testo che il suo protagonista sono dunque un “come se” della nostra situazione e, in quanto tali, definiscono gli orizzonti conoscitivi (ed etici) della nostra abitabilità del mondo. Di quest'ultima il

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 213.

<sup>9</sup> Cfr. M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.

personaggio – nella sua costante allusione all’eventualità di una persona – è una figura decisiva.<sup>10</sup>

Proprio per questo, l’analisi approfondita delle modalità attraverso cui l’autore dà vita alla rappresentazione dei propri eroi è fondamentale per comprendere del tutto l’ideologia dello scrittore e il significato dell’opera stessa. Anche se è soltanto uno dei vari elementi costitutivi della teoria letteraria, il personaggio continua ad avere una forte efficacia ai fini interpretativi del testo e può quindi fungere da vera e propria guida nella riflessione sul rapporto tra scrittore e opera, letteratura e vita reale.

## **1.2 La rappresentazione del femminile nella letteratura**

Il personaggio risulta quindi essere una categoria essenziale per l’interpretazione di un testo letterario e un primario ambito di analisi per comprendere il legame tra l’opera, l’autore, la società. Testo e contesto sono in questo senso profondamente intrecciati tra loro e non è possibile capire a fondo l’uno senza tenere in considerazione l’influenza dell’altro. La letteratura ha infatti un forte impatto sulla realtà che ci circonda, prende spunto da essa e la esprime, ma allo stesso tempo agisce sul mondo e lo modifica significativamente attraverso ciò che riflette.

Alla rappresentazione letteraria, poi, non viene assegnato un semplice ruolo di riflesso passivo di un’epoca, ma le si riconosce anche quello pienamente attivo di promotrice, capace di incidere profondamente, in una sorta di effetto di ritorno, sulle strutture che l’hanno attivata, modificandole.<sup>11</sup>

Per cogliere le ripercussioni extra-testuali, etiche e politiche di un testo letterario è necessario eliminare la separazione tra mondo da rappresentare e mondo rappresentato e utilizzare un atteggiamento critico in grado di sollevare questioni teoriche e domande che permettano di andare oltre ogni tipo di barriera. Un’opera di qualsiasi genere non può essere considerata un prodotto neutrale e imparziale, ma va anzi esaminata nel dettaglio come se fosse un serbatoio in grado di contenere le varie istanze culturali della

---

<sup>10</sup> E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 5.

<sup>11</sup> T. CRIVELLI, *Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone*, in A. RONCHETTI, M. S. SAPEGNO (a cura di), *Dentro/ fuori, sopra/sotto: critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo Editore, 2007, p. 49.

società e di produrre a sua volta dei modelli di comportamento e di azione sulla realtà da cui essa stessa prende ispirazione.

Si tratta di inaugurare studi che interrogino profondamente il testo letterario sulle sue finalità rappresentative, sui modelli culturali che agiscono nella sua produzione e nella sua destinazione, sulle dinamiche culturali in cui nasce e su quelle che produce a sua volta.<sup>12</sup>

Leggere un testo letterario cercando di comprenderne il senso profondo è una competenza indispensabile per cogliere come la letteratura veicoli l'identità e le differenze. Ciò richiede che l'analisi del testo venga attuata anche utilizzando una prospettiva di genere come quella che viene promossa nel vasto ambito dei *gender studies*: essi si focalizzano sullo studio dei significati socioculturali della sessualità e dell'identità di genere, per capire anche come una determinata opera rappresenta le relazioni di potere e di dominio e per osservare la tipologia di educazione emotiva, morale ed etica che ne deriva. Lo sguardo di genere in letteratura può quindi fornire delle importanti chiavi di accesso ai testi, alla loro complessità e alla loro rilevanza per la vita e la società umana.

Se ad esempio la letteratura ha sempre avuto in particolare la funzione di offrire uno specchio per la costruzione dell'identità, individuale e collettiva, sarà importante analizzare i termini nei quali, attraverso ogni singolo testo letterario, si declina l'identità rispetto alle differenze, o anche come si conciliano o si sopprimono le differenze rispetto all'unità.<sup>13</sup>

Esaminare un'opera utilizzando una prospettiva di genere significa toccare l'ampia e complicata questione del rapporto tra donna e letteratura all'interno della tradizione italiana, tematica centrale soprattutto per i *women's studies*. Questo problema si delinea in due diverse varianti di approccio analitico nel considerare il ruolo del femminile nella produzione letteraria. In primo luogo, un ramo della critica femminista si concentra su come possa essere modificato il *canone*, ossia quell'insieme di autori, quasi esclusivamente uomini, che viene studiato nelle scuole e all'Università e che viene da molti considerato come compiuto e intangibile; l'obiettivo principale di questa linea di

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 51.

<sup>13</sup> M. S. SAPEGNO, *Lo sguardo di genere interroga la letteratura*, in M. S. SAPEGNO (a cura di), *La differenza insegna. La didattica delle discipline in una prospettiva di genere*, Roma, Carocci, 2014, pp. 95-96.



pensiero femminista, che si concentra sulla donna come *soggetto* della produzione letteraria, consiste nel far uscire il canone dai rigidi schematismi tradizionali e nel comprendere in esso anche le scritture femminili, presenti nella letteratura italiana sin dalle sue origini; per realizzare ciò alcuni hanno sostenuto la necessità di un inserimento progressivo di scrittrici significative all'interno del canone attuale, anche se ciò non risolve il problema di tutte quelle che continuano a rimanerne escluse, mentre altri hanno promosso la creazione di un canone letterario autonomo totalmente femminile, che però rischia di creare un antagonismo agonistico e di ridurre la complessità e la polisemia dei testi a un'univocità ideologica semplicistica e banalizzante; la questione è quindi molto complessa e consiste soprattutto nel vedere come, dove e quando le donne si sono espresse e nel creare, attraverso l'istruzione, delle lettrici consapevoli che siano in grado di cogliere la rilevanza delle scrittrici finora trascurate.<sup>14</sup>

In secondo luogo, la prospettiva di genere applicata all'interpretazione del testo letterario richiede una particolare attenzione alla donna come *oggetto* del testo, alle modalità attraverso cui essa viene rappresentata e delineata nelle opere letterarie di tutti i secoli; ciò implica uno sguardo attento e preciso alle relazioni che si instaurano tra i personaggi, per cogliere la logica di potere e dominio che è intrinseca al rapporto tra donne e uomini e che molto spesso comporta la totale subordinazione delle prime ai secondi.

Ancora più in generale i testi letterari possono essere interrogati per scoprire come, anche grazie a essi, si determini quali siano i soggetti legittimati a esprimersi, attraverso quali meccanismi sociali e interpersonali si veicolino il discorso sul potere, sulla sua natura e fondazione, su chi vi abbia accesso e chi ne sia escluso.<sup>15</sup>

Proprio per comprendere a fondo l'essenza del testo letterario è necessaria un'analisi minuziosa ed estremamente dettagliata dello spazio che i personaggi femminili occupano nell'opera e dei rapporti che si creano tra i vari protagonisti della narrazione. Tutto ciò deve essere realizzato evitando qualunque tipo di banalizzazione e semplificazione eccessiva, poiché un'opera non è mai univoca e semplice, proprio

---

<sup>14</sup> Cfr. A. M. CRISPINO (a cura di), *Oltre canone. Generi, genealogie, tradizioni*, Roma, Iacobellieditore, 2015.

<sup>15</sup> M. S. SAPEGNO, *Lo sguardo di genere interroga la letteratura*, cit., p. 99.

perché la realtà stessa non lo è; risulta dunque fondamentale, nell'applicare una prospettiva di genere all'analisi delle donne protagoniste del testo, fare attenzione a una caratteristica saliente della letteratura, ossia

la sua complessità e polivalenza, la sua straordinaria capacità di esprimere una cultura in tutta la ricchezza delle sue pieghe e quindi, se vogliamo, di esprimere il dominio in tutte le sue forme ma allo stesso tempo le sue contraddizioni.<sup>16</sup>

In questo quadro generale di analisi, una delle principali direzioni di ricerca è oggi quella della «denuncia del carattere parziale e tendenzioso delle rappresentazioni della donna, espressa attraverso l'analisi e la contestazione degli stereotipi misogini che ricorrono nella scrittura di letterati e critici»<sup>17</sup>. Si stanno infatti progressivamente diffondendo studi critici sugli autori e sui loro testi, finalizzati ad analizzare la presenza del femminile nella scrittura letteraria e la tipologia di descrizione che viene veicolata da una determinata opera o in un determinato scrittore. In questo ambito sono in realtà ancora piuttosto rare le analisi dettagliate della rappresentazione delle donne all'interno della produzione dei vari autori, e il settore di ricerca è molto ampio anche per «l'esiguità dei lavori che abbiano affrontato, per la letteratura italiana, i testi, avendo la figura femminile come oggetto centrale e specifico della propria indagine»<sup>18</sup>; per approfondire questo campo d'osservazione spesso sono disponibili soltanto le bibliografie generali dei singoli autori, dove gli accenni al femminile sono frammentati, limitati e di conseguenza per nulla esaustivi su una tematica così complessa e articolata.

L'attraversamento della tradizione letteraria italiana può perciò diventare un metodo critico primario e indispensabile per comprendere i connotati e le caratteristiche che la donna ha assunto nei secoli all'interno della produzione scritta, poiché la sua presenza nel vasto ambito della letteratura si misura anche nel modo in cui essa “viene detta” e rappresentata e nell'uso che la cultura letteraria fa del femminile.

---

<sup>16</sup> M. S. SAPEGNO, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in A. RONCHETTI, M. S. SAPEGNO (a cura di), *Dentro/fuori, sopra/sotto*, cit., p. 21.

<sup>17</sup> S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, p. 347.

<sup>18</sup> M. ZANCAN, *La donna*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana, volume V: le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 765.

Attraversare la tradizione letteraria secondo l'ottica di una soggettività femminile che si è posta come misura di un nuovo sapere, contrastiva ad ogni forma di rappresentazione univoca della rappresentazione dell'io e del mondo, significa assumere, nella lettura delle singole opere, e nella ricostruzione dei quadri storiografici, la distanza che consente di svelare la complessità degli immaginari poetici, e di vedere, oltre l'assenza, i soggetti della storia.<sup>19</sup>

Partendo proprio dagli albori della nostra tradizione letteraria, la produzione italiana nasce come lirica d'amore e al suo interno il femminile occupa un posto di assoluta centralità e funge da perno attorno al quale ruota tutto il discorso poetico; la donna in questo senso però non ha alcun ruolo attivo, è funzionale soltanto per rappresentare il processo di raffinamento morale e spirituale del poeta ed è dunque sottoposta al suo dominio intellettuale. Nelle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio si sviluppa dunque una significativa affermazione del femminile, ma nonostante la loro apparente rilevanza spesso le donne vengono sottoposte a un processo di subordinazione e sottomissione all'universo maschile. Questo aspetto di secondarietà dei personaggi femminili è tipico della maggior parte della produzione letteraria italiana e caratterizza sia il XVI secolo, con autori come Ariosto e Tasso, sia l'età moderna e contemporanea, arrivando fino ai giorni nostri<sup>20</sup>. Attraverso l'analisi delle principali epoche della letteratura italiana, con particolare attenzione a determinati autori e a specifiche opere, è possibile fornire una descrizione generale della centralità del femminile all'interno della produzione letteraria di tutti i secoli e mostrare come la donna in realtà sia spesso sottoposta a un processo di banalizzazione e stereotipizzazione misogina.

Il trattamento della donna e dell'immagine femminile nella nostra letteratura mostra la persistenza di un modello dicotomico tutto pensato in funzione dell'uomo; dove la donna è, per un verso, lo strumento di perfezionamento spirituale del maschio [...], per l'altro, è la causa della sua perdizione morale e intellettuale [...]: la donna angelicata e la donna

---

<sup>19</sup> M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. 5.

<sup>20</sup> Per una descrizione dettagliata e puntuale della rappresentazione della donna nelle diverse epoche della tradizione letteraria italiana si rimanda a M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, cit., e al saggio M. ZANCAN, *La donna*, cit.. In questi saggi l'autrice suddivide la produzione italiana in tre diverse epoche, cioè le origini, il periodo della Controriforma e l'età moderna e contemporanea, analizzando le opere degli autori più significativi di ciascun periodo e fornendo una descrizione del ruolo che il femminile occupa nei loro testi.

demoniaca convivono nell'antitesi, entrambe comunque prive di una loro autonomia di soggetto perché sublimazione e soggezione sono le due facce di una stessa subalternità.<sup>21</sup>

Possiamo davvero affermare che tutti i personaggi femminili protagonisti delle opere della letteratura italiana siano sottoposti a un processo di stereotipizzazione? È totalmente corretto ritenere che la donna nei testi funga soltanto da simbolo e sia priva di qualsiasi autonomia? È forse possibile, al contrario, sostenere che in alcune opere e in alcuni autori il femminile costituisca una categoria ampia e complessa che sfugge alla generale misoginia tipica della produzione italiana? Per rispondere a questi difficili interrogativi è necessario utilizzare un approccio critico ai testi che tenga conto delle innumerevoli diramazioni dei *gender studies* e che sia in grado di cogliere, all'interno di ciascuna opera e della produzione di ogni autore, la complessità e l'eterogeneità della realtà che viene rappresentata e come essa sia in grado di influenzare e modificare la nostra percezione del mondo che ci circonda.

Leggere la letteratura con uno sguardo allargato e reso più acuto dalla coscienza di genere può quindi voler dire acquisire consapevolezza delle stesse basi del mondo di relazioni nel quale i giovani e le giovani si vanno formando. Non è un problema da donne. È un'avventura per tutti.<sup>22</sup>

### **1.3 Il personaggio e la donna nella narrativa di Calvino**

All'interno della produzione letteraria italiana dell'età contemporanea, uno degli scrittori per i quali la nozione di personaggio è tra le più rilevanti e allo stesso tempo complesse è Italo Calvino. Le sue opere sono costellate di protagonisti tanto molteplici ed eterogenei tra loro da non permettere un discorso univoco e lineare su questa complicata categoria letteraria, ma da richiedere invece un'analisi dettagliata e diversificata delle varie tipologie di personaggi e delle loro funzioni all'interno del testo. In questo senso è particolarmente significativa la raccolta intitolata *Una pietra sopra*, composta da una serie di saggi che mostrano il volto critico dello scrittore e che consistono in una profonda e attenta riflessione sulla scrittura, sulle sue categorie e tecniche, sulla lingua e sullo stile della produzione scritta; nello specifico, per quanto

---

<sup>21</sup> S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., p. 349.

<sup>22</sup> M. S. SAPEGNO, *Lo sguardo di genere interroga la letteratura*, cit., p. 96.

riguarda la nozione di personaggio, il saggio più rilevante è *Il midollo del leone*, nel quale l'autore-critico analizza se stesso, i propri protagonisti e la letteratura in generale. In questo testo Calvino dichiara con fermezza che quella del personaggio è per lui una questione centrale e assolutamente imprescindibile per comprendere a pieno l'opera e le sue ripercussioni sulla realtà e per approfondire il legame tra mondo e letteratura.

Si parla spesso d'un problema del personaggio nella nostra letteratura: personaggio positivo o negativo, nuovo o vecchio. È una discussione che se a certi può parere oziosa, starà invece sempre a cuore a coloro che non separano i propri interessi letterari da tutta la complessa rete di rapporti che lega tra loro i vari interessi umani.<sup>23</sup>

Lo scrittore dunque è ben consapevole di quanto sia problematica e articolata la discussione riguardo a questa categoria letteraria, ma allo stesso tempo evita di dare un'importanza eccessiva al personaggio; nel saggio *I livelli della realtà in letteratura*, sempre appartenente alla raccolta *Una pietra sopra*, egli dichiara infatti che molto spesso nella sua opera il protagonista occupa soltanto la posizione di segno, di nome, di funzione, di elemento simbolico che non ha alcun valore nel testo se non quello di svolgere il proprio ruolo.

[...] non è detto che un personaggio per adempiere alla funzione di protagonista d'un'opera deva necessariamente avere tanto spessore. La funzione del personaggio può paragonarsi a quella d'un operatore, nel senso che questo termine ha in matematica. Se la sua funzione è ben definita, egli può limitarsi a essere un nome, un profilo, un geroglifico, un segno.<sup>24</sup>

All'interno del processo di creazione di un'opera letteraria vi sono varie tappe concatenate l'una all'altra, nelle quali l'autore si ritrova a scomporre la propria identità in una serie di strati successivi di soggettività, in una molteplicità di io tra loro molto diversi; innanzitutto egli inventa il personaggio dello scrittore dell'opera, che non corrisponde mai totalmente all'autore vero e proprio ma che può avere con esso dei punti di contatto e di somiglianza. È questo primo personaggio-autore fittizio a creare a sua volta il vero e proprio protagonista, che allo stesso modo può essere realistico e significativo oppure simbolico e puramente funzionale allo svolgimento del testo;

---

<sup>23</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 5.

<sup>24</sup> Ivi, p. 385.

l'autore è in grado cioè di rappresentare se stesso e la propria identità attraverso i suoi protagonisti, ma allo stesso tempo anche di dare voce a delle proiezioni fittizie, delle maschere che non corrispondono per nulla all'io che scrive e compone l'opera.

Al di là delle dichiarazioni dell'autore stesso, che proprio in quanto tali vanno considerate con molta cautela e attenzione, l'analisi dei protagonisti della narrativa calviniana è spesso problematica, sia perché le idee espresse dall'autore in merito a questo elemento narrativo possono sembrare a volte contraddittorie e tra loro contrastanti, sia perché la categoria del personaggio nelle opere di Calvino non è mai statica e definita ma segue un'evoluzione nel corso della sua produzione letteraria. Nella prima fase della sua attività artistica, quella degli inizi e del Neorealismo, i personaggi dei suoi testi sono soprattutto contadini, partigiani, contrabbandieri, funzionali a rappresentare realisticamente il mondo circostante. Calvino tenta attraverso molte delle sue prime opere di produrre il romanzo realista e impegnato per eccellenza, che fornisca un esempio di eroe positivo appartenente alle classi popolari, ma non ci riesce mai del tutto come vorrebbe a causa del rapporto problematico tra il soggetto e il mondo esterno.

Non vi sono esempi di eroe positivo o esaltazioni delle masse, contadine o operaie che fossero, ma piuttosto personaggi al margine della società, spesso di dubbia moralità, accumulati solo dalla filosofia del "tira a campare".<sup>25</sup>

Questa difficoltà dello scrittore nel comporre l'opera realistica a cui aspira è dovuta principalmente al suo considerare la realtà come un oggetto inquietante e misterioso, difficile da conoscere e da rappresentare. Calvino progressivamente si allontana dunque da un'idea di semplice mimesi del reale e, nel primo dopoguerra e negli anni Cinquanta, inizia a osservare il proprio mondo interiore e a far uscire allo scoperto il proprio io, soprattutto attraverso i suoi personaggi.

Dal punto di vista della tecnica narrativa s'impone l'uso della prima persona; per quanto riguarda invece i contenuti, Calvino passa ad affrontare temi e situazioni vicini alla sua realtà di tutti i giorni. Si guardi ai personaggi principali: [...] intellettuali come Amerigo Ormea nello *Scrutatore*, o l'anonimo protagonista di *La nuvola di smog*, o il Quinto di *La*

---

<sup>25</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995, p. 28.

*speculazione edilizia*. In questi personaggi non è difficile intravedere l'immagine appena deformata del Calvino che conosciamo attraverso i dati biografici. [...] L'interesse per l'individuo e il suo confrontarsi col mondo esterno viene ora esplorato direttamente attraverso l'esperienza personale.<sup>26</sup>

Calvino sente dunque la necessità di avere un rapporto più vero e diretto con la realtà, e questo implica una maggiore caratterizzazione soggettiva e autobiografica della sua scrittura, proprio esprimendo se stesso e la propria esperienza tramite i suoi personaggi. All'interno della sua produzione si genera poi una svolta e, in seguito all'abbandono del realismo, il genere che Calvino predilige è quello del fantastico; anche in questa fase vi sono testi in cui risulta evidente la connessione tra la vita e l'opera dello scrittore, soprattutto all'interno della trilogia dei *Nostri antenati*. I protagonisti della raccolta, cioè Cosimo, Medardo e Agilulfo, sono proiezioni della molteplice identità dell'autore e rappresentano chiaramente il rapporto che lega lo scrittore alla propria soggettività e alla realtà che lo circonda. L'interazione tra individuo e mondo esterno risulta così una tematica fondamentale che pervade l'intera produzione calviniana e che viene rappresentata proprio attraverso i suoi protagonisti.

[...] i personaggi principali delle opere dello scrittore appaiono altrettante modulazioni particolari di un'unica fondamentale situazione esistenziale. Una situazione esistenziale complessa nella quale un senso d'isolamento e inappartenenza e la problematicità della collocazione dell'individuo nel mondo si legano indissolubilmente a una sua attitudine, espressa in varie forme, a conoscerlo e percorrerlo.<sup>27</sup>

Negli anni Sessanta e Settanta l'opposizione tra reale e fantastico passa in secondo piano e la scrittura calviniana imbocca la strada del discorso semiotico e metaletterario, che pone al centro dell'opera la riflessione sulla letteratura come strumento di rappresentazione e di conoscenza; nei testi appartenenti a questa fase si fa così sentire la morte del personaggio, che diviene vittima della depersonalizzazione introdotta dalle avanguardie letterarie e dalle loro sperimentazioni. I soggetti della narrativa di Calvino «rappresentano sempre di più semplici fattori testuali, dati strutturali, pedine della

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 33.

<sup>27</sup> D. FRIGESSI (a cura di), *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1988, p. 51.

narrazione cui spesso viene concesso scarso spessore psicologico»<sup>28</sup> e divengono puri nomi senza alcun altro significato se non quello di attanti che partecipano a una determinata vicenda e che si confrontano con il mondo esterno.

Questa breve analisi dell'evoluzione del concetto di personaggio all'interno dell'opera calviniana<sup>29</sup> evidenzia come esso sia un elemento complesso da comprendere, non riducibile a un'unica categoria definita, ma anzi ricco e articolato in una serie di differenti sfumature. Molti critici, basandosi anche sulle dichiarazioni dello stesso Calvino, hanno però spesso trascurato l'analisi dei protagonisti dei testi dell'autore, ritenendoli secondari rispetto alle tematiche dell'opera e alle altre strutture narrative, elementi vuoti e privi di ogni tipo di spessore.

Di fatto il personaggio è una casella semivuota nella letteratura calviniana. O è un bambino, cioè un essere non ancora formato, che svolge nei migliori dei modi la funzione in fondo disincarnata, oculare di punto di vista dal basso, di testimone e osservatore; o una figura esile da fumetto, come Marcovaldo; oppure la personificazione di un'immagine, com'è il caso degli antenati, dove l'unità individuale e tridimensionale del personaggio si perde di vista prima per via della divisione (*Il visconte dimezzato*), poi per il complicato gioco di nascondimento dentro lo spazio naturale (*Il barone rampante*), infine per la scomparsa pura e semplice del personaggio stesso (*Il cavaliere inesistente*).<sup>30</sup>

In realtà i vari protagonisti dell'opera di Calvino sono un elemento fondamentale da analizzare per comprendere a pieno la sua produzione e il significato delle sue opere; egli ribadisce più volte che essi sono soltanto delle pedine che vengono spostate all'interno della narrazione e che sono funzionali a svolgere un determinato ruolo, ma molto spesso essi rappresentano invece una condizione esistenziale dell'individuo e dello scrittore stesso; il personaggio assume quindi una profonda centralità proprio perché simboleggia il rapporto tra io e mondo esterno, tra soggetto e oggetto, ed è proprio attorno a questa categoria letteraria che ruotano tutti gli altri elementi della narrazione.

---

<sup>28</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 165.

<sup>29</sup> Per un'analisi più dettagliata dell'evoluzione dell'opera calviniana e dei suoi protagonisti si rimanda a M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, e a C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

<sup>30</sup> F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 259.



Una singola figura individuale viene così posta al centro della raffigurazione letteraria a costituire a tutti gli effetti il principio interno di coesione e di organizzazione delle strutture narrative. [...] L'attenzione per l'individuo si traduce in Calvino in un racconto che tende a evidenziare la complessa dinamica d'interazione che unisce quell'individuo al mondo esterno, al particolare quadro di realtà nel quale si trova calato.<sup>31</sup>

Attraverso i suoi personaggi, Calvino esprime dunque una condizione esistenziale dell'uomo che lui stesso percepisce e sperimenta, tanto che in un articolo uscito sul quotidiano *L'Unità* nel gennaio del 1947 ammette: «in fondo non studio che me stesso, non cerco che di esprimere me stesso, non cerco di rappresentare che dei simboli di me stesso nei personaggi e nelle immagini e nella lingua e nella tecnica narrativa»<sup>32</sup>. Tramite questa affermazione lo scrittore suggerisce un coinvolgimento personale nei suoi testi e dichiara che egli utilizza i suoi personaggi non solo come delle pure funzioni, ma anche come dei simboli che gli permettono di parlare di sé e soprattutto di affrontare delle tematiche sociali ed esistenziali che coinvolgono qualunque individuo. In molte occasioni egli afferma che non è interessato a sviluppare l'interiorità psicologica delle sue creazioni, ma non per questo i protagonisti possono essere considerati privi di umanità e di complessità.

Come è già stato accennato in precedenza, le dichiarazioni di Calvino vanno considerate con molta cautela, perché è proprio attraverso le sue stesse affermazioni che egli crea una propria immagine fittizia di scrittore; tramite le prefazioni e gli autocommenti l'autore si costruisce addosso una ben definita identità e tenta di guidare i critici in modo tale che essi siano portati ad analizzare le aree della sua produzione che egli predilige.

Calvino, del resto, non è stato solo canonizzato da altri; si è lui stesso, per così dire, imbozzolato con il filo dell'autocommento, dentro al fitto involucro delle sue autoprefazioni, quarte di copertina, interventi critici e autocritici, con la sua discreta ma ininterrotta attività di autopromozione. Calvino si è costruito addosso negli anni un'immagine d'autore: l'ha costruita con accortezza e con innumerevoli ritocchi,

---

<sup>31</sup> D. FRIGESSI (a cura di), *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, cit., p. 50.

<sup>32</sup> I. CALVINO, *Abbiamo vinto in molti*, «L'Unità» di Genova, 5 gennaio 1947, p. 3.

fabbricandosi lui stesso anche i valori letterari che avrebbero potuto valorizzarla.<sup>33</sup>

Proprio per questo motivo, nell'analisi di qualunque opera letteraria, è necessario tenere conto del processo di autocostruzione dell'autore e spingersi oltre le sue stesse dichiarazioni, per indagare gli aspetti più inconsci e inesplorati della sua produzione letteraria; l'obiettivo ultimo di questo procedimento consiste nel comprendere l'universo ideologico che compone i testi e nel far emergere le tematiche meno esplicite dell'opera dell'autore. Si tratta dunque

di considerare i testi non tanto come frutto di una creazione conscia dell'autore bensì come materiale letterario in cui è possibile identificare tracce di una "visione del mondo" che lo scrittore non intendeva necessariamente privilegiare.<sup>34</sup>

Nonostante Calvino sia considerato uno dei maggiori narratori del Novecento e l'analisi critica sulla sua produzione artistica sia davvero ampia, profonda e articolata, è stata dedicata scarsa attenzione alla rappresentazione dei personaggi femminili all'interno delle sue opere. Il femminile in realtà costituisce un elemento fondamentale di tutta la narrativa calviniana e le donne appaiono in quasi tutti i suoi testi, attraverso modalità di caratterizzazione molteplici e differenti che richiedono un'analisi dettagliata in grado di cogliere la complessità di queste figure. Probabilmente la mancanza di interesse per questa tematica poco evidente ma allo stesso tempo estremamente rilevante è dovuta anche alle stesse dichiarazioni dell'autore, che lasciano trasparire un'indifferenza quasi misogina verso il femminile in generale. Un esempio di ciò è dato da una domanda retorica che Calvino inserisce nel saggio *Il midollo del leone*, nel quale esprime il suo disappunto per i personaggi femminili troppo complessi e li considera come un chiaro segno della sconfitta dell'intellettuale.

Cosa vuol dire che per creare un personaggio intero e non solamente impastato di lirismo, ce lo si debba immaginare in una figura di donna, se non una nuova riprova che la figura tradizionale dell'intellettuale è sconfitta, e l'incontro del poeta con la realtà proposto dalla generazione cresciuta nel clima dell'ermetismo ha rivelato il suo carattere volontaristico,

---

<sup>33</sup> C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 24.

<sup>34</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 219.

non si è risolto in un'integrazione, ma in uno scacco?<sup>35</sup>

L'apparente sufficienza che Calvino sfoggia quando parla dei protagonisti femminili e delle donne delle sue opere ha portato molti critici a concordare con le dichiarazioni stesse dell'autore e a considerare il femminile come un elemento totalmente secondario all'interno della sua produzione, o addirittura come un soggetto praticamente mancante. Per fare un esempio di critica nei confronti dell'assenza delle donne nell'opera calviniana viene riportato un commento fatto dalla scrittrice Jeannette Winterson in un articolo del giornale inglese «The Independent Magazine»:

It's not polite to criticise heroes, but if I had met Calvino I would have had to ask him about his women. Or rather his lack of them. He doesn't write about us, not in any meaningful way, indeed hardly head on at all. Worse, there are very many clues which give away the assumption that he thinks of his reader as male too.<sup>36</sup>

D'altra parte, però, non tutti i critici concordano con questa affermazione e molti ammettono che le donne in realtà sono numerose e pervadono tutta la produzione calviniana; nonostante ciò, la maggior parte delle ricerche che si sono occupate della rappresentazione del femminile da parte di Calvino non assegnano a questa categoria di personaggio alcun tipo di rilevanza o di autonomia testuale. Molteplici studiosi affermano infatti che lo scrittore attraverso le sue opere lascia trasparire uno sguardo misogino e maschilista, che conduce a una totale stereotipizzazione della donna e che fa emergere il complicato rapporto che intrattiene con le proprie creazioni. Come afferma Guido Bonsaver proprio all'inizio di un paragrafo dedicato a quella che egli definisce «l'ombra del femminile»,

[...] le donne non assurgono quasi mai allo *status* di personaggi principali, e anche nel ruolo di co-protagonista, sono figure dalla psicologia difficilmente credibile, mancano di "tridimensionalità", di "carne e ossa".<sup>37</sup>

Molti critici sostengono inoltre che nelle opere di Calvino il femminile, quando è presente, è funzionale a fare da controparte al protagonista e a veicolare una proiezione

---

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 11.

<sup>36</sup> J. WINTERSON, *Italo Calvino*, «The Independent Magazine», 6.1.1990, p. 48.

<sup>37</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 232.

dell'immaginario maschile. La donna dunque non costituisce mai una categoria autonoma e indipendente, ma può esistere soltanto in funzione dell'uomo che occupa una posizione centrale all'interno della narrazione, mentre a lei sono riservati soltanto ruoli marginali e stereotipati.

Un dato indiscutibile che emerge è prima di tutto la secondarietà dei ruoli affidati alle figure di donna. A questo si aggiunge il fatto che la presenza di personaggi femminili ha spesso la funzione di fornire semplicemente un controcanto all'elemento maschile, e siccome questo rappresenta spesso la personificazione dell'"Essere Umano Razionale", alla donna, di conseguenza, spetta il ruolo di antagonista nei panni dell'"Irrazionale" o della "Natura", cioè di tutto quello che l'uomo non è, e che teme o a cui aspira.<sup>38</sup>

Nonostante sia innegabile che le donne nell'opera calviniana non occupano quasi mai la posizione di rilevanza e centralità che caratterizza i protagonisti maschili, tuttavia può risultare forse eccessivamente semplicistico e banalizzante ritenere che tutti i personaggi femminili dei testi di Calvino possano essere sottoposti a una caratterizzazione rigida e stabile che li riduce a pure immagini stereotipate e funzionali al pensiero maschile. Sicuramente alcuni tratti attribuiti dallo scrittore ai suoi personaggi femminili lasciano trasparire una caratterizzazione a volte misogina e prettamente maschilista, ma per comprendere a pieno la produzione calviniana è necessario evitare delle schematizzazioni e delle generalizzazioni troppo rigide e andare oltre questa apparente semplicità sfoggiata da Calvino stesso nel rappresentare il mondo delle donne. Esse infatti occupano il posto di una categoria complessa e multiforme, che richiede un'analisi dettagliata in grado di andare più in profondità e di cogliere tutte le diverse articolazioni del femminile nell'opera calviniana, anche attraverso punti di vista che l'autore tende a nascondere e a non affrontare direttamente.

Despite occupying a position of fundamental importance in his narratives, Calvino's female characters have attracted little detailed critical attention. Although it is clear that a number of his female characters fit comfortably into broad categories [...] there are many that firmly resist such general categorisation.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 244

<sup>39</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 167.

L'obiettivo dell'analisi è dunque quello di allargare la discussione sulla produzione di Calvino, offrendo prospettive alternative che permettano di cogliere l'importanza e la complessità dei personaggi femminili all'interno dell'opera calviniana e di sfuggire a una categorizzazione che rischia di essere eccessivamente semplicista e di trascurare aspetti rilevanti dell'universo letterario dello scrittore.

Interrogare i testi su temi che l'autore non sembra voler prediligere è una pratica ormai istituzionalizzata della critica decostruzionistica. In questa chiave interpretativa, del testo non interessano tanto i meccanismi strutturali consci [...], bensì le significazioni che la superficie verbale lascia trasparire, spesso suo malgrado. [...] Sarà un modo di riordinare la sostanza di un discorso che, al di là di ogni reticenza, suggerisce aspetti importanti della ideologia sottesa all'opera di Calvino.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 220.



## Capitolo 2

### CALVINO «MISOGINO»?

#### **2.1 *Il sentiero dei nidi di ragno: erotismo e misoginia***

Il nostro lavoro di analisi della presenza e della caratterizzazione dei personaggi femminili all'interno della produzione di Italo Calvino trova il suo naturale punto di partenza nel primo vero e proprio romanzo che l'autore realizza compiutamente, ossia *Il sentiero dei nidi di ragno*. Lo stesso scrittore, nella *Prefazione* postuma scritta nel 1964, sottolinea la rilevanza dell'opera come momento di avvio della sua attività letteraria, ripetendo più volte la frase: «Questo romanzo è il primo che ho scritto»<sup>1</sup>. Il testo ha come nucleo tematico centrale quello della guerra e della Resistenza, veicola quindi un ben preciso significato storico ed è il prodotto di un particolare clima e di una cultura determinata, soprattutto in rapporto all'epoca letteraria dalla quale è scaturito, quella del «neorealismo»<sup>2</sup>.

Nonostante l'indiscutibile preminenza del tema della guerra e della violenza all'interno del romanzo, è possibile individuare nelle pagine dell'opera anche una numerosa serie di ulteriori argomenti rilevanti ed essenziali che è opportuno cogliere e analizzare per comprendere appieno il senso generale e profondo del testo in tutte le sue peculiarità.

Ed infatti, come avremo modo di verificare nel corso della nostra analisi, il rapporto di Calvino con il piccolo protagonista del romanzo, così come quello con gli altri personaggi,

---

<sup>1</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, Milano, Palomar e Mondadori, 1991, vol. 1, p. 1185.

<sup>2</sup> Per una trattazione più dettagliata sull'argomento si rinvia a C. MILANINI (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, il Saggiatore, 1980.

è molto più complesso di quanto lo stesso autore non ci abbia detto, e coinvolge problematiche che vanno al di là della immediata tematica resistenziale.<sup>3</sup>

La Resistenza è indubbiamente il focus attorno al quale ruota e si sviluppa tutta la narrazione, ma essa rappresenta soltanto una delle innumerevoli sfaccettature che compongono la complessità del testo, quali il rapporto tra il mondo degli adulti e quello dei bambini, l'avventura favolosa e picaresca di Pin, l'amicizia tra il protagonista e gli altri personaggi, gli ideali etico-politici di alcuni partigiani, il passaggio dall'infanzia all'adolescenza di un ragazzo povero e solo.

Una delle tematiche presenti nel *Sentiero* che in questa sede ci interessa maggiormente approfondire, al di là appunto della guerra partigiana e resistenziale, è quella del sesso e della sua evidente connessione con il mondo femminile. È necessario premettere che sono stati numerosi i critici che hanno più volte espresso un giudizio in parte negativo sulla scrittura calviniana, considerandola eccessivamente castigata, moralista e pudica<sup>4</sup>. Proprio questa specie di censura verso tutto ciò che riguarda il mondo del sesso e delle donne è probabilmente la causa della scarsa attenzione da parte della critica verso tali tematiche in realtà presenti nell'opera di Calvino, anche se spesso in modo indiretto e implicito<sup>5</sup>. Da una parte è innegabile che Calvino nell'affrontare argomenti come la sessualità e la femminilità utilizza un linguaggio prudente e allusivo e che egli stesso, sia in fase di stesura sia dopo la pubblicazione, spesso sottopone le proprie opere a un processo di revisione finalizzato a rendere «meno esplicita in materia sessuale la già castigata scrittura»<sup>6</sup>. Dall'altro lato però, se si va oltre l'apparente pudicizia dimostrata da Calvino attraverso il linguaggio che utilizza per delineare determinate scene, si può notare una forte rilevanza del sesso<sup>7</sup>, delle figure femminili e

---

<sup>3</sup>A. PONTI, *Come leggere "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, Milano, Mursia Editore, 1991, p. 44.

<sup>4</sup> A tal proposito si rimanda a F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, nel quale l'autrice definisce Calvino uno «scrittore alieno dal sesso» (p. 15).

<sup>5</sup> Per approfondire questa tematica si consiglia la lettura di uno dei pochi saggi interamente dedicati all'argomento, cioè T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, London and Toronto, Associated University Presses, 1994; qui la studiosa afferma appunto che «his reluctance to represent eros directly [...] may explain the lack of critical attention directed thus far to the theme of eros in his work» (p. 149).

<sup>6</sup> B. FALCETTO, *Note e notizie sui testi. Ultimo viene il corvo*, in M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 1275.

<sup>7</sup> Per un'analisi più dettagliata della combinazione tra le tematiche del sangue e del sesso all'interno dell'opera si rinvia a R. CAVALLUZZI, *La vita degli uomini come "storia di sangue e corpi nudi*.



delle loro implicazioni nell'opera dello scrittore, e anzi una loro sostanziale salienza per comprendere a fondo l'effettivo senso generale del testo. Per usare le parole dello studioso Massimo Guadrini:

[...] nonostante ogni pudicizia esibita, trovo che fin dal romanzo d'esordio alcuni silenzi celino allusioni tutt'altro che caste, così come qualche sbrigativa descrizione sia tutto meno che «aliena dal sesso», anzi. È infatti mia convinzione che, in Calvino, vi sia un nesso tra prudenza del linguaggio e fantasia erotica, così come tra quest'ultima e misoginia.<sup>8</sup>

Prima di analizzare alcune scene nelle quali il tema della sessualità occupa un posto per nulla secondario, occorre precisare che questa apparente mancanza di riferimenti al sesso, più volte messa in evidenza da numerosi critici, è ulteriormente enfatizzata dal particolare punto di vista attraverso il quale viene narrata l'intera vicenda, ossia quello del protagonista Pin.

Decisiva, con ogni evidenza, è l'adozione per l'intero racconto della prospettiva straniante e ribassata di un eroe non ancora adolescente. [...] Sesso e violenza sono le componenti principali di un mondo adulto che a Pin è ancora precluso.<sup>9</sup>

Pin infatti è un bambino che deve ancora uscire dal mondo dell'infanzia e che, per l'assenza del padre e della madre e per la sua condizione di povero, si ritrova ad assistere e a prendere parte a una serie di situazioni che lo mettono a confronto diretto con persone più grandi di lui e che richiedono una capacità di comprensione che lui è troppo piccolo per possedere. Proprio l'adozione di questo punto di vista permette allo scrittore di descrivere il mondo degli adulti e le numerose tematiche ad esso connesse, tra le quali anche il sesso, con un misto di curiosità e di repulsione date proprio dall'incapacità del bambino di comprendere fino in fondo ciò che accade intorno a lui. In questo senso si può quindi affermare che l'aspetto sessuale è ben presente nel testo, ma tende a sfuggire e a nascondersi proprio perché viene smorzato tramite una prospettiva differente e anomala.

---

*Personaggi omodiegetici del "Sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, «Critica letteraria», n. 1, 2019.

<sup>8</sup> M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, cit., p. 114.

<sup>9</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 12.

Attraverso gli occhi di Pin, che spia gli amplessi prima della sorella e poi di Giglia, Calvino può narrare il sesso – con una descrizione tanto cruda quanto efficace – facendolo solo intravedere ma negandone la rappresentazione effettiva.<sup>10</sup>

Una delle scene principali in cui il sesso viene descritto proprio attraverso gli occhi del protagonista è quella dell'incontro tra sua sorella, la Nera di Carrugio Lungo, prostituta di professione conosciuta in tutto il paese, e il marinaio tedesco Frick: Pin infatti, attraverso le fessure del tramezzo della sua stanza, spia quello che accade tra i due, assistendo all'amplesso con un misto di attrazione e di ribrezzo. Ecco come viene descritta la scena nel testo:

Ora il tedesco gira per la camera in maglietta, con le braccia rosee e cicciose come cosce, e ogni tanto viene a fuoco della fessura; a un certo punto si vedono anche le ginocchia della sorella che girano per aria ed entrano sotto le lenzuola. [...] Ora, il tedesco è nudo, in maglietta, e ride: ride sempre quando è nudo perché ha un fondo d'animo pudico, da ragazza. [...] Pin è carponi sulla soglia della stanza, scalzo, con la testa già al di là della tenda in quell'odore di maschio e femmina che dà subito alle narici. Vede le ombre dei mobili nella stanza, il letto, la sedia, il bidè bislungo con le gambe a trespolo. Ecco: dal letto ora comincia a sentirsi quel dialogo di gemiti [...].<sup>11</sup>

È interessante notare come la componente visiva sia presente principalmente all'inizio della scena e risulti fortemente ridimensionata dal fatto che Pin riesce a mettere a fuoco soltanto pochi dettagli, attraverso la stretta fessura che crea una comunicazione tra la sua camera e quella della sorella. L'amplesso viene in realtà soltanto percepito dal bambino: da una parte egli infatti avverte una serie di suoni, come i gemiti e il riso, che hanno a che fare con la sfera sensoriale dell'udito; dall'altra possiede una forte preminenza il senso dell'olfatto, che permette di descrivere nel modo più realistico possibile un rapporto sessuale negato alla vista e che rimanda a qualcosa di primordiale e privo di sentimento tra l'uomo e la donna.

---

<sup>10</sup> M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, cit., p. 116.

<sup>11</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 16-17.

Tutto il passo sembra sospeso tra il realismo delle sensazioni uditive e olfattive suggerite – spinte quasi al limite del fastidio – e la volontà di non rappresentare davvero ciò che accade nella stanza.<sup>12</sup>

Per molti aspetti parallelo ma allo stesso tempo nettamente differente è il passo del testo nel quale viene descritto un altro rapporto sessuale, quello che si consuma tra il Dritto, comandante della brigata partigiana, e la Giglia, moglie di un altro uomo della brigata, il cuoco Mancino. Mentre l'amplesso tra la sorella di Pin e il tedesco è frettoloso, in questa scena si assiste invece a una lunga fase preliminare che occupa una buona parte del decimo capitolo del libro: qui Calvino dipinge il corteggiamento del comandante verso la donna con una serie di battute scherzose, allusioni, sottintesi e sotterfugi funzionali a rappresentare il progressivo aumento del desiderio e dell'attrazione tra i due. Altro elemento di differenza rispetto all'episodio tra la Nera e il tedesco è che in questa seconda scena, nonostante la notevole estensione della fase del corteggiamento, la descrizione del rapporto vero e proprio è invece molto stringata e sintetica:

Là, tra i cespugli, una coperta, una coperta con avvolto un corpo umano che si muove. Un corpo, no, due corpi, escono due paia di gambe, intrecciate, sussultano.<sup>13</sup>

Nonostante la brevità della narrazione, non vi è traccia di oscurità o di ambiguità su ciò che sta accadendo tra i due, e in particolar modo la parola «sussultano» riassume con chiarezza tutto l'atto sessuale. Si può inoltre aggiungere che la descrizione di questo amplesso esemplifica la volontà di Calvino

di ritrarre i suoi personaggi nel peggiore dei modi: un comandante neghittoso che fugge il combattimento e una moglie infedele, entrambi trascinati dai sensi. Il primo pervaso da un *cupio dissolvi* che non lo nobilita ma, al contrario, lo rende doppiamente traditore; la seconda che, come una *diabuli ianua* di tertulliana memoria, contribuisce alla dannazione del comandante.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, cit., p. 117.

<sup>13</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 124.

<sup>14</sup> M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, cit., p. 118.

Si è già precedentemente accennato che il punto di vista di Pin non è affatto neutro, bensì straniante e anomalo, e ciò fa sì che anche noi lettori siamo portati a osservare la realtà attraverso il suo sguardo e a cogliere quanto quello degli adulti sia per il protagonista un mondo interessante e misterioso ma allo stesso tempo complesso e alieno. Pin, ancora bambino immaturo, tenta di ragionare e di comportarsi come un adulto ma non è in grado di farlo e questo implica una serie di conseguenze nella sua personale visione di quello che gli accade intorno. Ciò riguarda fortemente anche l'ambito erotico e il sesso, verso il quale il ragazzo prova un sentimento «misto di un'attrazione oscura e di una sostanziale incomprensione»<sup>15</sup>. Il nostro protagonista spesso si ritrova ad osservare rapporti sessuali tra adulti ma non riesce mai a comprendere fino in fondo quello che sta accadendo, tanto che dentro di sé prova delle sensazioni contrastanti, un misto di interesse e di repulsione, una contraddizione che non riesce a risolvere.

[...] il sesso e le armi, la femminilità e la virilità, continuano a spaventarlo non meno di quanto lo attraggono. La pistola rubata e subito seppellita, quindi recuperata e subito prestata via – lungi dal rappresentare una sorta di «talismano» o di oggetto magico che «dà potere e potenza» – si configura come emblema di una contraddizione esistenziale irrisolta.<sup>16</sup>

È significativo che questo sentimento di odio e di ribrezzo verso il sesso e la femminilità trova spesso la sua valvola di sfogo in un atto violento e sadico nei confronti degli esseri appartenenti al mondo animale. Molte volte nel libro Pin viene ritratto mentre tortura un insetto o qualche altra creatura, e ciò è emblematico per evidenziare ulteriormente la connessione tra la tematica sessuale e la violenza che essa porta con sé.

Pin si diverte a disfare le porte delle tane e a infilzare i ragni sugli stecchi, anche a prendere i grilli e a guardarli da vicino sulla loro assurda faccia di cavallo verde, e poi tagliarli a pezzi e fare strani mosaici con le zampe su una pietra liscia. Pin è cattivo con le bestie: sono esseri mostruosi e incomprensibili come gli uomini [...]. I ragni sotterranei in quel momento rodono vermi o si accoppiano i maschi con le femmine emettendo fili di bava:

---

<sup>15</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 12.

<sup>16</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 31.

sono esseri schifosi come gli uomini, e Pin infila la canna della pistola nell'imboccatura della tana con una voglia di ucciderli. [...] A un tratto lo sparo parte [...]. Il tunnel della tana è crollato, sopra ci scende una piccola frana di terriccio e l'erba intorno è strinata.<sup>17</sup>

Tutto ciò che è stato ipotizzato finora sulla presenza dell'elemento erotico all'interno della narrativa calviniana sin dagli esordi permette di amplificare ulteriormente il discorso e affermare che il tema del sesso si collega a un altro elemento significativo del *Sentiero*, ossia la presenza di figure femminili delineate spesso in modo misogino e maschilista. Questa caratteristica del testo è così evidente e pervasiva che, utilizzando le sintetiche ma emblematiche parole di Vittorio Spinazzola, «il primo libro, *Il sentiero dei nidi di ragno*, può essere letto [...] agevolmente in chiave di misoginia sadica e vendicativa»<sup>18</sup>.

Il testo è completamente costruito attorno a un punto di vista maschile, quello di Pin, e anche la maggior parte degli altri personaggi che si esprimono e che occupano una posizione rilevante all'interno dell'opera sono partigiani, soldati, combattenti: Lupo Rosso, Mancino, il Dritto, Pelle, Kim, Ferriera, Cugino sono tutti uomini che hanno una loro parte nel romanzo e che fanno emergere una prospettiva prettamente maschile. Questi personaggi infatti più volte nel corso del testo dichiarano in modo esplicito il loro odio profondo verso le donne, con affermazioni che lasciano totalmente emergere la forte misoginia che contraddistingue la loro personale visione del mondo femminile: «Al principio di tutte le storie che finiscono male c'è una donna, non si sbaglia» (p. 54), «La guerra è tutta colpa delle donne» (p. 54), «Le donne [...] sono la razza più cattiva che ci sia» (p. 56)<sup>19</sup>. Quelle riportate sono solo alcune delle numerose frasi profondamente maschiliste che si possono ritrovare nel testo e che fanno emergere la visione negativa nei confronti del femminile, ed è significativo che esse appartengano tutte a Cugino, personaggio che più di ogni altro esplicita questo sentimento di avversione verso le donne e che anzi può rimanere effettivamente se stesso soltanto «a condizione di odiarle»<sup>20</sup>; Cugino è inoltre colui al quale Pin si affida per superare le varie difficoltà che incontra, perché lo considera come un vero e proprio amico degno di

---

<sup>17</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 24-25.

<sup>18</sup> V. SPINAZZOLA, *L'io diviso di Italo Calvino*, «Belfagor», settembre 1987, p. 516.

<sup>19</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1.

<sup>20</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 28.

fiducia, quasi una figura paterna e protettiva della quale il nostro protagonista sente profondamente la mancanza, una guida di cui lui avverte la necessità<sup>21</sup>.

Nonostante le varie affermazioni misogine siano espresse dal personaggio e non direttamente dall'autore del *Sentiero*, esse sono comunque funzionali a trasmettere un determinato messaggio e a far emergere una parte rilevante dell'ideologia dello scrittore; in questo senso risulta dunque significativa la modalità attraverso la quale Calvino ritrae e descrive le due donne principali del testo.

In particolare, l'Autore punta sulla «orribilità» delle due donne del *Sentiero*, la Nera di Carrugio Lungo e Giglia, e sul complementare odio per tutte le donne di Pin e Cugino. [...] Calvino sente il bisogno di apportare diverse correzioni fin dall'edizione del 1954, e altre ne introdurrà in quella di dieci anni dopo. Le modifiche mirano tra l'altro a ridurre l'evidente esasperazione della misoginia di Cugino e di Pin, ma non a 'riabilitare' neppure minimamente le due figure femminili.<sup>22</sup>

È dunque indispensabile analizzare le modalità utilizzate dallo scrittore nel descrivere e delineare il carattere delle due donne per cogliere fino in fondo lo sfondo di maschilismo e misoginia che pervade l'opera. Per quanto riguarda più in generale la rappresentazione dei personaggi del *Sentiero* è possibile affermare che essi nell'opera vengono ridotti a delle figure, delle maschere.

I personaggi che Pin incontra nel corso della vicenda fanno parte di un vasto e multicolore insieme di tipi, le cui caratterizzazioni anche somatiche sfuggono a qualsiasi istanza di verosimiglianza. I tratti delle espressioni degli uomini e delle donne che popolano l'ambiguo scenario del romanzo sono marcati, approssimativi e insieme stilizzati, deformati [...].<sup>23</sup>

In questo senso risulta evidente che le informazioni che ci vengono date sui personaggi del testo sono quasi sempre esteriori e caricaturali: esse riguardano soprattutto i volti, i nomi, i modi di esprimersi, i dialoghi; i protagonisti dunque non raggiungono una

---

<sup>21</sup> A proposito della solitudine di Pin e del suo bisogno di trovare una figura che sostituisca quella paterna si rinvia a C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., pp. 30-34, e al saggio G. SANGUINETTI KATZ, *Le adolescenze difficili di Italo Calvino*, «Quaderni d'italianistica», n. 2, 1984, pp. 247-252.

<sup>22</sup> M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, cit., p. 115.

<sup>23</sup> A. PONTI, *Come leggere "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, cit., p. 55.

caratterizzazione verosimile, la loro profondità interiore e la loro dimensione psichica, spirituale e sentimentale sono molto spesso trascurate e messe in secondo piano rispetto a una totale preminenza degli aspetti più superficiali e figurali.

Abbiamo dinanzi non volti, ma specchi d'anima deformanti; smorfie grottesche, tic, portamenti scomposti. La violenza espressionistica di siffatti ritratti sollecita e delude continuamente la nostra curiosità, celando più cose di quante ne riveli.<sup>24</sup>

Tutto ciò è ancora più vero ed esatto se si analizza nel dettaglio la caratterizzazione dei pochi personaggi femminili del testo, e in particolare quella della Nera e di Giglia.

Partendo proprio dalla raffigurazione della sorella di Pin, la Nera di Carrugio Lungo, è possibile affermare che essa rappresenta un'immagine femminile fortemente stereotipata, quella della prostituta, figura che ricorre in altre opere di Calvino e che incarna una visione completamente negativa della donna. Lei viene introdotta indirettamente già nel primo capitolo ed è sin da subito identificata con la sua professione, che è motivo di scherno nei confronti di Pin da parte degli uomini dell'osteria: «- Che c'è, - dice Miscèl il Francese. - Tua sorella ha ribassato i prezzi?»<sup>25</sup>. A eccezione di questa battuta e di pochi altri riferimenti, nel testo la Nera

viene presentata quasi solo attraverso la visione privata di Pin, per il quale la professione della sorella, che ha a che fare con il desiderio degli uomini per le donne, rappresenta uno dei massimi punti di non comprensione della realtà degli adulti.<sup>26</sup>

Nel testo ci sono quindi moltissime affermazioni di Pin che riguardano la sorella, tutte caratterizzate da disprezzo e odio nei confronti di una donna che lui non comprende e con la quale sente di non avere alcun tipo di legame affettivo: «[...] mia sorella non va coi tedeschi perché tiene coi tedeschi, ma perché è internazionale come la crocerossa e alla maniera che va con loro poi andrà con gl'inglesi, i negri e tutti i sacramenti che verranno dopo» (p. 12), «Pin non può fare a meno di pensare a quante volte lei l'ha picchiato, forte quasi come adesso, e che è una bugiarda a far tanto la sensibile» (pp. 28-29), «[...] in fondo Pin non capisce perché tutti gli uomini si interessino tanto di sua

---

<sup>24</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 18.

<sup>25</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 7.

<sup>26</sup> A. PONTI, *Come leggere "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, cit., p. 59.

sorella, ha dei denti da cavalla e le ascelle nere di peli» (p. 47), «È mia sorella, quella scimmia, – dice Pin. – Ha sempre fatto la spia fin da bambina. C’era da aspettarselo» (p. 128), «– Scimmia! – grida, con tutte le sue forze. – Cagna! Spia!» (p. 143)<sup>27</sup>. Nel secondo capitolo, poco prima della scena del rapporto tra lei e il tedesco di cui si è già parlato in precedenza, viene inoltre introdotta una descrizione più diretta della sorella di Pin, che fa comprendere come lui sia sempre stato maltrattato e trascurato da lei e che spiega dunque l’origine della sua avversione per questa figura femminile:

La sorella di Pin è sempre stata sciatta nelle faccende di casa, fin da bambina: Pin faceva dei grandi pianti in braccio a lei, da piccolo, con la testa piena di croste, e allora lei lo lasciava sul muretto del lavatoio e andava a saltare con i monelli nei rettangoli tracciati col gesso sui marciapiedi.<sup>28</sup>

L’altra donna del *Sentiero* che rappresenta una sorta di «doppio» della sorella di Pin ma che viene caratterizzata in modo abbastanza diverso è Giglia, la moglie di Mancino, il cuoco del distaccamento di soldati che il protagonista incontra nel quinto capitolo. Sin dalla sua entrata in scena la donna viene delineata in modo negativo, attraverso un punto di vista prettamente maschile, quello di Pin e di Cugino.

Difatti sulla soglia del casolare si fa una donna, ossigenata e ancor giovane, sebbene un po’ sfiorita. Il Cugino ha corrugato le sopracciglia e si liscia i baffi con un dito. [...] Pin capisce: se si comincia a portare donne quassù va a finire male. [...] La Giglia guarda il Cugino con uno strano sorriso: Pin s’accorge che ha gli occhi verdi e muove il collo come una schiena di gatto.<sup>29</sup>

Sin dall’inizio dunque Giglia risulta un personaggio negativo agli occhi dei due uomini sia perché si trova in un luogo che ha a che fare con la guerra dalla quale lei dovrebbe stare lontana sia perché negli sguardi indirizzati a Cugino e nelle movenze che la caratterizzano Pin individua subito una malizia quasi «felina», nonostante lei sia sposata con Mancino.

---

<sup>27</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1.

<sup>28</sup> Ivi, p. 15.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 59-60.



[...] anche la Giglia (già anonima moglie nei due racconti *La stessa cosa del sangue* e *Attesa della morte in un albergo*) svolge nel romanzo un ruolo negativo, sempre riconducibile, nella visione del protagonista, alla sua dimensione sessuale.<sup>30</sup>

Colui che più di tutti rimane intrappolato dal fascino femminile di Giglia è proprio il comandante della brigata, il Dritto, e il gioco di seduzione tra i due inizia con una serie di sguardi tutt'altro che innocenti e con numerosi contatti delle loro mani mentre alimentano un fuoco.

La Giglia [...] ride e gira intorno gli occhi verdi. E ogni volta i suoi occhi s'incontrano con quelli ombrati del Dritto e allora anche il Dritto ride, col suo sorriso cattivo e malato e rimangono con gli sguardi incrociati, finché lei non abbassa gli occhi, e sta seria. [...] Poi Giglia allunga sopra la testa del marito una manciata di rami di saggina, e la sua mano si scontra con quella del Dritto. [...] Il Dritto ha preso la mano di Giglia, con l'altra mano le ha tolto la saggina e l'ha buttata nel fuoco, ora lascia la mano di Giglia e si guardano. [...] Il Dritto s'è acculato accanto alla Giglia: lei gli dà i legni e lui li mette sul fuoco.<sup>31</sup>

Degno di nota è il fatto che tutte queste azioni vengono compiute davanti agli occhi di Mancino, il marito di Giglia, e ciò sottolinea ulteriormente l'infedeltà e l'assenza di pudore della donna, potenziandone la caratterizzazione negativa. Ancor più significativo è però l'atteggiamento del Dritto, che è così trasportato dall'attrazione e dal desiderio da non rendersi conto che ormai il fuoco è fuori controllo e che nell'accampamento è scoppiato un vero e proprio incendio.

Ciò permette di ampliare ulteriormente la riflessione sulle figure femminili nel *Sentiero* e di affermare che, al di là del loro carattere lascivo, impudico e voluttuoso, esse sono sostanzialmente negative anche per la rovinosa attrazione che suscitano negli uomini attraverso la loro carica sessuale.

La loro carica negativa pare scaturisca, oltre che da tratti caratteriali loro propri, dal potere che per mezzo del sesso esse eserciterebbero sui maschi: un potere tale da portare questi ultimi a commettere o a subire le peggiori azioni.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> A. PONTI, *Come leggere "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, cit., p. 59.

<sup>31</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 81-84.

<sup>32</sup> M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, cit., p. 115.

Gli uomini vengono talmente distratti dalle figure femminili che arrivano a perdere completamente il controllo di se stessi e a non rendersi conto di ciò che accade intorno a loro: Pin riesce a rubare senza alcuna difficoltà la pistola del marinaio tedesco che è impegnato in un rapporto con la sorella e il Dritto non si accorge che sta involontariamente dando fuoco all'accampamento perché è totalmente immerso nel gioco di seduzione con Giglia. In questo senso lo scrittore Calvino lascia emergere nel testo un punto di vista maschilista, poiché vede il femminile come un mondo sconosciuto e misterioso che attrae ma che allo stesso tempo rischia di portare alla rovina l'uomo.

I personaggi maschili delle opere di Calvino si destreggiano bene quando a fronteggiarli sono ostacoli naturali o, ancora meglio ostacoli ipotetici [...], ma quando il sesso femminile si presenta all'orizzonte con la prospettiva di una congiunzione carnale tutto si complica, l'indipendenza del singolo viene a mancare, l'individuo rischia di essere inghiottito dall'"Altro", di esserne annullato.<sup>33</sup>

Come è già stato dimostrato, la Nera di Carrugio Lungo e Giglia sono due donne abbastanza diverse per quanto riguarda la loro descrizione fisica e caratteriale, nonché per il genere di rapporto sessuale che hanno con gli uomini, ma in realtà costituiscono due facce alternative della stessa medaglia.

Al di là delle loro differenze più puntuali, entrambi i personaggi femminili rappresentano quindi una medesima tipologia femminile, quella della donna lasciva e disonesta.<sup>34</sup>

Le due donne del testo spiccano dunque proprio per la loro sostanziale negatività, data in parte dalla loro mancanza di pudore e di fedeltà, in parte dal fatto che entrambe incarnano quello che Milanini definisce «l'archetipo della cattiva madre»<sup>35</sup>. Nei confronti di Pin infatti la sorella e Giglia tentano di assumere un atteggiamento materno, ma ne sono totalmente incapaci proprio perché esso non rientra nella loro natura. Di seguito vengono riportati due esempi di ciò: il primo riguarda Giglia mentre il secondo

---

<sup>33</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 229.

<sup>34</sup> A. PONTI, *Come leggere "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, cit., p. 60.

<sup>35</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 32.

ha a che fare con la Nera, ed entrambi sono significativi nel far emergere l'irritazione che prova Pin di fronte al comportamento da finte-madri assunto dalle due donne.

– Pin! Vuoi un po' di castagne? – fa, con quell'aria materna, così falsa, come cercasse di tenerlo buono. Pin odia l'aria materna delle donne: sa che è tutto un trucco e che gli vogliono male, come sua sorella, e solo hanno un po' paura di lui. La odia.<sup>36</sup>

La Nera fa la materna: – Aspetta che ti preparo. Siediti. Come devi esser stanco, povero Pin. [...] – Pin, quanto son stata in pensiero per te! Cos'hai fatto tutto questo tempo? Il vagabondo, il ribelle? [...] La Nera sta spalmando della marmellata tedesca al malto su delle fette di pane e gliela passa.<sup>37</sup>

All'interno di questo discorso sulla cattiva madre si inserisce anche un'altra figura, quella di Godea, che costituisce una sorta di «doppio immaginario» delle due donne. Lei infatti è la protagonista della canzone che Pin intona nel settimo capitolo e rappresenta anch'essa una madre snaturata che augura al figlio la morte, e che verrà poi essa stessa uccisa dal figlio che si vendica.

Mio figlio è andato a guerra non può più ritornar. [...] Il pane che lui mangia lo possa soffocar. [...] E l'acqua che lui beve lo possano affogar. [...] La terra che lui calca si possa sprofondar.<sup>38</sup>

A questo punto è necessario fare una precisazione. Nello svolgersi della narrazione è possibile individuare una numerosa serie di figure doppie, «che assumono significati anche a partire dalla loro reciproca contrapposizione»<sup>39</sup>; ciò coinvolge il protagonista stesso e molti altri personaggi maschili, ma è ancora più rilevante per quanto riguarda le donne dell'opera.

La loro negatività, tra l'altro responsabile di gravi eventi, viene esplicitamente contrapposta all'interno della narrazione a un ideale femminile perfetto, ma assente e lontano, quello materno.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 117.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 83-84.

<sup>39</sup> A. PONTI, *Come leggere "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, cit., p. 58.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 60.

Le tipologie femminili delineate nell'opera sono infatti due: da una parte le donne immorali e cattive effettivamente presenti nel testo, cioè Giglia e la Nera, dall'altra una donna che è totalmente assente ma non per questo meno significativa, ossia la madre, figura perfetta e idealizzata sia nella mente del protagonista Pin sia in quella del suo fedele compagno Cugino, come dimostra lo straordinario dialogo conclusivo tra i due.

– Tutte così, le donne, Cugino... – dice Pin.

– Eh... – consente il Cugino. – Ma non in tutti i tempi è così: mia madre...

– Te la ricordi, tu, tua mamma? – chiede Pin.

– Sì, è morta che io avevo quindici anni, – dice Cugino.

– Era brava?

– Sì, – fa il Cugino, – era brava.

– Anche la mia era brava, – dice Pin.

– C'è pieno di lucciole, – dice il Cugino.

– A vederle da vicino, le lucciole, – dice Pin, – sono bestie schifose anche loro, rossicce.

– Sì, – dice il Cugino, – ma viste così sono belle.

E continuano a camminare, l'omone e il bambino, nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi per mano.<sup>41</sup>

Il finale dell'opera permette di formulare un'ulteriore considerazione sul femminile nel *Sentiero*, poiché l'elemento che più di tutti gli altri accomuna tra loro Pin e Cugino non è tanto l'amore per la madre perduta ma l'odio per il mondo delle donne che emerge proprio all'inizio del dialogo sopra riportato. In questo senso è estremamente significativo il fatto che Cugino, facendo credere a Pin di voler andare a letto con sua sorella, si dirige a ucciderla proprio con la pistola che il ragazzo benevolmente gli presta per difendersi da eventuali soldati fascisti. Con quella stessa pistola Pin aveva precedentemente ammazzato delle rane, che spesso nel corso del testo costituiscono un elemento di paragone con la Nera, e quindi in una sorta di prolessi

noi sappiamo quasi fin dall'inizio che la sorella, scoperta amica dei tedeschi e dei fascisti, verrà uccisa da quella pistola che, con la soppressione dell'unico legame rimastogli con il passato, lo porta all'inizio di una nuova vita, anche se non è detto quale potrà essere.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 147.

<sup>42</sup> C. BENUSSI, *Introduzione a Calvino*, Bari, Laterza, 1989, p. 8.

O ancora, usando le parole di Francesca Serra:

L'uscita dalla solitudine e dall'abbandono, dalla paura e dalla guerra si consuma eliminando la donna all'origine della catena logoro-sesso-morte. Questa è la stretta dinamica misogina su cui si fonda l'intero romanzo.<sup>43</sup>

È dunque possibile affermare che spesso le uccisioni nel testo avvengono fuori campo e sfuggono alla coscienza di Pin ma che la morte della sorella assume una valenza superiore rispetto a tutti gli altri omicidi; essa diviene infatti una sorta di «trasposizione simbolica»<sup>44</sup> di una liberazione ambigua e inquietante dal mondo femminile, che richiama anche il matricidio con cui si conclude la canzone intonata dal protagonista nel settimo capitolo.

Così [...] l'astio verso le donne finisce per assumere per il lettore una connotazione molto più ambigua, e l'incamminarsi dolorosamente affettuoso del bambino e dell'omone che, nella notte, in mezzo alle lucciole, si tengono per mano, rafforza quel senso di angoscia e di straniamento che fino alla fine domina le pagine del romanzo.<sup>45</sup>

Nemmeno nel finale del testo l'atteggiamento spesso contraddittorio verso il mondo femminile trova quindi una soluzione univoca, poiché Pin e Cugino mantengono intatta nel loro sistema mentale una distinzione netta tra donne buone e oneste e donne cattive e sensuali; questa separazione caratterizza l'intero romanzo e costituisce uno dei nuclei centrali da analizzare a fondo per capire come la rappresentazione prevalentemente misogina del femminile nel corso dell'opera sia connessa a una sostanziale complessità e ambivalenza.

Pin e il Cugino [...] si difendono dai loro sentimenti eccessivi di amore e odio verso la figura materna separando la corrente sensuale da quella affettuosa, cioè dividendo l'immagine della donna buona e pura, la madre perduta molto tempo prima, da quella della donna sensuale e corrotta, la prostituta. Le donne sono come le lucciole: belle da lontano, ma schifose da vicino.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> F. SERRA, *Calvino*, cit., p. 55.

<sup>44</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 12.

<sup>45</sup> A. PONTI, *Come leggere "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, cit., p. 63.

<sup>46</sup> G. SANGUINETTI KATZ, *Le adolescenze difficili di Italo Calvino*, cit., p. 252.

## 2.2 *La giornata d'uno scrutatore: Lia*

Uno dei testi della produzione calviniana più trascurati dalla critica è *La giornata d'uno scrutatore*, opera che tratta il tema delle elezioni politiche presso la Piccola Casa della Divina Provvidenza e che ha origine dalla personale esperienza dell'autore come scrutatore in occasione delle elezioni amministrative del 1961 (anche se egli si era già avvicinato all'ambiente del Cottolengo nelle elezioni del 1953, non come scrutatore ma come candidato del Partito Comunista<sup>47</sup>). Proprio il fatto che Calvino assume come punto di partenza un evento da lui vissuto in prima persona fa sì che ci siano numerose corrispondenze tra la sua figura e quella del protagonista, Amerigo Ormea, prima fra tutte il nome.

Indicativa a questo proposito è la scelta del nome del protagonista, Amerigo Ormea. Il nome di battesimo ricorda per contrasto quello dell'autore; il cognome coincide con un toponimo a lui familiare, una località poco oltre il Col di Nava, fra Imperia e Torino.<sup>48</sup>

Al di là del nome, il collegamento tra le due figure è giustificato dal fatto che, in occasione dell'uscita dell'opera presso l'editore Einaudi, Calvino scrive un testo di presentazione del libro<sup>49</sup> nel quale dichiara che esso esprime la sua personale esperienza di scrutatore e che dà voce alle riflessioni e ai significati che una realtà come quella del Cottolengo aveva suscitato in lui.

Nonostante ciò, non vi è una completa e perfetta coincidenza tra i due personaggi e dunque non è possibile parlare di vero e proprio autobiografismo ma di creazione di un personaggio fittizio.

---

<sup>47</sup> A tal proposito cfr. M. BARENGHI, *Calvino*, cit.: «La prima idea di questo libro risale al 1953, quando Calvino, in qualità di candidato del Partito comunista, viene chiamato dai commissari di seggio per una consulenza. [...] Calvino ritorna al Cottolengo come scrutatore in occasione delle elezioni amministrative del 1961» (p. 57).

<sup>48</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., pp. 57-58.

<sup>49</sup> Per una lettura integrale del testo di presentazione dell'opera si rimanda a I. CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, Milano, Oscar Mondadori, 2002, pp. V-VIII.

Il protagonista Amerigo è in parte calcato sulla figura del suo autore: anche lui fa l'esperienza nei seggi, anche lui è comunista, anche lui ragiona di politica. L'altra metà del personaggio di Amerigo è però staccata dal "calco calviniano".<sup>50</sup>

O ancora, per usare le parole di Claudio Milanini, si può parlare di

autobiografia di un *ego* più profondo, che tuttavia vuole restare fuori dal testo; di questo *ego* possiamo solo intravedere alcuni lineamenti, perché il gioco delle addizioni e delle sottrazioni è tale da precludere ogni riconoscimento ulteriore.<sup>51</sup>

Il distanziamento tra Amerigo e Calvino è dovuto anche all'utilizzo non della prima persona, come ci si aspetterebbe in un racconto effettivamente autobiografico, ma della terza persona, interponendo quindi nella vicenda un narratore impersonale che non coincide con il protagonista del racconto<sup>52</sup>. Questo espediente narrativo fa sì che si crei un distacco tra autore e personaggio e che la vicenda non sia esposta attraverso un unico e omogeneo punto di vista ma tramite una molteplicità di prospettive tra loro differenti e a talvolta contrastanti che appartengono ad altri personaggi.

Il racconto è in terza persona e intreccia la voce di un narratore impersonale [...] con le riflessioni di Amerigo [...]. Si procede con un moltiplicarsi di prospettive su ciascun argomento, con il continuo trascolorare dei giudizi e l'aprirsi di dilemmi e dubbi paralizzanti e l'ingresso per via obliqua di criteri divergenti, di altre certezze o dubbi di cui sono portavoce altri personaggi [...].<sup>53</sup>

In aggiunta all'utilizzo della terza persona, nel testo è presente un ulteriore elemento che accentua il distacco tra l'autore e il protagonista, ossia la modalità attraverso cui quest'ultimo viene descritto e caratterizzato. Amerigo per i lettori non risulta affatto una figura compiuta e delineata in tutte le sue caratteristiche principali: ciò che di lui viene principalmente fornito sono le idee, i pensieri, le convinzioni profonde, ma allo stesso

---

<sup>50</sup> M. DE ANGELIS, "La giornata d'uno scrutatore" di Calvino: politica o amore?, <[www.900letterario.it/opere-900/giornata-scrutatore-amore-politica-italia-anni-60/](http://www.900letterario.it/opere-900/giornata-scrutatore-amore-politica-italia-anni-60/)> (consultato il 19/02/20).

<sup>51</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 95.

<sup>52</sup> Anche se in questo caso non si tratta di un vero e proprio personaggio-narratore, si rinvia all'analisi contenuta in M. LIZZA VENUTI, *I personaggi-osservatori di Calvino dalla trilogia "I nostri antenati" a "La giornata d'uno scrutatore"*, «Per leggere», n. 34, 2018; qui l'autrice afferma che «[...] per *La giornata d'uno scrutatore* possiamo plausibilmente ipotizzare l'intenzione dell'autore di frenare una spinta troppo forte a identificarsi col protagonista [...]. L'uso della terza persona e di un narratore onnisciente permettono di prendere le distanze dall'autobiografia» (p. 85).

<sup>53</sup> L. DE FEDERICIS, *Italo Calvino e la giornata d'uno scrutatore*, Torino, Loescher, 1989, p. 10.

tempo non si sa quasi nulla sul suo aspetto fisico, sull'abbigliamento, sull'esteriorità; ancora più scarse sono le informazioni che riguardano gli aspetti più profondi del suo essere e che rimandano a una possibile esplorazione della dimensione psicologica e inconscia.

Amerigo Ormea non è costruito secondo le convenzioni della tradizione realistica ottocentesca: non ne sono descritti l'aspetto fisico, i connotati psicologici, la precisa condizione lavorativa. Ciò che conosciamo di lui è la sua interiorità, la lotta mentale, la ricerca di un senso, disperatamente erosi dal cozzo tra la volgarità della cronaca e l'assoluto della biologia, tra gli abusi elettorali del partito di maggioranza e l'estraneità incosciente dei pazienti reclusi.<sup>54</sup>

Lo stesso concetto viene affermato con ancora maggior enfasi dalla studiosa Lidia De Federicis:

[...] Amerigo Ormea perciò è sprovvisto di molti di quei connotati che danno di solito nel romanzo realistico l'illusione della verità: di lui non sappiamo che aspetto abbia né come sia vestito e neppure se sia ricco o povero e che mestiere faccia per vivere. Altrettanto decisamente [...] Calvino ha allontanato da sé la psicologia [...]. Il personaggio è costruito soprattutto mediante il movimento delle idee e i comportamenti esterni, ridotti anch'essi all'essenziale. Non c'è l'esplorazione in profondo dei movimenti psichici e nessuna enfasi delle passioni, neppure nello sviluppo del tema d'amore (l'amoroso rapporto con Lia) di così ricca tradizione romanzesca e romantica.<sup>55</sup>

Questa assenza di psicologia non significa però che l'opera sia piatta, superficiale e priva di profondità; spesso infatti la voce narrante «tace, o si mostra reticente, sul significato delle vicende private dei protagonisti»<sup>56</sup> e quindi sembra apparentemente escludere del tutto determinati argomenti e le loro ulteriori implicazioni; in realtà è a volte possibile intravedere nel testo delle corrispondenze e dei parallelismi che vengono solo allusi, ma che nonostante ciò lasciano aperta la strada al lettore per andare oltre

---

<sup>54</sup> E. ZINATO, *Elezioni e letteratura. Perché rileggere "La giornata d'uno scrutatore" di Italo Calvino*, <[www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/762-elezioni-e-letteratura-perché-rileggere-la-giornata-d'uno-scrutatore-di-italo-calvino.html](http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/762-elezioni-e-letteratura-perché-rileggere-la-giornata-d'uno-scrutatore-di-italo-calvino.html)> (consultato il 19/02/20).

<sup>55</sup> L. DE FEDERICIS, *Italo Calvino e la giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 76.

<sup>56</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 86.



quello che viene esplicitamente descritto e per cogliere significati ulteriori, soprattutto per quanto riguarda i protagonisti e il rapporto tra essi e gli altri personaggi.

[...] viene lasciato al lettore il compito di cogliere corrispondenze e analogie, di ricostruire e ipotizzare il come, il perché, il quando di svolte esistenziali rievocate con accenni reticenti o semplicemente prospettate come possibili.<sup>57</sup>

Ciò permette di allargare ulteriormente il discorso riguardante le tematiche affrontate nel testo *La giornata d'uno scrutatore*. Ovviamente il nodo focale dell'opera è quello politico e si concentra soprattutto sul protagonista Amerigo e sulla sua esperienza di scrutatore al Cottolengo, ma le esperienze che egli vive e i personaggi che incontra nel corso della vicenda suggeriscono tutta una serie di significati altri, di riflessioni e di problematiche che vanno al di là della più prevedibile e scontata dimensione politica. Calvino stesso nel testo di presentazione afferma che l'opera contiene delle tematiche nuove e diverse da quelle precedenti, anche se solamente accennate:

I temi che tocco con *La giornata d'uno scrutatore*, quello della infelicità di natura, del dolore, la responsabilità della procreazione, non avevo mai osato sfiorarli prima d'ora. Non dico ora d'aver fatto più che sfiorarli; ma già l'ammettere la loro esistenza, il sapere che si deve tenerne conto, cambia molte cose.<sup>58</sup>

Questa dichiarazione dell'autore è significativa in quanto consente al lettore di rintracciare quelle tematiche che vengono solamente sfiorate e di analizzarle nel dettaglio per comprendere effettivamente il senso complessivo dell'opera. È perciò necessario tralasciare la centralità dell'argomento politico e affrontare temi come l'etica, l'amore, la deformità, l'incomprensibilità del reale, tutti estremamente importanti nel tracciare il carattere composito e sfaccettato dell'opera.

Politico, pertanto, come impostazione, il racconto trascende subito in una sfera d'alto dibattito morale, in cui non solo il motivo dei brogli elettorali, ma le stesse vicende personali di Amerigo, il suo legame sensuale con Lia e le sue preoccupazioni circa un'eventuale maternità di lei, si traducono in problemi generali, nei termini estremi della

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 76.

<sup>58</sup> I. CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. VI.

vita e della morte, del bello e dell'orrido, della generazione e delle degenerazioni; e, ancora, dell'umano e del non umano, separati da un confine indefinibile [...] .<sup>59</sup>

Quanto detto finora riguardo il protagonista e le molteplici tematiche che vengono suggerite nell'opera costituisce un presupposto fondamentale per comprendere nel dettaglio la figura che più interessa la nostra analisi, ossia quella di Lia, la fidanzata di Amerigo, e il ruolo che essa ricopre all'interno della vicenda e nell'interpretazione generale del libro. La presenza di questa donna infatti non solo permette all'autore di sfiorare delle tematiche che altrimenti sarebbero estranee al testo, ma è funzionale anche per un approfondimento della figura di Amerigo, poiché lei occupa una parte tutt'altro che secondaria nella vita e nei pensieri del protagonista. È necessario però premettere che la rappresentazione di Lia è prevalentemente negativa sin dall'inizio del testo, poiché le viene attribuito un carattere superficiale e sciocco, in totale contrapposizione con la serietà e la profondità intellettuale del compagno, testimoniata dal suo ruolo di scrutatore interessato alla politica e alle profonde riflessioni esistenziali.

A proposito di amore, la vicenda della giornata elettorale s'intreccia con il difficile rapporto sentimentale fra il protagonista e la fidanzata Lia, tanto attraente d'aspetto quanto irrazionale e frivola.<sup>60</sup>

Questa caratterizzazione negativa del personaggio di Lia emerge con chiarezza all'inizio del capitolo XI, nel quale la ragazza telefona ad Amerigo per chiedergli di poterlo incontrare nel pomeriggio, invito che lui rifiuta spiegandole che sarebbe dovuto tornare al seggio dopo pranzo. L'insanabile contrapposizione tra i due si palesa sin dall'inizio della loro chiamata, poiché la conversazione mette in luce una serie di differenze che li rende due figure estremamente opposte tra loro: Amerigo nutre un profondo interesse verso la politica e legge molti testi di storia, filosofia e scienza come quelli di Hegel e Marx, e tutto ciò dimostra la sua forte superiorità intellettuale rispetto alla donna, che invece si diverte con letture superficiali e inutili come le riviste e le rubriche dedicate all'oroscopo, alle quali si affida ingenuamente come se queste contenessero la verità assoluta. Proprio per questa sostanziale opposizione di fondo

---

<sup>59</sup> L. DE FEDERICIS, *Italo Calvino e la giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 60.

<sup>60</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 60.

Amerigo non condivide mai con la ragazza i suoi interessi e quindi la politica, che è parte integrante della sua identità, viene totalmente esclusa dalle loro conversazioni.

Amerigo non le aveva spiegato niente, né aveva intenzione di farlo. Non per qualche motivo particolare, ma perché con Lia c'erano cose di cui parlava, e cose di cui non parlava affatto: e questa era delle seconde. [...] Per chi potesse votare la ragazza, era un problema che Amerigo non si poneva nemmeno, era mescolare un tipo di problemi – i suoi rapporti con lei – a un altro – i suoi rapporti con la politica.<sup>61</sup>

Tra l'uomo e la donna è quindi impossibile istituire un dialogo paritario e costruttivo, in quanto nessuno dei due è in grado di comprendere le ragioni e i pensieri dell'altro, e anzi né l'uno né l'altra sembrano minimamente interessati a raggiungere un punto d'incontro comune e condiviso.

La relazione fra i due appare instabile e precaria. Amerigo non parla mai con la fidanzata di politica, benché la politica abbia una parte importante nella sua vita; lei non se ne cura, anzi non dà nemmeno segno di avvertire il problema.<sup>62</sup>

Amerigo stesso, subito dopo il litigio telefonico con Lia, riflette ulteriormente sulla loro diversità e mette in luce le caratteristiche della compagna che più lo infastidiscono e che contribuiscono a una descrizione negativa della figura femminile, vista come irrazionale, priva di logica, capricciosa e superficiale, incapace di comprendere ciò che a lui sta più a cuore.

«Irrazionale, ecco com'è, questa ragazza! – si ripeteva, arrabbiandocisi, ma nello stesso tempo sicuro che Lia non potesse essere che così, e se non fosse stata così sarebbe come se non ci fosse. – Irrazionale, prelogica» [...].<sup>63</sup>

Ovviamente questa forte contrapposizione tra Amerigo e Lia fa sì che tra i due si creino una serie di incomprensioni irrisolvibili che li portano spesso allo scontro, e con l'avanzare del testo risulta sempre più chiaro che i frequenti litigi costituiscono la base essenziale della loro relazione, che non potrebbe essere in nessun altro modo se non tormentata e conflittuale; proprio per questo motivo i due, quando parlano al telefono,

---

<sup>61</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, pp. 50-51.

<sup>62</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 60.

<sup>63</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, p. 53.

sembrano percorrere ognuno una diversa traiettoria e risultano totalmente incapaci di comunicare in modo tranquillo e sereno.

– Ma cosa dici? Perché? – e Amerigo era allarmato su quel che poteva dire un viaggio a Liverpool, ma anche rassicurato perché forse una partenza escludeva i timori di prima, e anche disorientato perché Lia decideva sempre quel che meno ci si aspetta, e anche rassicurato perché Lia era sempre Lia. [...] Si arrabbiava, ma sapeva che l'amore con Lia era appunto l'arrabbiarsi così. [...] Amerigo non sapeva più come troncare la telefonata, ed era pieno di irritazione e furia, e nello stesso tempo sapeva che c'era dentro, che riattaccare il telefono non significava nulla.<sup>64</sup>

Nonostante questa complessiva raffigurazione della donna, lei occupa un posto fondamentale nei pensieri di Amerigo, in quanto lui riflette sulla ragazza e sul loro rapporto costantemente, anche mentre è occupato nelle attività collegate al suo ruolo di scrutatore al Cottolengo.

Amerigo è anche una persona riflessiva, con grattacapi e pensieri soprattutto verso la sua fidanzata [...]. Molti pensieri che lo affliggono quando si trova al seggio, sono proprio dedicati a Lia e alla sua situazione. [...] Lia è il soggetto che più ingombra la sua testa. Si può scorgere un contrasto tra le azioni al seggio, monotone, ripetitive, asettiche, noiose, e i pensieri che lo affliggono, soprattutto per quanto riguarda Lia.<sup>65</sup>

Questa presenza costante di Lia nella mente del protagonista viene esplicitata anche nella scena immediatamente successiva al primo litigio telefonico tra i due, quando Amerigo tenta di recuperare il filo dei pensieri filosofico-esistenziali interrotto dalla telefonata della ragazza, ma non è in grado di farlo proprio perché l'immagine della donna e il dialogo avuto con lei lo distruggono completamente.

Dopo la telefonata, Amerigo si sedette a tavola, cominciò a mangiare, col libro aperto davanti, e intanto cercava di riprendere il pensiero interrotto. [...] Niente, non lo ritrovava più, era inutile, aveva perso il filo, sempre così con quella ragazza! Si sarebbe detto che bastava il suono della sua voce ad alterare tutte le proporzioni intorno, per cui la cosa che gli capitava di discutere con Lia [...] diventava d'un'importanza divorante, e lui era

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 73.

<sup>65</sup> M. DE ANGELIS, *“La giornata d'uno scrutatore” di Calvino: politica o amore?*, <[www.900letterario.it/opere-900/giornata-scrutatore-amore-politica-italia-anni-60/](http://www.900letterario.it/opere-900/giornata-scrutatore-amore-politica-italia-anni-60/)> (consultato il 19/02/20).

inghiottito anima e corpo in un litigio che continuava poi sottoforma di soliloquio, di farneticazione interiore, e l'accompagnava per tutta la giornata.<sup>66</sup>

Oltre alle caratteristiche analizzate in precedenza, un altro elemento che inizialmente contribuisce a una rappresentazione stereotipata del personaggio femminile è il fatto che l'unica nota positiva che lei sembra avere è la bellezza. Questa insistenza sull'aspetto esteriore della donna sembra dare maggiore superficialità e frivolezza alla figura di Lia e per questo è stata una tematica trascurata dalla critica, o analizzata soltanto per esplicitare ulteriormente la valutazione negativa del personaggio. In realtà, attraverso un'analisi più accurata delle implicazioni tematiche e ideologiche date da questo fattore, si nota che la bellezza femminile sulla quale Calvino insiste più volte nel corso dell'opera nasconde in questo caso un profondo significato che si collega all'argomento etico-politico del testo. Il Cottolengo nel quale Amerigo svolge il ruolo di scrutatore rappresenta infatti il luogo della deformità, della bruttezza, della degradazione; questo contesto corrotto e negativo si oppone totalmente alla bellezza di Lia, che costituisce dunque una sorta di ancora di salvezza e di nota positiva in grado di infondere speranza nel soggetto che si trova a contatto con una realtà così anomala.

In *La giornata d'uno scrutatore*, the image of Lia, the protagonist's lover, is evoked as the only certainty that a world of beauty still exists outside the walls of the home of the incurables.<sup>67</sup>

Questo collegamento antitetico tra la bellezza di Lia e la deformità del Cottolengo viene introdotto in modo abbastanza esplicito nel capitolo V dell'opera, quando Amerigo osserva le donne che arrivano al seggio per votare, molte delle quali sono monache oppure orfane che fanno parte dell'istituto, e inizia a perdersi in una serie di riflessioni etico-filosofiche sulla bellezza.

D'improvviso gli venne da pensare a un mondo in cui non ci fosse più la bellezza. Ed era alla bellezza femminile che pensava. [...] Amerigo sentiva un bisogno struggente di bellezza, che si concentrava nel pensiero della sua amica Lia. E quello che ora ricordava di

---

<sup>66</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, pp. 52-53.

<sup>67</sup> A. M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino's storytelling*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 166.

Lia era la pelle, il colore, e soprattutto un punto del suo corpo [...], un punto in cui ora gli pareva si concentrasse la bellezza del mondo, lontanissima, perduta.<sup>68</sup>

Tutto il seguito del capitolo intreccia tra loro i fatti che avvengono nel seggio elettorale e i pensieri personali di Amerigo sulla realtà del Cottolengo e sulla sostanziale negatività che essa riflette nel suo essere «margine che inoltre si identifica con una condizione limite per eccellenza»<sup>69</sup>, in totale opposizione a ciò che Lia, che acquisisce dunque una centralità innegabile, rappresenta per lui.

Da qui prende il via l'antitesi portante del romanzo, che dà ragione dell'importanza del personaggio femminile introdotto più avanti nell'undicesimo capitolo [...]: per quel «bisogno struggente di bellezza», quella nostalgia di perfezione che risalta di fronte all'opacità dell'accogliuta d'infermi del Cottolengo, divenuti metafore di ciò che rende l'intero mondo deforme, orfano d'ogni armonia.<sup>70</sup>

Questa contrapposizione, fondamento di tutta la narrazione, acquisisce ulteriore importanza poiché non è unica e isolata, ma costituisce una delle numerose e differenti coppie antitetiche che innervano l'opera, mettendo quindi in risalto il carattere composito e complesso delle tematiche affrontate nel testo.

La coppia Ordine/Disordine ne genera varie altre di varia consistenza simbolica, fantastica, figurativa: la forma contro l'informe, l'esteriore regolarità [...] contro la trasgressione oscena della malattia, l'armonia della bellezza (la bellezza di Lia) contro la femminilità offesa delle donne che giacciono nei letti.<sup>71</sup>

Precedentemente è stato accennato che *La giornata d'uno scrutatore* contiene, al di là della tematica politica, una serie di motivi etico-morali per nulla secondari nella costituzione dell'opera. La figura che più di tutte contribuisce a veicolare una riflessione più profonda è proprio Lia, alla quale è collegato uno dei principi cardine del testo, ossia quello dell'amore. Più volte nel corso della narrazione Amerigo si ritrova a riflettere sul rapporto con la sua fidanzata senza mai arrivare a comprenderlo fino in

---

<sup>68</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, p. 24.

<sup>69</sup> I. PUGLIESE, *Ai margini del mondo: il Cottolengo di Italo Calvino*, «Critica letteraria», n. 3, 2010, p. 514.

<sup>70</sup> F. SERRA, *Calvino*, cit., pp. 151-152.

<sup>71</sup> L. DE FEDERICIS, *Italo Calvino e la giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 69.

fondo, ma assiste a una scena che sembra aprirgli gli occhi e trasmettergli una nuova visione della realtà: da una parte la Madre dell'istituto che con serenità e fermezza compie il suo dovere di accudire i malati, dall'altra il vecchio contadino che ogni domenica si reca al Cottolengo per assistere il figlio debole.

Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari. E pensò: ecco, questo modo d'essere è l'amore. E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore, non ha confini se non quelli che gli diamo.<sup>72</sup>

La realtà del Cottolengo suscita quindi nel protagonista delle riflessioni che vanno all'essenza profonda dell'amore e della natura umana e che gli permettono di vedere sotto occhi nuovi la relazione con Lia. I pensieri di Amerigo sull'amore inoltre non rimangono circoscritti e limitati nel tempo ma proseguono poi per l'intera giornata e arrivano a occupare una posizione preminente nella sua mente, tanto che il protagonista si sente quasi un uomo diverso ed è davvero impaziente di comunicare alla compagna tutto ciò che ha capito su di lei e sul loro rapporto, sulla vera essenza dell'amore.

Ma adesso questo sogno a occhi aperti di Lia, questo genere d'amore come una reciproca e continua sfida o corrida o safari, non gli pareva più in contrasto con la presenza di quelle ombre ospedaliere: erano lacci dello stesso nodo o garbuglio in cui sono legate tra loro – dolorosamente, spesso (o sempre) – le persone. Anzi, per lo spazio d'un secondo (cioè per sempre) gli sembrò d'aver capito come nello stesso significato della parola amore potessero stare insieme una cosa del genere di quella sua con Lia e la muta visita domenicale al «Cottolengo» del contadino al figlio.<sup>73</sup>

Questa specie di fulminea rivelazione che colpisce nel profondo Amerigo modifica in lui la visione della compagna e gli permette di capire più a fondo la peculiarità del mondo femminile e della figura della donna; all'improvviso infatti vede Lia come una creatura triste, indifesa, bisognosa di protezione ma allo stesso tempo fiera e decisa, cogliendo la complessità che la contraddistingue e che in parte la fa emergere dalla caratterizzazione stereotipata trasmessa precedentemente nel testo.

---

<sup>72</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, p. 69.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 71-72.

However, a different note is sounded when Amerigo, dimly aware of his own limitations and hypocrisies and of the incomprehension evoked in him by Lia's concerns and attitudes, catches a sudden glimpse of another aspect of his confused and contradictory relationship with her: he sees her as a vulnerable but fierce being, with a shadow of sadness in her eyes, at times defenceless in her resistance against the world.<sup>74</sup>

Tutto ciò mostra chiaramente la rilevanza e la complessità della figura di Lia, che risulta fondamentale per permettere a Calvino di inserire nel testo tematiche etico-morali che altrimenti rimarrebbero escluse da un'opera con scopi prettamente politici. Questo elemento emerge in modo ancora più esplicito nel capitolo XI, nel quale dopo un paio di telefonate caratterizzate dagli abituali litigi Amerigo riceve dalla compagna una notizia totalmente inaspettata: lei è incinta.

Amerigo in questi casi avrebbe voluto restar calmo, padrone della situazione – non era più un ragazzo! –, costituire una presenza tranquillizzante, serena, protettiva, e nello stesso tempo fredda, lucida, di chi sa tutto quel che deve fare. Invece perdeva subito la testa. Gli si stringeva la gola, non sapeva parlare con calma, né riflettere prima di parlare.<sup>75</sup>

La reazione del protagonista di fronte a questa novità mostra come la stabilità, la razionalità, la capacità di riflettere in modo logico che lo caratterizzano per tutto il resto dell'opera qui svaniscono completamente; l'intellettuale non è più in grado di ragionare e nemmeno di articolare un discorso, prova soltanto rabbia e incredulità che sfoga sulla compagna come se la colpa della situazione fosse sua.

La superiorità intellettuale di Amerigo svanisce di colpo; rispetto allo sbigottimento egoista e pavido del maschio incapace di far fronte a una situazione inattesa, Lia sembra capace (come tante figure femminili in Calvino) di una concretezza maggiore, qualunque sarà la sua scelta.<sup>76</sup>

Amerigo stesso si rende conto di essere un vero egoista e ammira invece il coraggio sublime della ragazza che riesce a mantenere la tranquillità e ad affrontare la situazione con fermezza e senso di responsabilità. Proprio per questo la donna arriva ad avere uno

---

<sup>74</sup> A. M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino's storytelling*, cit., p. 167.

<sup>75</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, pp. 55-56.

<sup>76</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 60.



spessore caratteriale che la allontana dalla caratterizzazione stereotipata emersa fino a questo punto del testo e raggiunge una maturità che la pone a un livello senz'altro superiore rispetto all'uomo, incapace di fronteggiare la vita con concretezza. L'opposizione tra i due durante la telefonata prosegue e raggiunge l'apice nel momento in cui Amerigo fa capire alla donna di voler adottare la soluzione dell'aborto.

– Vedrai, mia cara, sarà una cosa da niente, provvedo io, povera stella, sta' tranquilla, roba di pochi giorni e non te ne ricordi più... – ed ecco che si levava di scatto dall'altro capo del filo la voce acuta, quasi stridula: – Cosa dici? Cosa provvedi, tu? Cosa c'entri? Il figlio è mio... Io se voglio avere un figlio lo faccio! Io a te non chiedo niente! Io a te non ti voglio più vedere! Mio figlio crescerà e te non saprà neanche chi sei.<sup>77</sup>

Il fatto che Amerigo dia per scontato che la compagna voglia abortire dimostra che l'uomo non è in grado di comprendere la situazione e nemmeno di capire il mondo femminile nella sua complessità; il protagonista di fronte a queste dichiarazioni di Lia si allarma e si preoccupa, non riesce ad afferrarne completamente il senso; ciò riflette anche il punto di vista dello scrittore nei confronti di molte donne presenti nelle sue opere, le quali sono rappresentanti di una realtà misteriosa, incomprensibile, diversa.

La donna, anzi, il *feminino* [...], si presenta come un'incognita di fronte alla quale lo scrittore-intellettuale Italo Calvino sembra chinare il capo con deferenza, quasi timore religioso. Il pianeta donna, così come tanta parte dell'universo, rimane per lo scrittore un territorio misterioso, dai contorni vaghi e inquietanti.<sup>78</sup>

A causa dell'inserimento della tematica dell'aborto il capitolo XI appare come una sorta di pausa, di parentesi rispetto al resto della narrazione, di riflessione a sé stante. In realtà questa parte del testo è fortemente collegata alla riflessione esistenziale di Amerigo, alle domande sul senso della vita e all'incapacità dell'intellettuale di trovare delle risposte di fronte a una realtà totalmente negativa; tutto ciò è amplificato dalla scelta da parte di Calvino di ambientare la vicenda proprio in un luogo marginale come il Cottolengo, facendo emergere così la vanità della ricerca del protagonista.

---

<sup>77</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, p. 57.

<sup>78</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 250.

Le domande di fondo e i roveli etici che tormentano Amerigo e naturalmente Calvino stesso, vengono resi ancora più acuti e pungenti proprio dalla presenza nel libro della dimensione inconsueta del Cottolengo come luogo in cui far svolgere l'azione. Qui Calvino, e il suo *alter-ego* Amerigo, è stimolato a rivedere ogni atteggiamento e ogni risposta, a riprendere le riflessioni sulle scelte proprie e su quelle degli altri, sul destino individuale e su quello collettivo.<sup>79</sup>

Per concludere l'analisi dell'opera *La giornata d'uno scrutatore* e soprattutto per approfondire ulteriormente la riflessione sulle modalità di rappresentazione del femminile è opportuno collegare questo testo ad altri due racconti, che costituiscono con esso quello che dalla critica è stato definito come «un “ciclo realistico” opposto al ciclo fantastico della trilogia degli antenati»<sup>80</sup>, cioè *La nuvola di smog* e *La speculazione edilizia*<sup>81</sup>. Lo stesso Calvino sottolinea la forte connessione tra le tre opere dal punto di vista tematico, ideologico, strutturale.

*La speculazione edilizia* è un breve romanzo che ho scritto nel 1957 e che tenta – anch'esso partendo dall'esperienza autobiografica appena deformata – una definizione dei nostri tempi. *La nuvola di smog* che ho scritto nel 1958 si situa pure su questa linea. Avevo in animo, allora, di fare una specie di ciclo [...] *La giornata d'uno scrutatore* era appunto uno dei racconti di questa serie.<sup>82</sup>

Quello che più ci interessa per la nostra ricerca è sottolineare che in tutte e tre le opere è presente una figura femminile che sembra secondaria ma che è in realtà estremamente rilevante per ampliare la riflessione sulle implicazioni tematiche del testo. Lia per Amerigo, Claudia per il fidanzato e la madre per Quinto sono donne che simboleggiano «un polo alternativo rispetto alla condizione di squilibrio in cui essi versano»<sup>83</sup>. Come già evidenziato in precedenza infatti Lia rappresenta la bellezza in opposizione alla deformità del Cottolengo; allo stesso modo, nell'opera *La nuvola di smog* Claudia è la donna bella, pulita ed eterea che si contrappone totalmente alla bruttezza e

---

<sup>79</sup> I. PUGLIESE, *Ai margini del mondo: il Cottolengo di Italo Calvino*, cit., p. 524.

<sup>80</sup> E. ZINATO, *Elezioni e letteratura. Perché rileggere “La giornata d'uno scrutatore” di Italo Calvino*, <[www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/762-elezioni-e-letteratura-perché-rileggere-la-giornata-d'uno-scrutatore-di-italo-calvino.html](http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/762-elezioni-e-letteratura-perché-rileggere-la-giornata-d'uno-scrutatore-di-italo-calvino.html)> (consultato il 19/02/20).

<sup>81</sup> Per una dettagliata analisi comparativa delle tre opere si rinvia a C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., pp. 67-98.

<sup>82</sup> I. CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., pp. V-VI.

<sup>83</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 90.

all'inquinamento della città, mentre nel testo *La speculazione edilizia* la madre di Quinto è colei che si dedica alla cura ininterrotta e appassionata del giardino della casa di famiglia, in contrasto con tutti coloro che ingrigiscono sempre più la città attraverso la costruzione di edifici. In tutti i racconti analizzati il mondo femminile rappresenta dunque una dimensione altra, diversa da quella con la quale convivono i protagonisti maschili e positiva rispetto alla negatività della realtà circostante. Un ulteriore elemento che collega tra loro le tre opere è appunto l'opposizione forte tra uomini e donne: i protagonisti maschili sembrano infatti perfettamente padroni di se stessi nella sfera lavorativa e intellettuale, ma nelle relazioni amorose e nei rapporti con il mondo femminile vengono quasi schiacciati e perdono la loro presunta superiorità.

Nella sfera, poi, delle relazioni familiari e amorose, i tre protagonisti coltivano un unanime proposito di vivere la propria vita senza farsi condizionare da legami impegnativi. Rifiutano la parte di capofamiglia, sia come eredità presente sia come prospettiva futura; le loro vicende sentimentali si riducono ad avventure, schermaglie. Preferiscono, tutto sommato, lasciare l'iniziativa alle donne; ma quando queste ultime li stringono da presso, eccoli sottrarsi, fuggire.<sup>84</sup>

### **2.3 *Gli amori difficili*: un universo eterogeneo**

Nei testi analizzati in precedenza è stato dimostrato che la presenza delle figure femminili nella produzione narrativa calviniana è strettamente intrecciata all'osservazione dello sviluppo della tematica erotica e della relazione che unisce e allo stesso tempo contrappone tra loro il mondo maschile e quello femminile. L'opera di Italo Calvino che forse più di altre affronta in modo esplicito il tema amoroso ponendolo al centro del testo stesso è la raccolta *Gli amori difficili*. È opportuno premettere che all'interno della prolifica produzione calviniana i racconti che compongono quest'opera sono stati spesso trascurati dalla critica e messi in secondo piano rispetto ad altri lavori dell'autore, portando a giudizi a volte incompleti e limitanti.

---

<sup>84</sup> Ivi, pp. 89-90.

Although several analyses of this puzzling text (of lifeless vignettes, of neorealist “fette di vita”?) have appeared in the past decade, it seems that these short stories remain – like the topos of love itself – largely neglected and misunderstood.<sup>85</sup>

Prima dell’edizione del 1970, queste brevi storie furono per la maggior parte pubblicate come sezione della raccolta più ampia intitolata *I racconti*, attirando una serie di riflessioni che miravano soprattutto a evidenziare le mancanze di questi testi e a darne una lettura in chiave negativa; spesso infatti i critici hanno definito l’opera un fallimento per l’autore sotto svariati punti di vista. Si veda ad esempio il giudizio di Renato Barilli, che mette in risalto le debolezze di Calvino nello stile, nella costruzione del racconto, nell’utilizzo delle tecniche narrative, ma soprattutto nel collocare in un piano secondario e quasi nascosto le implicazioni sessuali del testo:

Lo sguardo o il naturalistico fervore associativo di Calvino mancano infatti assolutamente di peso drammatico e patetico, si rivolgono a un livello in cui le passioni quasi non giungono, o pervengono filtrate e depurate.<sup>86</sup>

Nella seconda metà degli anni Ottanta ulteriori studi critici<sup>87</sup> hanno focalizzato il loro interesse su *Gli amori difficili* e sono riusciti a mettere da parte il giudizio prettamente negativo dell’opera, evidenziandone le peculiarità e le potenzialità nascoste; nonostante ciò anche queste analisi risultano in un certo senso parziali e non del tutto esaustive, poiché non forniscono un’immagine completa e dettagliata delle storie e soprattutto dei personaggi che le popolano. La nostra ricerca mira invece a un’esplorazione più approfondita e minuziosa degli elementi costitutivi dell’opera, per arrivare all’essenza dei vari racconti e per promuovere «a different view that validates both autor and characters at one and the same time»<sup>88</sup>. Analizzando nel dettaglio i racconti che compongono il testo emerge che l’amore, tematica estremamente tradizionale, è elemento centrale nella costruzione della narrazione, ma viene rappresentato in modo

---

<sup>85</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 90.

<sup>86</sup> R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia editore, 1964, p. 217.

<sup>87</sup> Cfr. M. F. FRIEDMAN, *Love and narrative unity in Calvino*, Indiana University, 1983, e F. RICCI, *Introversion and effacement in “I racconti” di Italo Calvino*, «Italice», n. 63, 1986; qui l’autore afferma: «The self, now fearful of the Other and of becoming engulfed in any relationship, creates a false self to deal with the insidiously dreadful world. They thus remain virtually undefined as characters, uncommitted and detached from any redeeming values, their absurdist stance and petty foibles allowing neither transcendence nor dramatic presence within the realms they inhabit» (p. 351).

<sup>88</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 93.

inusuale e innovativo da Calvino, che mette in risalto non la componente esclusivamente sessuale ma la percezione personale del rapporto amoroso e gli effetti che esso ha sull'io; *Gli amori difficili* dunque non possono essere definiti come un'opera priva di riferimenti alla sessualità ma piuttosto come delle storie che estendono i confini tradizionali del tema erotico per esplorarne aspetti che riguardano principalmente la soggettività e l'interiorità dei personaggi.

Almost every story involves movement in this literal sense, but also in the figurative connotation of a spiritual journey, an internal movement. [...] We see one lover's perception of that relationship or a lover's particular expression of love [...]. Each story, for us, is quite simply an odyssey into a particular "subjective" experience of eros and thus each shows another way of living human sexuality, another expression of human sexuality, lived entirely within the innermost recesses of the self. Calvino does not explore erotic interplay, but the psychological aspects of sexuality.<sup>89</sup>

Questa modalità di rappresentazione della relazione amorosa comporta che i personaggi che animano il racconto siano tutt'altro che secondari e privi di caratterizzazione, poiché nel testo occupa una posizione di preminenza proprio la loro personale percezione dell'amore e dell'impatto che esso ha sulla soggettività dell'io; soltanto attraverso un'analisi approfondita dei protagonisti delle storie è dunque possibile cogliere il vero significato delle singole avventure e dell'opera complessiva. Nonostante i personaggi principali siano quasi sempre uomini e quindi il punto di vista attraverso il quale viene esplorato il tema erotico si caratterizzi per la sua essenza maschile<sup>90</sup>, tutti i racconti fanno riferimento a delle figure femminili che sono parte essenziale della relazione amorosa, fino ad arrivare a due testi che, come vedremo in seguito, presentano eccezionalmente delle donne come protagoniste. Per giungere a un'analisi completa dell'opera *Gli amori difficili* è dunque necessario prestare particolare attenzione ai vari personaggi, alla loro soggettività nella relazione amorosa e alle modalità attraverso le quali viene rappresentato il rapporto tra mondo maschile e mondo femminile, senza trascurare l'importanza e la complessità di quest'ultimo.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Cfr. B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit.: «With a few notable exceptions, the feminine in his oeuvre is almost always associated in some way with the erotic and, unsurprisingly, the issue is approached from a male perspective» (pp. 31-32).

The enquiry explores the way these issues are evidenced in the attitudes and behaviour principally of the male characters but with the purpose of examining how they affect the representation of female characters.<sup>91</sup>

Prima di analizzare i vari personaggi che compongono l'opera è opportuno soffermarsi per un attimo sul titolo della raccolta, poiché esso è significativo per capire la tipologia di rapporto amoroso che caratterizza più in generale tutto il testo, al di là delle sottili differenze tra le singole avventure<sup>92</sup>, e per comprendere come ciò influenza in parte anche la rappresentazione del mondo femminile.

[...] the title Calvino gives to his short story collection, *Gli amori difficili*, quite succinctly sums up the connection between desire and difficulty that consistently accompanies his representation of the feminine.<sup>93</sup>

L'amore è quindi rappresentato attraverso le sue insanabili contraddizioni, mostrando la peculiarità di rapporti che spesso non riescono ad accadere proprio per la difficoltà di comunicazione che si insinua nelle vicende umane, per i silenzi e le differenze che contraddistinguono il complicato legame tra mondo maschile e mondo femminile; queste insanabili diversità e incomprensioni portano a una relazione che è evanescente e inconsistente, che non riesce a fissarsi nel reale, che può essere definita proprio con l'aggettivo «difficile» presente nel titolo della raccolta.

[...] l'unico amore possibile è quello che non accade, quello difficile per l'appunto, di una difficoltà che è del silenzio, della distanza e dell'abisso di mancanze, di non detto e di non vissuto in cui precipitano rapporti umani sempre più fragili.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 73.

<sup>92</sup> A proposito del titolo «avventura» che caratterizza i singoli testi cfr. R. DI VINCENZO, *Grigi amori, il colore della difficoltà di amare ne "Gli amori difficili" di Italo Calvino*, <lapazienzadellonda.wordpress.com/2016/11/27/grigi-amori-il-colore-della-difficolta-di-amare-ne-gli-amori-difficili-di-italo-calvino/> (consultato il 16/03/20): «È per questo che Calvino le chiama "avventure". L'avventura ha nel suo significato il fascino e la casualità dell'incertezza e non a caso deriva dal latino *adventura*, ovvero "ciò che accadrà". E appunto ciò che accadrà (ma che puntualmente non accade) caratterizza i tredici racconti contenuti in quella che è diventata la prima parte del volume omonimo».

<sup>93</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 81.

<sup>94</sup> R. DI VINCENZO, *Grigi amori, il colore della difficoltà di amare ne "Gli amori difficili" di Italo Calvino*, <lapazienzadellonda.wordpress.com/2016/11/27/grigi-amori-il-colore-della-difficolta-di-amare-ne-gli-amori-difficili-di-italo-calvino/> (consultato il 16/03/20).

Nonostante le storie che compongono l'opera rappresentino in generale un amore complicato, distante e silenzioso, è comunque necessario analizzare ogni singola avventura, perché ognuna di esse delinea un aspetto specifico e diversificato dell'esperienza amorosa e quindi un discorso eccessivamente totalizzante rischia di trascurare elementi rilevanti nella comprensione del testo. La nostra riflessione inizia dalla prima storia, ossia "L'avventura di un soldato", che vede come protagonista Tomagra, un soldato che si trova in un treno e che nel corso di tutto il racconto tenta un progressivo avvicinamento alla vedova che si siede vicino a lui. Sin dal principio del testo si nota una totale contrapposizione tra l'uomo e la donna data dalla considerazione che Tomagra ha di se stesso e della figura femminile che gli sta accanto: il soldato infatti si sente solo e indegno, privo di capacità che lo contraddistinguano e lo rendano speciale, mentre avverte la magnificenza e la straordinarietà della vedova, che appare misteriosa, imperscrutabile e addirittura pericolosa<sup>95</sup>.

[...] nonostante la ruvida vicinanza di lui soldato, ella venne a sedersi proprio lì, certo per via di qualche comodità del viaggiare, s'affrettò a pensare il fante, correnti d'aria o direzione della corsa. [...] Tomagra, giovane soldato di fanteria alla prima licenza (era Pasqua), si rimpicciolì sul sedile per timore che la signora, così formosa e grande, non ci entrasse. [...] Ma, ragionò Tomagra, di certo lei, seppur signora, non aveva dimostrato d'avere ripugnanza per lui, per l'ispido della sua divisa, se no si sarebbe seduta più lontano.<sup>96</sup>

Proprio a partire da queste riflessioni il protagonista sente crescere progressivamente la fiducia in se stesso e nel corso del racconto compie gesti sempre più arditi per aumentare il contatto fisico con la donna desiderata. In questo senso è possibile affermare che l'avventura, che è uno dei racconti più sensuali che Calvino abbia mai scritto, si caratterizza soprattutto per la sua dimensione interiore, poiché attraverso

---

<sup>95</sup> A tal proposito cfr. B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., dove l'autrice mette in evidenza che anche gli aspetti esteriori della descrizione della donna fanno emergere la connessione tra desiderio e pericolo dovuti alla presenza del femminile: «Physically, the widow is imposing, for she is a tall and shapely woman. [...] The description of the widow's clothing subtly indicates both her dangerous and her desirable qualities. [...] Mention of the word Sphinx is a metaphorical signal for danger, particularly danger of the Oedipal kind» (pp. 118-119).

<sup>96</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 319-320.

questo viaggio soggettivo nell'avvicinarsi alla vedova Tomagra percepisce un progressivo aumento della propria autostima e della considerazione che ha di se stesso.

The trip seems to be crucial to Tomagra's sense of self, to his self-confidence, which we find to be very low throughout the story. The "conquest", the slow foreplay which Tomagra painstakingly and fearfully executes, seems integral to the growth of his sexual self, as well as an expression of that self.<sup>97</sup>

La donna risulta dunque essere un elemento fondamentale nella progressiva formazione dell'io del soldato, ma nonostante ciò Tomagra non riesce mai a raggiungere una piena fiducia nelle proprie potenzialità: i suoi tentativi di avvicinamento alla vedova risultano estremamente timidi e incerti, tanto che non sembrano in grado di trasmettere il forte desiderio che egli prova; allo stesso tempo la protagonista femminile nel corso della narrazione non cambia mai atteggiamento, rimane impassibile, irraggiungibile e indecifrabile, e questa complessa mancanza di reazioni da parte di lei mette ulteriormente in difficoltà il soldato, che non riesce a capire se i suoi gesti vengono percepiti dalla donna o se invece la sua assenza di risposta è segno di una totale indifferenza.

Tomagra's curiously soldier-like "advances and retreats", his forays, are so timid, especially at the beginning, that they may hardly be construed as messages of desire to the widow. [...] Neither the reader nor Tomagra has any clear indication that the widow responds to him. [...] Tomagra actually seems to need her absence of response, to be able to view her only as the object of his desire, in order for him to proceed. His struggle is with the expression of his own sexuality, his own desire.<sup>98</sup>

La donna sembra dunque essere presente soltanto come oggetto del desiderio dell'uomo e la sua imperscrutabilità accentua la mancanza di caratterizzazione e di espressione del mondo femminile, come se esso fosse soltanto uno specchio e una proiezione dell'uomo. In realtà la passività e la subordinazione della vedova sono soltanto apparenti: nonostante alla fine Tomagra riesca a raggiungere il tanto agognato amplesso, è lei che risulta in un certo senso vincitrice, poiché ha mantenuto la sua

---

<sup>97</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 95.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 96-97.



dignità e la sua superiorità mentre il soldato ha osato compiere gesti dei quali non riesce nemmeno a rendersi conto e che gli fanno provare paura e sbigottimento; proprio per questo «con il suo silenzio, il suo mistero, la donna si rivela essere la vera custode dell'amore sensuale»<sup>99</sup>, un amore che invece l'uomo non comprende mai del tutto.

When the two silently make love at the end of the tale, Tomagra comically believes that he has seduced the widow, although the opposite is true.<sup>100</sup>

Mentre “L'avventura di un soldato” ruota attorno al senso del tatto per effetto dei continui avvicinamenti tra Tomagra e la vedova, *Gli amori difficili* contengono due storie che hanno al loro centro la vista: “L'avventura di un fotografo” e “L'avventura di un miope”. La prima ha come protagonista Antonino Paraggi, un uomo per nulla interessato alla fotografia che si sente completamente isolato dai propri amici perché, mentre lui continua a vivere da solo, loro si stanno un po' alla volta sposando e hanno figli che fotografano avidamente senza interruzione. Proprio per questo senso di esclusione a un certo punto il protagonista decide di diventare un fotografo, per capire cosa sia effettivamente la fotografia e cosa essa sia in grado di cogliere della realtà; Antonino attraversa un progressivo aumento di interesse nei confronti di quest'arte, fino a raggiungere i livelli di una vera e propria ossessione, soprattutto nel momento in cui il soggetto principale delle sue foto diventa un'affascinante donna, Bice.

Antonino's attitude towards photography changes from one of sarcastic derision to fetishistic obsession [...]. And the referent in Antonino's photographs is a woman named Bice. She becomes the grounds of representation in this story, and thus she is ultimately the fetish object [...] and assumes the role of photographic model and short-term lover of Antonino.<sup>101</sup>

Certamente Bice è un personaggio che ha un ruolo vitale nella storia, ma nonostante ciò non raggiunge mai una posizione di effettiva rilevanza; lei infatti viene rappresentata come una donna tutt'altro che ingenua, in grado di travolgere completamente l'uomo attraverso la sua essenza distruttrice e misteriosa, ma nel corso del racconto l'aspetto

---

<sup>99</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 226.

<sup>100</sup> J. AHERN, *Out of Montale's cave: a reading of Calvino's "Gli amori difficili"*, «Modern Language Studies», n. 12, 1982, p. 3.

<sup>101</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., pp. 96-97.

che più la caratterizza è il suo essere oggetto del desiderio di Antonino e della sua fotografia: l'uomo infatti, quasi rifiutando la donna reale, tenta continuamente di catturare attraverso le foto una versione idealizzata di Bice, che quindi acquista rilevanza esclusivamente come oggetto del comportamento ossessivo del protagonista.

Although Bice's character plays a vital role in this story, she is not ascribed a position of importance. [...] Antonino treats Bice as an object to manipulate, making her dress and pose endlessly. [...] However much Antonino tries to impersonalise her and render her controllable, Bice remains beyond his grasp. Only when she removes her clothes and stand nude before him [...] does Antonino feel satisfied and that he has really captured Bice.<sup>102</sup>

L'altra storia che si concentra sul senso della vista è "L'avventura di un miope", il cui protagonista è Amilcare Carruga, un uomo che scopre di avere problemi di vista e di dover portare gli occhiali. Questo elemento narrativo rimanda alla tematica dell'identità dell'io e della percezione che il protagonista ha di se stesso, perché il suo bisogno di indossare gli occhiali innesta una sorta di crisi esistenziale che coinvolge l'immagine che egli ha del proprio essere e che comporta una sorta di duplice identità.

There is the man wearing glasses who can see and participate in the world, whose narcissistic identity remains intact, but who lives as an anonymous voyeur. There is also Amilcare without glasses, who is immediately recognisable to others but is unable to function as himself, for he cannot see the world [...].<sup>103</sup>

Al di là del rapporto tra le due identità dell'io, gli occhiali implicano anche un diverso approccio con la realtà e in particolar modo con il mondo femminile; infatti una delle scoperte più piacevoli del protagonista è che attraverso le lenti egli può osservare le donne in modo molto più dettagliato e preciso, ma allo stesso tempo senza indossare gli occhiali può divertirsi a indovinare le loro forme e la loro bellezza, arrivando in entrambi i casi a un possesso dell'oggetto desiderato che però rimane nella sfera della fantasia e dell'immaginazione.

Le donne poi che incontrava per strada e che già gli s'erano ridotte a impalpabili ombre sfocate, adesso il poterle vedere con l'esatto gioco di pieni e vuoti che fanno i loro corpi

---

<sup>102</sup> Ivi, pp. 97-98.

<sup>103</sup> Ivi, p. 101.

muovendosi dentro le vesti, e valutare la freschezza della pelle, e il calore contenuto nello sguardo, non più soltanto gli pareva un vederle ma già addirittura un possederle.<sup>104</sup>

Questa sorta di duplice rapporto con il mondo femminile viene ulteriormente confermato e ampliato quando Amilcare incontra la sua vecchia fidanzata, Isa Maria Bietti. Lei non lo riconosce proprio a causa degli occhiali che indossa, ma nemmeno lui, troppo concentrato su se stesso e sulla propria immagine, la osserva abbastanza dettagliatamente e perciò non riesce a notare se lei sia cambiata o se sia ancora attraente come un tempo. Proprio per questo la donna rimane su una sorta di piedistallo inaccessibile e la sua caratteristica principale è quella di essere oggetto di desiderio da parte dell'uomo, esattamente come in "L'avventura di un fotografo".

Never emerging as a character, all the reader learns about Maria is that she is, or perhaps was, attractive and that she is wearing a red coat when Amilcare encounters her on the street. She remains forever an object of desire residing within the imagination of Amilcare [...].<sup>105</sup>

Oltre alle due avventure appena analizzate, nella raccolta *Gli amori difficili* c'è un'altra storia che in un certo senso ha a che fare con la vista, ossia "L'avventura di uno sciatore". Qui un gruppo di ragazzi sta sciando sulle piste innevate in modo quasi spericolato finché essi vedono una giovane sciatrice solitaria che con la sua abilità e la sua grazia li fa sentire totalmente goffi e impacciati. Come afferma Bonsaver «la comparsa della ragazza è più simile a un'apparizione divina che all'entrata in scena di un personaggio in carne ed ossa»<sup>106</sup>, perciò essa rimanda a una sorta di dimensione angelica e perfetta. Ciò è ulteriormente messo in evidenza dai colori che caratterizzano la sua descrizione fisica: i suoi capelli sono biondi e il cappuccio che indossa è azzurro come il cielo. Questi elementi possono sembrare superflui e insignificanti ma in realtà contribuiscono a fornire un'immagine quasi celestiale della donna, richiamando una dimensione angelica di beatitudine<sup>107</sup>. Risulta difficile immaginare che attraverso questo

---

<sup>104</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, p. 1143.

<sup>105</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 102.

<sup>106</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 240.

<sup>107</sup> Per un'analisi più dettagliata di questa avventura e delle implicazioni che i vari elementi narrativi, tra i quali i colori che caratterizzano la donna, hanno nel senso generale del testo si rimanda a G. BARDAZZI,

racconto Calvino stia seriamente collegando il personaggio femminile a una creatura religiosa, ma è evidente che

the female skier's sky-blue hood and the pristine environment in which her story unfolds certainly evoke Marian images of purity, innocence and possibly even virginity [...].<sup>108</sup>

“L’avventura di un impiegato” è invece un racconto che per molti versi somiglia alla storia “L’avventura di un soldato”, analizzata in precedenza, con la quale presenta una serie di punti di contatto. Il protagonista del testo è Enrico Gnei, un impiegato che solitamente conduce una vita monotona e banale ma che per una notte sperimenta una straordinaria avventura amorosa che lo fa sentire diverso e speciale, ed è proprio l’eccezionalità del rapporto con la donna e le sue ricadute sull’io a costituire l’elemento che lo accomuna al soldato Tomagra. L’esperienza che il personaggio vive in prima persona influisce infatti potentemente sulla sua identità: lui, che solitamente è un uomo mediocre e anonimo, per una sorta di colpo di fortuna si ritrova a trascorrere la notte con una donna affascinante, ricca e nettamente superiore; ciò aumenta la sua soddisfazione personale e gli fa provare delle sensazioni positive, ma allo stesso tempo evidenzia lo scarto tra la straordinarietà dell’esperienza erotica e la monotonia della vita quotidiana vissuta solitamente dal protagonista.

Like the soldier [...] he feels enormously fortunate to have been the recipient of the erotic experience granted by the woman. [...] The fact that the “lady” is of higher social class than he, and that her house is on a hill, which symbolically further indicates her superiority, makes him feel special while reinforcing his mediocrity in relation to her.<sup>109</sup>

Nonostante la donna sia anonima e priva di caratterizzazione, essa rappresenta un elemento fondamentale nella costruzione del racconto perché è proprio a partire dall’avventura amorosa con lei che Enrico si sente un uomo diverso e osserva la realtà che lo circonda attraverso un differente punto di vista, raggiungendo così una consapevolezza nuova di sé e degli altri; tutto ciò è reso possibile soltanto dal rapporto erotico e dalle sue notevoli ripercussioni sull’io e sulla propria identità, tanto che anche

---

*La morale del racconto: Italo Calvino e l’avventura di uno sciatore*, «Versants: rivista svizzera delle letterature romanze», n. 48, 2004.

<sup>108</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 38.

<sup>109</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., pp. 103-104.

il giorno successivo il protagonista tenta di fissare nella mente e di esprimere a parole il senso di pienezza che ha provato, senza però riuscirci del tutto.

So, this tension in his personality, this coexistence of mediocrity as both Gnei's self-expression as well as his imprisonment, also somehow amounts to a sort of belief in his own individuality. [...] His erotic experience and his sense of plenitude have fused to give him a renewed sensual perception of the world around him. [...] His heightened awareness of self and Other and world is perhaps a common effect of his pleasurable experience [...].<sup>110</sup>

Un'altra storia che mostra una riflessione profonda sul rapporto spesso difficile e contrastante tra amore e routine quotidiana è "L'avventura di due sposi", forse il racconto più tenero e commovente dell'intera raccolta. I protagonisti sono Arturo ed Elide, marito e moglie che lavorano in due momenti opposti della giornata, durante la notte l'uno e durante il giorno l'altra, tanto che i due riescono a stare insieme soltanto per brevi e rapidi momenti. A differenza del racconto "L'avventura di un impiegato", l'amore non è una parentesi di fuga dalla monotonia della routine ma è esso stesso, nella sua particolarità e fugacità, componente essenziale della quotidianità dei due sposi. La loro unione non avviene da un punto di vista propriamente fisico ma si concretizza invece nella condivisione reciproca delle loro azioni abituali.

[...] their very routine, the shearing of each in the other's routine, becomes a sort of expression of their union, the only expression for which they have time. Certain aspects of their routine seem also to permit erotic indulgence [...]. The bad, in fact, seems to be the – ironic – center of this enjoyment, as we see from Arturo's enjoyment of the warmth on his wife's side and her lingering scent.<sup>111</sup>

Nonostante il riferimento al letto matrimoniale, a differenza di molte altre storie contenute in *Gli amori difficili* qui l'elemento prettamente sensuale del rapporto erotico è messo in secondo piano rispetto a una dimensione più privata e soggettiva, nella quale sono i piccoli gesti apparentemente banali e insignificanti a costituire il fulcro della relazione coniugale tra uomo e donna e a caratterizzare i fugaci ed esigui momenti di incontro tra i due. Degno di nota è inoltre il fatto che in questo racconto il punto di vista

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 105.

<sup>111</sup> Ivi, p. 109.

che viene espresso non è solamente quello maschile, ma anche quello della moglie, e questo permette di affermare che la componente femminile acquisisce un'importanza ulteriore rispetto ad altri testi; ciò è evidenziato spesso dall'uso della terza persona plurale, che unifica i due protagonisti in un'esperienza amorosa che, forse per la prima volta all'intero della raccolta, è vissuta in modo complementare e paritario da entrambi.

Così stando tutti e due intorno allo stesso lavabo, mezzi nudi, un po' intirizziti, ogni tanto dandosi delle spinte, togliendosi di mano il sapone, il dentifricio, e continuando a dire le cose che avevano da dirsi, veniva il momento della confidenza, e alle volte, magari aiutandosi a vicenda a strofinarsi la schiena, s'insinuava una carezza, e si trovavano abbracciati.<sup>112</sup>

Nell'opera *Gli amori difficili* sono presenti anche dei racconti che implicitamente contengono dei riferimenti autobiografici alla vita dello stesso Calvino e in particolare alla sua relazione amorosa con l'attrice Elsa de' Giorgi<sup>113</sup>, come "L'avventura di un viaggiatore" e "L'avventura di un poeta". Il primo dei due testi ha come protagonista Federico, un uomo che abitualmente compie lunghi viaggi in treno durante la notte per raggiungere Roma, dove vive la fidanzata Cinzia; anche se non è presente nessun dettaglio specifico che riguardi la sfera privata dello scrittore, è possibile affermare che

this fictional quest, or journey in pursuit of the object of desire, appears to mirror the real-life quest commonly undertaken by Calvino in this phase of his life. De' Giorgi relates that Calvino often travelled by train from Turin to Rome "in terza classe" to visit her.<sup>114</sup>

Al di là di questo potenziale riferimento autobiografico, ciò che risulta centrale in questa avventura è la peculiarità della relazione amorosa che viene descritta. Il rapporto tra uomo e donna non inizia nel momento in cui i due effettivamente si incontrano ma ha origine sin dall'istante in cui Federico sale sul treno per raggiungere l'amata. Il viaggio infatti rappresenta una parte essenziale dell'amore tra i personaggi ed è inoltre

---

<sup>112</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, p. 1162.

<sup>113</sup> Per un approfondimento della relazione amorosa tra Elsa de' Giorgi e Italo Calvino e dei riferimenti autobiografici connessi a questo rapporto nelle opere dello scrittore si rimanda a E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno*, Milano, Leonardo, 1992, e al saggio M. CORTI, *Un eccezionale epistolario d'amore di Italo Calvino*, contenuto in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988.

<sup>114</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 66.

attraverso il superamento degli ostacoli e delle difficoltà incontrati lungo il percorso che il protagonista avverte un potenziamento della propria identità, poiché l'importanza della figura femminile che costituisce l'oggetto del desiderio accresce il valore e l'autoconsapevolezza dell'uomo che la ama, nonostante lei sia lontana.

“L'avventura di un viaggiatore” explores the sense of fullness one traveler experiences in his anticipation of an amorous encounter. [...] The desire he feels, the desire he savors and anticipates, is highly personal and integral to his enjoyment of himself.<sup>115</sup>

Il viaggio per raggiungere Cinzia rappresenta per Federico un elemento sottoposto al suo controllo, un rituale ben definito che contrasta con la sua vita frenetica e movimentata e che è composto da oggetti familiari e azioni abituali, molti dei quali rappresentano la donna amata e la notte di piacere che il protagonista trascorre sul treno. Il mezzo di trasporto, il gettone del telefono e soprattutto il cuscino sono tutti simboli che rimandano alla figura femminile e che la rendono presente e vicina al protagonista nonostante la lontananza tra i due.

Federico obtains the final object he requires for his “perfetta notte d'amore” in the train carriage: a pillow. [...] This pillow is another symbolic rendering of the absent Cinzia. [...] For Federico, the pillow is an island of freshness, a buffer against the coarse bristles of the upholstery and a comforting reminder of other intimacies and charms. In fact, hiring the pillow is a way of enjoying in advance these sweet intimacies [...].<sup>116</sup>

Paradossalmente, quando nel finale del racconto il protagonista arriva a Roma e incontra Cinzia, viene travolto da insicurezze e paure che oscurano il senso di pienezza provato durante il viaggio e che gli impediscono di spiegare all'amata perché preferisce la notte trascorsa sul treno circondato da oggetti simbolici e familiari ai giorni frenetici e caotici vissuti con la donna reale; ancora una volta l'uomo è quindi incapace di spiegare il suo appagamento e la totalità del suo desiderio poiché esso rappresenta un'esperienza ineffabile, una visione intima e personale dell'amore.

---

<sup>115</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., pp. 106-107.

<sup>116</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 95.

[...] lui era già nella tensione dei loro giorni insieme, nell'affannosa guerra delle ore, e capiva che non sarebbe riuscito a dirle nulla di quel che era stata per lui quella notte, che già sentiva svanire, come ogni perfetta notte d'amore, al dirompere crudele dei giorni.<sup>117</sup>

Anche nel testo "L'avventura di un poeta" è presente l'elemento autobiografico, poiché il viaggio in barca del protagonista Usnelli insieme all'amata Delia richiama le ore estive trascorse da Calvino e da Elsa de' Giorgi «in her small boat swimming and exploring the Ligurian coast»<sup>118</sup>, e la figura del poeta sembra in un certo senso rappresentare l'alter ego dell'autore. Il nucleo centrale del racconto consiste nella lotta insanabile tra l'ineffabile esperienza amorosa e la volontà di esprimerla attraverso il linguaggio<sup>119</sup>. Il protagonista e la donna amata stanno infatti esplorando una piccola isola a bordo di una barca, ma, nonostante entrambi stiano osservando lo stesso paesaggio, le loro reazioni e le modalità di esprimere lo stupore che provano sono nettamente differenti. Mentre Delia dà voce a tutto il suo entusiasmo urlando di gioia e recitando poesie, Usnelli non riesce a pronunciare nemmeno una parola perché sente che il linguaggio sarebbe completamente inadeguato davanti allo splendore della natura e potrebbe violare il senso di meraviglia che il protagonista prova dentro di sé; lui infatti si rende conto che nella sua attività di poeta non ha mai dedicato nemmeno un verso alla felicità, allo stupore, all'amore, a quelle esperienze umane positive che vanno al di là del mondo delle parole e che risultano inesprimibili.

Ironically, the poet – master of words – is faced with silence, both the active silence comprised of natural sounds and his own inability to participate in, and add to, Delia's verbal transports of joy over the natural beauty they encounter. [...] In the grotto, Delia tests the echo, cries out, recites poetry and invites her lover to express himself. But he lacks her genuine spontaneity, and is mistrustful of words that might banalize his experience.<sup>120</sup>

Attraverso la contrapposizione tra Usnelli e Delia viene delineata la figura femminile, la cui descrizione diventa più dettagliata quando l'amata nuota nuda nell'acqua e il poeta la osserva dalla barca; lei viene infatti paragonata agli animali che popolano il mare e

---

<sup>117</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, p. 1125.

<sup>118</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 67.

<sup>119</sup> Per approfondire il concetto calviniano della lotta tra l'esperienza amorosa umana e la sua espressione si rimanda a I. CALVINO, *Otto domande sull'eroticismo*, «Nuovi Argomenti», n. 51-52, luglio-ottobre 1961.

<sup>120</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., pp. 113-114.



grazie alla sua bellezza si trasforma in una sorta di creatura naturale, come se la donna e l'ambiente che la circonda collaborassero «in a relationship of reciprocal eroticization»<sup>121</sup>. Ciò dimostra, come già analizzato in altre avventure che compongono la raccolta, che «se l'amore sensuale è una lettura del corpo attraverso più sensi, in letteratura esso deve affidarsi a un'unica via percettiva, la vista»<sup>122</sup>, poiché è proprio tramite lo sguardo che l'uomo riesce a cogliere ogni singolo dettaglio dell'amata e del suo erotismo. "L'avventura di un poeta" dimostra però che, anche se l'amore è una componente essenziale nello sviluppo dell'identità dell'individuo, esso può costituire un pericolo per l'uomo; Delia infatti è una donna appassionata che ispira il poeta e lo rende felice, ma dall'altra parte suscita in lui uno stupore e uno sconvolgimento che lo fanno sentire in pericolo e lo allontanano dal mondo; la figura femminile rappresenta dunque l'oggetto del desiderio provato da Usnelli ma allo stesso tempo il rischio e l'instabilità che la visione della bellezza dell'amata suscita nel protagonista, e ciò viene enfatizzato nel testo tramite l'associazione tra la donna e le creature marine.

However, it soon becomes clear that Delia's danger lies in her beauty and concomitant sexual allure, which unwittingly conspire with the natural beauty of the surroundings to disconcert and disempower Usnelli, the protagonist of this story. [...] Then danger inherent in Usnelli's privileged viewing of the naked, swimming Delia is first announced when she [...] is linked to the medusa.<sup>123</sup>

L'associazione tra desiderio e pericolo come componenti essenziali e antitetiche dell'esperienza erotica è rilevante anche in un altro racconto, cioè "L'avventura di un lettore". Il protagonista del testo è infatti Amedeo Oliva, un avido lettore che preferisce estraniarsi dalla vita reale per farsi assorbire completamente dai libri che legge e che gli sembrano più autentici della realtà stessa. Proprio l'universo della lettura rappresenta per lui l'ordine e la regolarità in opposizione al caos e all'irrazionalità del mondo esterno<sup>124</sup>, personificato in particolare nella figura femminile.

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 115.

<sup>122</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 221.

<sup>123</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., pp. 84-85.

<sup>124</sup> Cfr. F. RICCI, *Silence and the loss of self in Italo Calvino's "Gli amori difficili"*, «The Italianist», n. 4, 1984, dove l'autore afferma che la lettura «mediates regularity against external chaos at the same time that external unregulated space intrudes upon the internal organization of the novel» (p. 63).

The arrival of “la signora abbronzata” on the rocky beach threatens to disrupt Amedeo’s orderly retreat from the real world, and she represents danger as she tempts Amedeo with real, or “chaotic”, rather than vicarious, and “regulated”, pleasure. [...] Her presence both excites and unsettles him as he is gradually drawn from his safe inner world towards the real world that encompassed the tanned woman.<sup>125</sup>

Infatti, nonostante la donna venga presentata come priva di qualità che vadano oltre la bellezza esteriore e dedita a letture superficiali in totale opposizione rispetto all’attività intellettuale dell’uomo, lei riesce a turbare l’ordine interiore del protagonista e a fargli compiere azioni che vanno completamente contro la sua razionalità logica; per tutto il racconto Amedeo vive un forte contrasto tra «l’impeto di lasciarsi andare ad un rapporto amoroso e quello di continuare una lettura sospesa»<sup>126</sup>, ma un po’ alla volta viene trasportato verso l’inevitabile coinvolgimento sessuale e ogni sua capacità di giudizio sembra sparire completamente.

[...] a poco a poco le fasi successive dell’approccio risvegliano tra la disponibile e maliziosa signora e lo strenuo e irriducibile lettore una forte «tensione esterna», un desiderio tutto extralibrario, ineludibile e irreversibile: la «vita di qua» insomma reclama i suoi diritti, minacciando pericolosamente la tensione e il desiderio della lettura.<sup>127</sup>

Nel finale dell’avventura Amedeo decide di rinunciare alla lettura come esperienza esclusiva e autosufficiente e quelli che sembravano due mondi opposti, quello dei libri e quello dell’esperienza amorosa, trovano fusione con esplicita ironia<sup>128</sup> in un rapporto che unifica le due realtà; il protagonista così non mette da parte nessuno dei due universi, ma allo stesso tempo non è in grado di vivere né la lettura né l’atto amoroso nella loro totalità e completezza.

---

<sup>125</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 82.

<sup>126</sup> R. DI VINCENZO, *Grigi amori, il colore della difficoltà di amare ne “Gli amori difficili” di Italo Calvino*, <[lapaziadellonda.wordpress.com/2016/11/27/grigi-amori-il-colore-della-difficolta-di-amare-ne-gli-amori-difficili-di-italo-calvino/](http://lapaziadellonda.wordpress.com/2016/11/27/grigi-amori-il-colore-della-difficolta-di-amare-ne-gli-amori-difficili-di-italo-calvino/)> (consultato il 16/03/20).

<sup>127</sup> G. C. FERRETTI, *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Piero Manni, 1997, p. 47.

<sup>128</sup> Cfr. G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit.: «[...] l’ironia sembra essere un’altra arma di cui Calvino si serve per affrontare l’amore sensuale. Spesso le avventure amorose dei suoi personaggi sono improbabili, così improbabili che possono solo risultare comiche» (p. 223).

[...] Amedeo, pur sempre nel trasporto dei suoi abbracci, cercò d'averne una mano libera per mettere il segnalibro alla pagina giusta: non c'è nulla di più noioso, volendosi rimettere a leggere in fretta, che dover star lì a sfogliare senza ritrovare il filo. L'intesa amorosa era perfetta. Poteva forse essere protratta più a lungo: ma non era forse stato tutto fulmineo, in questo loro incontro? [...] Amedeo, mordendosi un labbro, contava quante pagine mancavano alla fine.<sup>129</sup>

Per concludere la nostra analisi della raccolta *Gli amori difficili* analizzeremo due storie che si distinguono da tutte le altre per il fatto che i personaggi principali sono delle donne, ossia “L'avventura di una bagnante” e “L'avventura di una moglie”. Nonostante in entrambe le avventure sembri completamente assente lo sviluppo di una storia d'amore, è possibile affermare che esse in realtà contengono la tematica centrale della raccolta, anche se in modo diverso e meno esplicito, perché analizzano e pongono in primo piano il rapporto tra la protagonista e la propria identità, aspetto centrale dell'erotismo e dei racconti contenuti in *Gli amori difficili*; entrambe inoltre riflettono l'opposizione spesso conflittuale tra mondo maschile e mondo femminile e la loro inevitabile connessione.

When they find themselves outside of the protective shell of the married unit, and so, in a sense, divested momentarily of their perhaps limiting but safe roles and identities as wives, they are left to explore their identities. For Isotta, this means a great deal of anguish over her body, which, when taken out of the marriage bed, is burdensome to her. [...] For Stefania, however, being away from her husband means an opportunity for greater self-definition, for maturity, for adulthood.<sup>130</sup>

Partendo dalla prima storia, la protagonista è Isotta, una casalinga che in spiaggia decide di indossare un costume a due pezzi ma che per questo si sente estremamente a disagio, come se avesse oltrepassato i limiti del suo ruolo sociale di tradizionale e ordinaria donna sposata portando un capo di abbigliamento alla moda che lei sente completamente in contrasto con la sua identità.

Isotta, by wearing so little in public, seems to feel that she is doing something taboo, something in some way daring and even wicked. [...] She associates the bikini with a

---

<sup>129</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, p. 1141.

<sup>130</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 102.

certain sinfulness, one might say, a certain modernity; it is a sort of symbol of “modern values” which perhaps she disapproves.<sup>131</sup>

Mentre nuota nel mare Isotta perde accidentalmente la parte inferiore del bikini e questo la getta in un terribile stato di angoscia, tanto che quasi tutto il testo ruota attorno ai pensieri che attraversano la sua mente durante le ore che trascorre in acqua mezza nuda. Uno degli aspetti più interessanti del racconto è il rapporto tra Isotta e la sua nudità, poiché esso riflette un’identità in conflitto tra una sorta di narcisismo orgoglioso per il suo corpo e una forma di disprezzo e vergogna verso se stessa.

Despite the self-reflexive nature of Isotta’s actions, the differentiation between the gazer and the gazed upon is maintained, for Isotta has difficulty accepting the sight of what confronts her beneath the water as something that belongs to herself. It is as if she has become two people, and in a strange way, she has.<sup>132</sup>

La riflessione della protagonista sulla sua nudità è collegata a una delle caratteristiche fondamentali della sua rappresentazione, ossia quella del pudore: Isotta infatti ritiene il suo corpo nudo un elemento esterno alla sua identità, alla sua vera natura, tanto che anche in presenza del marito considera il suo essere nuda come una deviazione dalla normalità, una forma di trasgressione, ad indicare che nel mondo femminile l’atto sessuale è qualcosa che si sopporta piuttosto che un elemento che dona piacere. Inoltre, al di là di questo sguardo verso se stessa, la donna si preoccupa soprattutto di come può essere percepita dagli altri, in particolare dagli uomini, come se la sua femminilità comportasse una sorta di performance pubblica.

Her nude body grows suddenly to huge proportions in her awareness, becomes central to her focus, and, she is sure, central to everyone else’s focus as well. [...] Two things immediately surface from such an observation: first, the narcissism in which Isotta indulges demonstrates a sort of fantasy of her own as object and center of male sexual fantasy; second, that her body does not belong to her but to men. It is a sort of object.<sup>133</sup>

Ciò si riflette anche nel fatto che Isotta decide di cercare aiuto negli uomini ed esclude del tutto la possibilità di poter contare sul mondo femminile; con le altre donne infatti la

---

<sup>131</sup> Ivi, p. 99.

<sup>132</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 133.

<sup>133</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 100.

protagonista sente di poter avere soltanto un rapporto di rivalità e di scontro dato dal loro differente modo di considerare il proprio corpo e la propria nudità, perciò solo un uomo può farla uscire dalla situazione di difficoltà in cui si trova; alla fine del racconto la donna viene salvata da un signore più anziano e da un bambino di otto anni e, nonostante tutte le sue preoccupazioni, lei è contenta di essere stata aiutata da delle figure maschili ed è addirittura compiaciuta all'idea che la visione della sua nudità abbia dato loro piacere e godimento; questo elemento evidenzia ancora una volta il conflitto di identità della protagonista e implicitamente dà voce alla prospettiva stereotipata attraverso cui viene condotta la narrazione.

This aspect demonstrates strongly the male-orientated thinking behind her story and the contradictions that arise from time to time between Isotta's role as the gazer (it is her perspective) and the gazed upon (how the omniscient narrator portrays Isotta).<sup>134</sup>

L'altro racconto che ruota intorno all'esperienza e alle riflessioni di una figura femminile è "L'avventura di una moglie". La protagonista è Stefania, che a causa della momentanea lontananza del marito per motivi di lavoro si ritrova libera dai confini matrimoniali e dal suo ruolo di moglie e trascorre tutta la notte fuori di casa in compagnia di altri uomini; prima passa parecchie ore con un ragazzo, Fornero, del quale un po' si innamora, riuscendo però a resistere ai suoi tentativi di avvicinamento e mantenendo così intatta la sua fedeltà coniugale; poi nelle prime ore della mattina trova rifugio in un bar vicino al suo appartamento, dove incontra uomini di ogni tipo con i quali non sarebbe mai potuta entrare in contatto nella sua vita quotidiana di moglie.

The disconnect between her normal life and her experience in the bar is reinforced by the fact that not only these encounters take place in a space she would not typically enter but they also occur at an hour of the day when she would normally still be in bed. [...] In this bar Stefania removes her mask of respectable housewife with all the social conventions attached to that position and allows her "true nature" to emerge.<sup>135</sup>

A differenza dell'avventura vissuta da Isotta, la notte di Stefania trascorsa al di fuori dei vincoli matrimoniali mantiene per quasi tutto il racconto una connotazione positiva;

---

<sup>134</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 137.

<sup>135</sup> Ivi, p. 141.

infatti, nonostante l'indipendenza ottenuta sia tutto sommato limitata, la donna rafforza la propria identità e «she discovers a new self-confidence, a capacity to deal with all kinds of men as an equal»<sup>136</sup>. L'elemento centrale della storia è proprio la rottura delle regole sociali da parte della figura femminile, che vive quindi un'avventura rilevante non tanto per gli eventi e le persone reali che Stefania incontra ma per la consapevolezza interiore che raggiunge tramite queste esperienze.

“L'avventura” itself may appear to consist entirely of the “adulterio” of spending the nighttime hours with another man [...]. However, the real adventure, like Isotta's and the soldier's, involves “internal movements”. Stefania's adventure too promotes a state of self-love, a sort of awareness of “plentitude” and independence. [...] Stefania's adventure is with herself.<sup>137</sup>

Ciò si collega alla tematica dell'adulterio, che pervade tutto il racconto; infatti, nonostante Stefania non abbia alcun tipo di contatto fisico con altri uomini, il solo fatto di pensare a un possibile tradimento del marito la rende colpevole e rappresenta un elemento negativo della sua caratterizzazione. Il peccato commesso dalla donna però non risiede nel desiderio sessuale di altri uomini, ma nella sensazione di indipendenza e di autonomia che lei prova dentro di sé, come se si sentisse completamente alla pari con il marito e con il mondo maschile in generale.

Ancora una volta, proprio come accade in “L'avventura di una bagnante”, la prospettiva del racconto è apparentemente quella del mondo femminile, dato che le protagoniste sono due donne, ma in realtà il punto di vista che viene trasmesso ruota attorno alla visione del femminile propria degli uomini; è perciò possibile affermare che «the world imagined from a “female” perspective in Calvino turns out to be a mirror of the world in its “male” version»<sup>138</sup>. Questo è un aspetto che collega tra loro Isotta e Stefania e che dimostra una caratteristica a volte presente nella narrativa di Calvino, ossia che la figura femminile, anche se protagonista, è inseparabilmente legata all'uomo e si ritrova ad affrontare problematiche che derivano proprio dalla sua posizione di donna subordinata nella relazione con l'altro.

---

<sup>136</sup> J. AHERN, *Out of Montale's cave: a reading of Calvino's "Gli amori difficili"*, cit., p. 7.

<sup>137</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 102.

<sup>138</sup> A. M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino's storytelling*, cit., pp. 167-168.

L'elemento che le accomuna è [...] il fatto che entrambe sono poste in una situazione d'inferiorità rispetto al mondo esterno (alle sue regole etiche e morali): la prima donna deve nascondere la propria nudità, la seconda l'adulterio. Entrambe concentrano perciò le loro forze verso l'esterno, nel tentativo di fronteggiare una situazione avversa, dominata dalla presenza maschile.<sup>139</sup>

Attraverso l'analisi delle molteplici avventure che compongono la raccolta *Gli amori difficili* si è dimostrato come, al di là delle differenze tra i singoli racconti, l'elemento femminile sia una componente essenziale all'interno della produzione calviniana, tanto che in alcune storie le protagoniste sono proprio delle donne. Anche se spesso subordinate all'uomo e a una visione maschile della realtà, le figure femminili richiedono un'analisi dettagliata che permetta di cogliere la loro complessità e di comprendere in modo più corretto e completo il contenuto dell'opera e il punto di vista dell'autore.

[...] Calvin's female characters are assigned a secondary role in his narratives, but one of the principal aims of this project has been to demonstrate that secondary is not synonymous with unimportant.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 233.

<sup>140</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 169.





## COMPLESSITÀ E CENTRALITÀ DEL FEMMINILE

### 3.1 La trilogia dei *Nostri antenati*

L'analisi della rappresentazione e della caratterizzazione dei personaggi femminili all'interno della produzione narrativa di Italo Calvino trova il suo centro e il suo apice nei testi che compongono la trilogia dei *Nostri antenati*, ossia *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*. Prima di passare a una dettagliata esplorazione dei protagonisti femminili delle opere è necessario mettere in evidenza la novità rappresentata dalla trilogia, dal punto di vista tematico e formale. Calvino stesso nella *Nota* scritta nel 1960 esplicita l'originalità di questo tipo di scrittura e sottolinea che essa è strettamente collegata all'epoca storica nella quale l'intellettuale è immerso.

Eravamo nel cuore della guerra fredda, nell'aria era una tensione, un dilaniamento sordo, che non si manifestavano in immagini visibili ma dominavano i nostri animi. Ed ecco che scrivendo una storia completamente fantastica, mi trovavo senz'accorgermene a esprimere non solo la sofferenza di quel particolare momento ma anche la spinta a uscirne [...].<sup>1</sup>

L'adozione del genere fantastico sembra dunque rappresentare per lo scrittore l'unico mezzo possibile per esprimere il dolore legato al complicato periodo storico senza esserne completamente soffocato; egli infatti non accetta senza lottare la negatività della realtà ma continua a combattere contro di essa anche se in modi diversi rispetto a quelli utilizzati nelle opere precedenti, tanto che «fu con questa trilogia che Calvino si

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostri antenati"* (*Nota 1960*), in M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 1210.

guadagnò l'appellativo di “folletto della letteratura italiana”<sup>2</sup>. È possibile affermare che nella produzione dell'autore «the inspiration behind many of his fictions takes the form of a visual image»<sup>3</sup>, poiché nella già menzionata *Nota* egli dichiara che all'origine delle sue storie c'è sempre un'immagine che progressivamente si sviluppa e acquisisce un significato.

All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa [...]. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello stesso tempo [...] mi convinco che essa racchiude qualche significato. Quando comincio a scrivere però tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. È solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto.<sup>4</sup>

Come è già stato messo in evidenza nei precedenti capitoli, il significato profondo di un'opera può essere colto solamente attraverso l'analisi di tutti i suoi elementi costitutivi, primo fra tutti il sistema dei personaggi e la loro caratterizzazione; ciò diviene ancora più importante nel caso della trilogia, proprio perché spesso è l'immagine del protagonista del testo quella da cui Calvino prende le mosse per avviare la composizione della narrazione. In realtà l'autore non vuole assegnare eccessiva importanza ai personaggi che popolano le sue opere, riducendoli a delle funzioni narrative all'interno del testo e privandoli di un ritratto complessivo ed esaustivo.

Calvino non ha voluto dotare i suoi personaggi di un'identità a tutto tondo né fisica né psichica; ha inteso invece presentarci figure che corrispondono a varie “situazioni”, ai diversi modi in cui l'io si pone di volta in volta dinanzi a sé e dinanzi agli altri. Non tipi tradizionali, incarnazioni di un unico tratto; ma neppure caratteri compiuti.<sup>5</sup>

Questa modalità di rappresentazione dei personaggi, dichiarata dallo stesso Calvino in molti saggi riguardanti le proprie opere, ha portato alcuni critici a ritenere la dimensione psicologica del tutto secondaria nell'analisi della narrazione rispetto ad altri elementi

---

<sup>2</sup> M. DE LAURENTIS, *Lo stile etico di Italo Calvino*, <[www.nuoviargomenti.net/lo-stile-etico-di-italo-calvino/](http://www.nuoviargomenti.net/lo-stile-etico-di-italo-calvino/)> (consultato il 18/07/19).

<sup>3</sup> J. CANNON, “*Il barone rampante*” and the imaginary universe of Italo Calvino, «Rivista di studi italiani», vol. 21, n. 2, 2003, p. 59.

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai “Nostrì antenati” (Nota 1960)*, cit., p. 1210.

<sup>5</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., pp. 59-60.

apparentemente più rilevanti, lasciando al lettore la possibilità di ricavare informazioni sull'interiorità dei protagonisti; vi è cioè nell'autore

riluttanza a fornire una rappresentazione analiticamente dispiegata della complessità di vita interiore dei personaggi. Beninteso, ciò non significa che essi appaiano destituiti di tortuosità e sobbollimenti psichici. Ma la tecnica ritrattistica adottata evita di sondarli in profondo, preferendo attestarsi sulla restituzione dei dati di comportamento, pratico e verbale: toccherà al lettore integrarli [...].<sup>6</sup>

Nonostante sia innegabile che i personaggi di Calvino non vengono mai analizzati in modo completamente esaustivo, è probabilmente necessario assegnare un'importanza maggiore alla loro caratterizzazione psicologica, mirando a coglierne la complessità e la peculiarità: sia i protagonisti sia i personaggi secondari e con un ruolo minore della trilogia sono in realtà figure dotate «di una loro autonomia psicologica e simbolica»<sup>7</sup>; l'autore ne fornisce forse una descrizione distaccata, «ma che ci fa entrare direttamente e innocentemente nell'oggetto, nelle cose, nei personaggi, nelle situazioni descritte»<sup>8</sup>. Questo sembra essere appunto un tratto della scrittura calviniana spesso trascurato dalla critica ma in realtà essenziale per ottenere un'analisi profonda e completa dei *Nostri antenati*.

La vena narrativa di Calvino appare fin dall'inizio ben radicata nelle esigenze psicologiche del piccolo eroe o narratore che vive le vicende o le contempla. [...] Abbiamo anche un Calvino che ci presenta una complessa trama psicologica attraverso situazioni realistiche e fantastiche. Questo lato personale di Calvino, pressoché ignorato dalla critica, ci pone una nuova prospettiva delle sue opere [...].<sup>9</sup>

La dimensione psicologica e interiore dei personaggi è dunque estremamente rilevante per cogliere il significato profondo delle opere; al di là delle dichiarazioni sulla mancanza di interesse da parte di Calvino per questo ambito umano,

---

<sup>6</sup> V. SPINAZZOLA, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., pp. 520-521.

<sup>7</sup> F. DI CARLO, *Come leggere "I nostri antenati"*, Milano, Mursia, 1977, p. 38.

<sup>8</sup> Ivi, p. 85.

<sup>9</sup> G. SANGUINETTI KATZ, *Le adolescenze difficili di Italo Calvino*, cit., p. 257.

with this bit of detective, or psychoanalytical, work, we hope to be better able to determine the psychological formation and tendencies of certain of Calvino's characters.<sup>10</sup>

Tenendo conto del sistema dei personaggi risulta dunque più chiaro il tema di fondo che caratterizza tutte le opere della trilogia e il significato generale che le immagini utilizzate dall'autore assumono a livello interpretativo. Ciò che i tre testi sembrano suggerire attraverso i protagonisti e i personaggi che li popolano è che l'oggetto principale della rappresentazione è la crisi dell'uomo contemporaneo, che è attraversato da profondi dubbi sulla propria identità e sul mondo che lo circonda.

Dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a se stesso è l'uomo contemporaneo; Marx lo disse «alienato», Freud «represso»; uno stato d'antica armonia è perduto, a una nuova completezza s'aspira. Il nocciolo ideologico morale che volevo coscientemente dare alla storia era questo.<sup>11</sup>

L'interiorità divisa ed evanescente dell'uomo contemporaneo è la tematica principale che emerge dai testi della trilogia, anche se in ciascuno di essi ciò avviene in modi sempre diversi e originali, con protagonisti che tra loro presentano delle differenze ma che nel profondo sono accumulati da questa sofferta incapacità di raggiungere un senso di vittoria e di completezza.

Il cavaliere inesistente, il visconte dimezzato e il barone rampante sono tutti esseri incompiuti: *l'uomo inesistente* rasenta la logica incompiuta intrisa di essere e non essere che sfocia spesso nel dolore e nella pazzia, *l'uomo dimezzato* intrecciato al desiderio di potere si illude di annientare gli altri rispettando il suo mancato autoannientamento; *l'uomo rampante* che si presenta come un essere assente alla storia ma presente alla sua precisa e trasparente assuefazione all'autoreferenzialità.<sup>12</sup>

Tutto quello che è stato finora affermato è funzionale a mostrare quanto sia necessario e rilevante, al fine di comprendere il senso profondo del testo e di cogliere quindi la crisi dell'uomo contemporaneo, analizzare nel dettaglio la rappresentazione che caratterizza le figure femminili presenti nelle opere della trilogia. Personaggi come

---

<sup>10</sup> M. MIGIEL, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, «Modern Language Studies», vol. 16, n. 3, 1986, p. 57.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostrì antenati"* (Nota 1960), cit., p. 1211.

<sup>12</sup> G. LAGRASTA, *L'uomo incompiuto di Italo Calvino*, <[www.lascritturameridiana.wordpress.com/2014/02/09/italo-calvino-e-luomo-incompiuto-nella-trilogia-degliantenati/](http://www.lascritturameridiana.wordpress.com/2014/02/09/italo-calvino-e-luomo-incompiuto-nella-trilogia-degliantenati/)> (consultato il 23/04/20).

Pamela, Viola, Bradamante e altri ancora sono spesso stati trascurati dalla critica perché ritenuti del tutto secondari all'interno della narrazione; in realtà è proprio attraverso queste protagoniste appartenenti al mondo delle donne che Calvino riesce a dimostrare in modo compiuto ed efficace la fragilità dell'uomo del suo tempo.

[...] i testi di Calvino testimonierebbero la crisi dell'uomo moderno di fronte all'emancipazione del sesso opposto. La mascolinità dell'individuo sarebbe messa in crisi dal venir meno dell'identificazione in un ruolo dominante; il rapporto sessuale diventerebbe così il luogo di un duello mortale in cui il maschio rischia di essere spogliato di ogni residua dignità.<sup>13</sup>

È proprio attraverso il confronto con la sfera degli affetti e in particolar modo con le figure femminili che i protagonisti maschili scoprono la loro fragilità e impotenza, poiché ogni relazione e contatto con l'altro<sup>14</sup> finisce sempre con l'insuccesso, con la perdita della propria identità e con il dolore della mutilazione.

Nella sfera del privato, gli sforzi compiuti dai personaggi per intrattenere dei contatti soddisfacenti col prossimo sono sempre votati all'insuccesso [...]. Proprio il rapporto amoroso costituisce del resto il terreno su cui meglio si misura tutta l'insicurezza dei protagonisti maschili [...].<sup>15</sup>

Come nella maggior parte della produzione calviniana, anche in questa trilogia l'amore si conferma dunque una delle tematiche più rilevanti all'interno della narrazione, perché proprio in queste tre opere esso raggiunge una caratterizzazione più intensa e profonda rispetto ad altri testi dell'autore; è infatti presente una «more forceful, less banal way of representing erotic impulses, emotional and physical»<sup>16</sup>. Questa rilevanza dell'elemento

---

<sup>13</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., pp. 228-229.

<sup>14</sup> Per approfondire la tematica dell'incontro tra l'eroe e l'altro e in particolare quella del contatto tra il protagonista e il mondo femminile con le sue conseguenze si rimanda a R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007. L'autore infatti afferma: «C'è una tensione nell'eroe che lo induce [...] a confrontarsi direttamente con la realtà, a conoscere e ad attraversare l'altro in nome di una esigenza bruciante di rinnovamento e di esperienza totale. [...] L'impulso all'esperienza diventa spinta, talora drammatica, verso l'altro, e alla verifica di sé nella dialettica e nella passione dell'incontro» (p. 16).

<sup>15</sup> C. MILANINI, *Introduzione*, in M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. LIV.

<sup>16</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 47.

amoroso è strettamente connessa alla presenza delle figure femminili, con le quali il protagonista si confronta mettendo in crisi la propria identità e le proprie certezze.

Questo rapporto complesso tra mondo maschile e femminile ha delle ripercussioni anche sulla struttura generale delle opere, che sembrano essere fondate su un sistema di contraddizioni e di opposizioni<sup>17</sup> che coinvolgono soprattutto i personaggi ma che si riflettono poi sulla totalità della narrazione.

Calvino seems to have structured and conceived all of his fiction around a structure of contrasting elements. [...] A few of the countless possible illustrations are these in the trilogy *I nostri antenati*, which is very blatantly organized around an oppositional symmetrical structure.<sup>18</sup>

Simmetrie e antitesi contraddistinguono sia i rapporti tra il protagonista e le altre figure che popolano il racconto, soprattutto quelle femminili<sup>19</sup>, sia l'interiorità e l'identità stessa dei personaggi, caratterizzati spesso da un dualismo profondo e da una continua tensione, tanto che è possibile definire queste contrapposizioni con l'espressione «diffrazioni psicologiche»<sup>20</sup>. Per quanto riguarda nello specifico il confronto tra uomo e donna si può affermare che, proprio a causa di questa costante lotta tra mondi opposti e apparentemente inconciliabili, il rapporto amoroso nella trilogia non diviene quasi mai una relazione stabile e rassicurante ma rimane un innamoramento precario e incerto, incapace di trovare un equilibrio positivo e costruttivo, arrivando talvolta al distacco e alla separazione.

---

<sup>17</sup> A tal proposito cfr. J. STAROBINSKI, *Prefazione*, in M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1: «Non appena apparsi i primi scritti di Calvino, è stata subito messa in luce la sua predilezione per le antitesi, le opposizioni binarie, le dicotomie [...]. Ma in Calvino [...] le coppie, i sistemi binari non sono mai simmetrici e regolarmente bilanciati. Prevale piuttosto la dissimmetria, con tutta l'instabilità e le catastrofi creatrici che possono derivare dalla rottura dell'equilibrio, nella serie delle ridistribuzioni di forze e di ruoli. Le antinomie, come le percepisce o le inventa Calvino, prendono rapidamente una fisionomia sensibile. Sono un misto di pensiero preciso e di immagini vive» (pp. XXVIII- XXIX); si rinvia inoltre a M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit.: «La legge interna della narrativa di Calvino [...] è una sorta di dualismo euristico, non rigido, né manicheo o definitorio. Le antinomie calviniane non offrono spiegazioni ultimative, ma servono come strumenti di una ricerca» (p. 63).

<sup>18</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., pp. 18-19.

<sup>19</sup> Cfr. R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, cit.: «[...] l'incontro con la donna ripete una situazione presente da sempre nella tradizione letteraria [...]: la mescolanza di perverso e di sacro, di diabolico e di angelico nella immagine femminile» (p. 26).

<sup>20</sup> Per l'uso di questa espressione e per l'esplicitazione di cosa essa significhi nell'indicare la divaricazione interna dei personaggi si rimanda a C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., pp. 58-60.

L'amicizia virile e l'amore fra l'uomo e la donna sembrano ubbidire a una logica particolarissima, si configurano come sentimenti autentici solo quando si mantengono sul filo di una paradossale precarietà. [...] Più complesse e variate le trame amorose. [...] In nessun caso però riesce a radicarsi un sentimento maturo; la fase privilegiata – l'unica davvero positiva – rimane quella dell'innamoramento.<sup>21</sup>

Tutto ciò dimostra che le figure femminili della trilogia richiedono un'analisi dettagliata che restituisca la loro complessità, dato che esse sono anche le donne più sviluppate e caratterizzate dell'intera produzione calviniana. In realtà questo aspetto dei testi di Calvino non è stato completamente trascurato dalla critica contemporanea, ma è spesso stato descritto in modo parziale, attribuendo una connotazione negativa alle protagoniste delle varie opere, considerate come figure irrazionali, volubili e voluttuose in grado di minacciare l'uomo e la sua stabilità.

In sostanza, soprattutto nei testi degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta si delinea un tipo particolare di personaggio femminile: ed è una donna problematica, soprattutto per l'uomo. Il suo comportamento spesso irrazionale e smodato, il suo desiderio di assoluto, le sue voglie sessuali [...] mettono costantemente in crisi l'equilibrio esistenziale del protagonista maschile.<sup>22</sup>

Questo genere di analisi mette in evidenza una rappresentazione del femminile fortemente stereotipata e priva di spessore che non coglie la complessità e la peculiarità delle donne protagoniste della trilogia. È innegabile che Viola, Pamela e Bradamante siano personaggi capricciosi, volubili e pericolosi, in grado di far crollare la razionalità e l'integrità dell'uomo che si innamora di loro; nonostante ciò, la loro caratterizzazione risulta più ampia e racchiude anche altri aspetti che fanno emergere delle figure ambivalenti e complesse.

Calvino's young women are ambivalent; they engage in equestrian and sexual feats that tickle and amuse readers' imagination, evoking a frank sexuality that is aggressive and capricious, but they remain, paradoxically, chaste.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 56.

<sup>22</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 239.

<sup>23</sup> A. M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino's storytelling*, cit., p. 164.

Le donne della trilogia apparentemente sembrano stereotipate e prive di profondità, ma in realtà hanno un senso di concretezza e di sicurezza che contrasta totalmente con la precarietà e l'instabilità che caratterizza i protagonisti maschili; in questo senso è possibile affermare che in queste opere Calvino capovolge l'immagine topica della fanciulla in pericolo che ha bisogno di essere salvata, perché le sue protagoniste dimostrano la loro sostanziale superiorità rispetto all'uomo con cui si confrontano.

[...] all'inesperienza e all'insicurezza degli innamorati maschi fa riscontro la disinvoltura dei deuteragonisti femminili; il superiore senso della concretezza posseduto da questi ultimi confina con una costante assenza di inibizioni sessuali [...]. Non è facile valutare se una visione tanto poco «maschilista» vada ascritta a un atteggiamento spontaneo e per così dire autentico del profondo oppure se Calvino – nel prospettarla – abbia agito con consumata consapevolezza d'artista: le due possibilità, d'altronde, non si escludono affatto a vicenda.<sup>24</sup>

Calvino dunque nella trilogia, come anche in altre opere appartenenti alla sua produzione<sup>25</sup>, ribalta e stravolge gli stereotipi che caratterizzano la rappresentazione tradizionale del mondo femminile con un atteggiamento tutt'altro che misogino, assegnando alle sue protagoniste un'importanza che non viene percepita immediatamente ma che in realtà è una caratteristica fondamentale dei testi in analisi; per usare le parole dello studioso Claudio Milanini «Pamela, Viola, Bradamante non difendono certo la loro verginità: difendono la loro autonomia»<sup>26</sup>, un'autonomia che risulta elemento essenziale della loro caratterizzazione.

Bradamante/Suor Teodora, Viola/Violante, and Pamela contrast with their male counterparts, whose bid for existence is based on a way of transcending the conflicts of existence by living intensely one aspect of their lives. These women choose diversity over unity and constant change over rigid attachment to one role or one ideal.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 57.

<sup>25</sup> A proposito della raffigurazione non stereotipata del femminile all'interno della produzione di Calvino in particolare per quanto riguarda le *Fiabe italiane* si rinvia a S. CRUSO, *Guida alla lettura di Italo Calvino. Fiabe italiane*, Roma, Carocci, 2007; qui l'autrice afferma come «a Calvino piaccia particolarmente questo personaggio di donna intraprendente che sfida la famiglia, che vince la severità del padre, della società maschile che la vorrebbe costringere a un ruolo subalterno, e l'invidia delle altre donne [...] che si mettono in competizione con lei» (p. 40).

<sup>26</sup> C. MILANINI, *Introduzione*, cit., p. LIV.

<sup>27</sup> M. MIGIEL, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, cit., p. 65.



È possibile inoltre istituire un confronto tra le donne della trilogia e alcuni personaggi femminili che si trovano in altre opere di Calvino, interrogandosi sulle motivazioni per cui Lia, la Nera e Giglia hanno caratterizzazioni fortemente stereotipate mentre Pamela, Viola e Bradamante dimostrano una maggiore complessità e articolazione. La risposta a questo problema critico potrebbe essere rintracciata tenendo conto della diversità dei generi e dei modi a cui i testi sono ispirati: da una parte infatti si hanno scritti realistici e storico-saggistici come *Il sentiero dei nidi di ragno* e *La giornata d'uno scrutatore*, dall'altra romanzi che si rifanno alle modalità del fantastico e del genere cavalleresco quali appunto *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*; questa seconda tipologia di narrazione, che si ritrova soprattutto nelle opere che compongono la trilogia, permette dunque una scrittura che lascia spazio anche alla parodia e al picaresco, arrivando addirittura, per quanto riguarda i personaggi femminili, a una distorsione eversiva del codice «maschilista», impossibile da raggiungere invece in altri testi che per la loro natura storico-saggistica si rifanno a codici più tradizionali e non consentono una simile innovazione.

L'analisi delle singole opere della la trilogia che verrà esposta di seguito è perciò finalizzata a dimostrare in modo più dettaglio e sistematico quanto affermato finora e a evidenziare la complessità e la peculiarità della caratterizzazione dei personaggi femminili che arricchiscono la narrazione; seguendo l'ordine cronologico di composizione verrà approfondita in primo luogo la figura di Pamela, giovane ragazza che ricopre un ruolo fondamentale per la ricomposizione di Medardo nel testo *Il visconte dimezzato*; in seguito verrà analizzata Viola, eccezionale personaggio che funge da controparte femminile alle avventure di Cosimo nel romanzo *Il barone rampante*; infine l'attenzione verrà spostata sull'opera *Il cavaliere inesistente* per chiarire la doppia identità della narratrice Suor Teodora/Bradamante. Tutto ciò sarà eseguito tenendo conto della libertà che Calvino stesso concede al lettore rendendolo padrone di interpretare le tre storie secondo il proprio punto di vista e di metterne in evidenza aspetti apparentemente secondari e quasi del tutto trascurati come, in questo caso, la rilevanza delle figure femminili.

[...] ho voluto che fossero tre storie, come si dice, «aperte», [...] che comincino la loro vera vita nell'imprevedibile gioco d'interrogazioni e risposte suscitate nel lettore. Vorrei che

potessero essere guardate come un albero genealogico degli antenati dell'uomo contemporaneo, in cui ogni volto cela qualche tratto delle persone che ci sono intorno, di voi, di me stesso.<sup>28</sup>

### 3.1.1 *Il visconte dimezzato*: Pamela e l'unità maschile

Il primo testo che compone la trilogia, pubblicato nel 1952, trae origine dalla volontà di Calvino di dedicarsi non al libro che sente di dover scrivere ma a un libro che gli sarebbe piaciuto leggere. Proprio da questo desiderio nasce *Il visconte dimezzato*, opera che l'autore costruisce partendo da un'immagine, in particolar modo dalla figura di un uomo, Medardo, diviso in due metà tra loro opposte: il Gramo, tiranno ferocissimo che gode nel far soffrire il mondo che lo circonda, e il Buono, essere caritatevole e altruista ma allo stesso tempo debole e incapace di frenare la malvagità dell'altro.

Al ricupero del *topos* ottocentesco del Doppelgänger può congiungersi per tal via la ripresa del grande tema decadentistico ed esistenzialistico della reversibilità. [...] L'efferatezza del Gramo si accompagna con un'umanissima infelicità, la sofferenza con cui perpetra cattiverie [...] non è tanto intensa da cancellare ogni traccia di cinismo; la mansuetudine del Buono è tutt'altro che immune da impuntature moralistiche, la sua compunzione svela incertezze e ipocrisie.<sup>29</sup>

La tematica dell'identità divisa e frammentata e la riflessione sul desiderio di completezza e di integrità caratterizzano molti scritti calviniani, ma in questo racconto raggiungono un'esemplarità e una chiarezza senza precedenti all'interno della sua produzione, e sembrano inoltre essere connesse a tematiche freudiane<sup>30</sup> e psicologiche.

The (doomed) desire for wholeness has preoccupied Calvino since his early writing; we discern it in his naturalistic fiction as well as in the later allegories. Imagistically and

---

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostrì antenati" (Nota 1960)*, cit., p. 1219.

<sup>29</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 59.

<sup>30</sup> Per approfondire la connessione tra divisione dell'identità e complessi edipici o di castrazione si rinvia a G. SANGUINETTI KATZ, *Le adolescenze difficili di Italo Calvino*, cit.: «La mutilazione del visconte, pur nella sua sommaria descrizione, pare riferirsi alla scoperta del sesso da parte del bambino e al seguente timore di castrazione, piuttosto che a un casuale episodio di guerra» (p. 253).

thematically, Calvino renders the idea most visibly in the leading character of *Il visconte dimezzato*, who is severed in exact vertical halves.<sup>31</sup>

In realtà non è soltanto il protagonista a veicolare questa riflessione profonda sull'identità e sulla contrapposizione tra separazione e completezza, ma anche altri personaggi dell'opera e più in generale della narrativa di Calvino risultano significativi nell'ampliare questo concetto; ciò riguarda in particolar modo le donne e il mondo femminile, con cui i protagonisti maschili si rapportano e si confrontano attraverso le relazioni amorose che si creano nel testo.

Calvino's abiding concern with wholeness often takes the form in his fiction of the erotic male-female relationship. The relationship itself allegorizes the elemental life forces of "maleness" and "femaleness" within the individual and within the social order [...]. A variety of female characters [...] circumscribe the pervasiveness and problematics of wholeness in Calvino's work.<sup>32</sup>

Nell'opera in analisi il personaggio femminile per eccellenza è costituito da Pamela, giovane pastorella della quale Medardo si innamora e che assume un ruolo essenziale nell'assistere durante la sua lotta per raggiungere la completezza. Calvino stesso in realtà evita di attribuire eccessiva importanza a questa controparte femminile, definendola come un elemento puramente funzionale allo svolgimento del racconto e del tutto secondario nell'interpretazione complessiva del testo.

Tutti gli altri personaggi del *Visconte dimezzato* mi pare che non abbiano altro senso che la loro funzionalità nell'intreccio narrativo. [...] Il personaggio della ragazza (la pastorella Pamela) è appena uno schematico ideogramma di concretezza femminile in contrasto con la disumanità del dimezzato.<sup>33</sup>

Molti critici, influenzati anche da questa affermazione dell'autore, hanno ritenuto Pamela un personaggio secondario all'interno dell'opera e privo di caratterizzazione, dato che la donna viene raramente descritta nel testo se non in modo molto generale e sintetico; alcuni studiosi hanno anche attribuito questa caratteristica a tutti i personaggi

---

<sup>31</sup> M. SCHNEIDER, *Calvino's erotic metaphor and the hermaphroditic solution*, «Stanford Italian review», vol. 2, n. 1, 1981, p. 94.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 94-97.

<sup>33</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostri antenati"* (Nota 1960), cit., p. 1212.

femminili che si ritrovano nella trilogia, in particolar modo alle protagoniste, ossia Pamela, Viola e Bradamante.

Generale, e sistematica, è l'assenza di volti, di sembianze fisiognomicamente scolpite (apprendiamo solo che Pamela ha un corpo grassottello, Viola capelli biondi, Bradamante occhi di smeraldo, e così via).<sup>34</sup>

Un chiaro esempio della mancanza di dettagli descrittivi nel delineare la figura di Pamela può essere ritrovato sin dalla sua prima comparsa nel testo, che avviene dopo la metà del racconto, quando la parte cattiva di Medardo la vede per la prima volta e, pur senza volerlo, convinto di non poter provare alcun tipo di amore nel suo cuore, si innamora di lei attraverso una specie di decisione razionale e consapevole.

E decise di innamorarsi di Pamela, che grassottella e scalza, con indosso una semplice vesticciuola rosa, se ne stava bocconi sull'erba, dormicchiando, parlando con le capre e annusando i fiori.<sup>35</sup>

Nel resto dell'opera non vengono mai aggiunte informazioni che si riferiscano alla fisicità o all'aspetto esteriore della donna e proprio per questo motivo, unito anche all'entrata in scena molto posticipata rispetto all'inizio del testo, lei è spesso stata considerata un personaggio irrilevante e di scarsa importanza.

Ciò ha contribuito a creare l'idea di una mancanza di complessità del femminile nella trilogia, e in particolare in questo scritto, dovuta sia alla scarsa attenzione riservata alla descrizione di Pamela sia ai tratti caratteriali che la contraddistinguono. Molti studiosi hanno infatti messo in rilievo la capricciosità, l'egocentrismo e la disinibizione sessuale della donna che la rendono priva di qualità morali e completamente stereotipata.

[...] pure la protagonista femminile del *Visconte*, Pamela, è seppur non per sua scelta, al centro delle mire di più pretendenti; e anche lei non si distingue per qualità morali.<sup>36</sup>

Questa tipologia di analisi è indubbiamente fondata e ricavata dagli elementi testuali che compongono il racconto, ma corre il rischio di risultare incompleta e non

---

<sup>34</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 59.

<sup>35</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 404.

<sup>36</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 238.

sufficientemente approfondita, poiché non tiene conto del ruolo di rilevanza che la figura femminile ricopre nel testo e delle implicite associazioni che possono suggerire i dettagli descrittivi, per quanto scarni e generali. Innanzitutto, considerando la sua rappresentazione fisica, è innegabile che Pamela inizialmente viene delineata come la classica pastorella semplice ed innocente, anche attraverso il riferimento al colore rosa, tipica immagine metaforica associata alla purezza.

The imagery surrounding her introduction presents Pamela as the classic woman of the pastoral idyll. [...] Pamela's simple pink dress merely emphasises the virginal note already implicit in the rest of the imagery, which portrays her as an innocent and unsophisticated country lass.<sup>37</sup>

In realtà il riferimento al colore rosa e la modalità attraverso cui viene rappresentata Pamela non veicolano necessariamente l'idea della verginità della donna ma si riferiscono piuttosto alla sua vitalità e alla connessione che unisce tra loro il mondo femminile e il mondo della natura, che risultano strettamente intrecciati e in perenne comunicazione.

The "pastorella" Pamela is also quintessentially a creature of nature, but a young one, "ripe", hardly distinguishable from nature itself in bloom. We first meet Pamela in a posture of vitality and repose [...].<sup>38</sup>

L'apparente innocenza della ragazza che la fa sembrare quasi una bambina<sup>39</sup> ingenua viene completamente smentita e ribaltata nel corso del testo, soprattutto se si tengono in considerazione le azioni compiute dalla protagonista e le sue modalità di rapportarsi con il mondo maschile: Pamela infatti non è una fanciulla indifesa e spaventata ma una donna decisa e autonoma, in grado di badare a se stessa.

---

<sup>37</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 42.

<sup>38</sup> M. SCHNEIDER, *Calvino's erotic metaphor and the hermaphroditic solution*, cit., p. 104.

<sup>39</sup> Per approfondire le modalità attraverso cui Calvino rappresenta i personaggi femminili molto giovani nei testi che compongono la raccolta *Racconti* si rimanda a A. M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino's storytelling*, cit.; l'autrice afferma infatti che nella narrativa calviniana compare spesso il personaggio della "bambina", «another image of the feminine that is autonomous in its reserve, sure of itself, and full of serene disdain for its male peer» (pp. 156-157).

Ben lontana dal *topos* dell'innocente e inerme fanciulla perseguitata, Pamela non è affatto disposta a sottomettersi, come vorrebbe il Gramo, e come le consigliano i genitori [...].<sup>40</sup>

*Il visconte dimezzato* è perciò un'opera che rovescia molti luoghi comuni attraverso i suoi personaggi: per quanto riguarda Medardo la metà destra, che solitamente rappresenta il polo positivo, è quella del cattivo e malvagio Gramo, mentre la parte sinistra, che nella tradizione costituisce il negativo, è quella appartenente al Buono; allo stesso modo Pamela non ha nulla della fanciulla debole e in pericolo ma dimostra tutta la sua concretezza e superiorità rispetto all'uomo, proprio come accade anche negli altri testi che compongono la trilogia.

[...] le figure femminili sono gratificate d'un tributo incondizionato di simpatia ammirativa, per la superiorità delle loro doti di assennatezza spregiudicata e intraprendenza decisa: i personaggi maschili finiscono per apparire del tutto a rimorchio delle loro compagne [...].<sup>41</sup>

L'insanabile contrasto tra l'uomo e la donna e la totale superiorità di quest'ultima vengono ulteriormente messi in evidenza dai differenti concetti che le due figure veicolano: Medardo rappresenta infatti il dimezzamento del sé e l'incompletezza della propria identità, mentre Pamela è simbolo della completa simbiosi con la natura e dell'interrezza in opposizione alla mancanza di unità del visconte.

From a thematic viewpoint, Pamela has, broadly speaking, been interpreted as a positive symbol of Nature, of a communion with natural life, in contrast to Medardo's abnormal schism into a cruel half and an annoyingly beneficent half. Her life with the duck and the goat and her easy adaptation to forest life as a refuge from the sinister Medardo support this general interpretation [...].<sup>42</sup>

Grazie alla sua connessione con il mondo naturale Pamela è dunque una donna completamente libera e indipendente, e questa caratteristica, oltre ad elevarla su un piano superiore rispetto a quello occupato dal protagonista Medardo, la rende differente anche dalle figure femminili che si ritrovano negli altri libri della trilogia, ossia Viola e

---

<sup>40</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 23.

<sup>41</sup> V. SPINAZZOLA, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., p. 516.

<sup>42</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 47.

Bradamante, che non godono dello stesso contatto simbiotico con la natura e che dimostrano la loro autonomia in modi diversi.

If Pamela is different from Viola/Violante and Bradamante/Suor Teodora, it is largely because her freedom is derived not from duplicity or from a play of presence and absence, but from her connections to nature.<sup>43</sup>

Proprio la capacità della donna di comunicare con il mondo naturale e animale le permette di liberarsi dalla corda con la quale viene immobilizzata dai suoi stessi genitori, raggiungendo così la totale indipendenza da ogni legame familiare e affettivo e rifugiandosi nella foresta per vivere in completa autonomia.

Ma Pamela sapeva parlare alle sue bestie. A beccate le anatre la liberarono dai lacci, e a cornate le capre sfondarono la porta. Pamela corse via, prese con sé la capra e l'anatra preferite e andò a vivere nel bosco.<sup>44</sup>

Anche la disinvoltura in ambito sessuale è un tratto rilevante della rappresentazione di Pamela, nonostante la tematica erotica sembri superficialmente assente. I riferimenti concreti alla relazione amorosa sono effettivamente molto scarsi, ma quei pochi che si rintracciano nel testo permettono di mostrare la malizia e la disinvoltura della donna rispetto all'impaccio o alla totale incapacità di comprensione di Medardo.

[...] very few references are made either in the narrative or in the dialogue to sexual impulse or to erotic desire. [...] The quip Pamela makes when retorting to the righteous Medardo's definition of love as doing "good" actions together has provocative undertones [...] but Medardo ignores her comment [...].<sup>45</sup>

La donna «durante il corteggiamento si dimostra sveglia e smaliziata»<sup>46</sup>, arrivando a cogliere e comprendere anche i messaggi più espliciti del Gramo; è lei infatti l'unica che capisce a cosa allude lo scoiattolo tagliato in due ma con la coda ancora intatta che l'uomo le invia. Questo è stato considerato da alcuni critici come un aspetto negativo della caratterizzazione di Pamela che dimostrerebbe la sua civetteria e mancanza di

---

<sup>43</sup> M. MIGIEL, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, cit., p. 65.

<sup>44</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 409.

<sup>45</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., pp. 47-48.

<sup>46</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 22.

pudore, ma in realtà questa disinvoltura è un segnale evidente di indipendenza e autonomia in ogni ambito dell'esistenza, anche in quello sessuale.

Era un mezzo scoiattolo, tagliato come il solito per il lungo, ma con la fulva coda intatta.

[...]

– Taglia sempre tutto in due, – disse il babbo, – ma quel che lo scoiattolo ha di più bello, la coda, lo rispetta...

– Questo messaggio forse vuol dire, – fece la mamma, – che quanto tu hai di buono e di bello lui lo rispetterà...

Pamela si mise le mani nei capelli. – Cosa devo sentire da voi, padre e madre! Qui c'è qualcosa sotto [...].<sup>47</sup>

Oltre agli episodi descritti in precedenza, ci sono molti altri indizi nel testo che provano la superiorità della donna; ciò che risulta significativo è soprattutto il fatto che lei riesce ad avere la meglio su entrambe le metà di Medardo, sia sul Buono, più facile da controllare, sia sul Gramo, che le dà del filo da torcere ma non riesce mai a sottometterla come vorrebbe.

Per quanto riguarda la parte cattiva e malvagia, sin dalla nascita dell'innamoramento per Pamela risulta evidente che l'uomo perde il controllo di sé e si sente pervadere da un sentimento che va ben oltre i limiti della sua razionalità.

Ma i pensieri che egli aveva freddamente formulato non devono trarci in inganno. Alla vista di Pamela, Medardo aveva sentito un indistinto movimento del sangue, qualcosa che da tempo più non provava, ed era corso a quei ragionamenti con una specie di fretta impaurita.<sup>48</sup>

Ciò diviene ancora più palese quando il giorno successivo si avvia un dialogo tra i due attraverso il quale lui tenta di farla cedere alle sue richieste ma lei resiste, dimostrando coraggio e perseveranza: nonostante le minacce di Medardo, Pamela rivendica la sua piena libertà di decidere e di comportarsi come meglio crede, offrendo all'uomo se stessa soltanto a patto che vengano rispettati i propri desideri e le proprie condizioni.

– Allora, – chiese a Pamela, – ti sei decisa a venire al castello?

---

<sup>47</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 408.

<sup>48</sup> Ivi, p. 404.



Pamela era sdraiata sugli aghi di pino. – Decisa a non andarci, – disse voltandosi appena. – Se mi volete, venitemi a trovare qui nel bosco.

[...]

– È chiusa nel castello che voglio averti, è chiusa nel castello!

Pamela capiva che poteva azzardarsi, e muoveva nell'aria i piedi scalzi dicendo: – Qui nel bosco, non dico di no; al chiuso, neanche morta.<sup>49</sup>

Anche nei confronti del Buono Pamela si dimostra nettamente superiore, sia perché fa delle allusioni alla sua volontà di concedersi che però, come già accennato in precedenza, l'uomo non è in grado di cogliere, sia perché gli risponde in modo quasi insolente e privo di freni per affermare la propria volontà, senza lasciare spazio per obiezioni di alcun tipo.

– Allora, cosa facciamo? – disse Pamela.

– Io direi d'andare dai tuoi genitori, poverini, a aiutarli un po' nelle faccende.

– Vacci tu se ne hai voglia – disse Pamela.

– Io sì che ne ho voglia, cara, – fece il visconte.

– E io resto qui, – disse Pamela e si fermò con l'anatra e la capra.

– Fare insieme buone azioni è l'unico modo per amarci.

– Peccato. Io credevo che ci fossero altri modi.

– Addio, cara. Ti porterò della torta di mele –. E s'allontanò sul sentiero a spinte di stampella.

– Che ne dici, capra? Che ne dici, anitrina? – fece Pamela, sola con le sue bestie. – Tutti tipi così devono capitarmi?<sup>50</sup>

Attraverso i passi riportati si nota chiaramente che quello che Pamela difende non è tanto la propria verginità, perché spesso si dimostra invece disponibile a concedersi all'uomo con totale disinibizione, ma piuttosto la propria autonomia e indipendenza dalle richieste dei suoi innamorati; questo non fa di lei una ragazza capricciosa e volubile come emergerebbe dalle analisi di alcuni critici, ma una donna matura e pienamente consapevole delle sue azioni che è disposta a correre ogni rischio per proteggere i propri interessi e per affermare le proprie convinzioni.

---

<sup>49</sup> Ivi, pp. 407-408.

<sup>50</sup> Ivi, p. 422.

La donna, qui personificata nella pastorella Pamela amata sia dal Gramo che dal Buono [...] si rivela l'essere intero e quindi disposta naturalmente al compromesso: aggirando le scelleratezze dell'uno e le sdolcinatezze dell'altro, riesce sempre a decodificare in tempo i messaggi criptici dei due e a salvaguardare la propria indipendenza, sentimentale e decisionale [...].<sup>51</sup>

La superiorità di Pamela è anche dimostrata dal fatto che lei sembra essere l'unica (eccetto il caso della balia Sebastiana che verrà analizzato in seguito) che riesce a comprendere pienamente quello che sta accadendo: è infatti la donna che si rende conto prima degli altri che Medardo è stato spezzato in due metà, una buona e una cattiva, dimostrando dunque la sua capacità di osservazione della realtà e il suo intuito.

- Son contento che tu sia allegra, ragazza, – disse il visconte, – ma perché ridi, se è lecito?
- Rido perché ho capito quel che fa andar matti tutti i miei compaesani.
- Cosa?
- Che voi siete un po' buono e un po' cattivo. Adesso tutto è naturale.
- E perché?
- Perché mi son accorta che siete l'altra metà. Il visconte che vive nel castello, quello cattivo, è una metà. E voi siete l'altra metà, che si credeva dispersa in guerra e ora invece è ritornata. Ed è una metà buona.<sup>52</sup>

La sua capacità di comprendere la realtà, come accennato in precedenza, è ulteriormente enfatizzata anche dal fatto che la donna è in grado di decifrare tutti i messaggi che il protagonista le invia; non si tratta di una comunicazione che avviene attraverso segnali verbali ma di uno scambio che ha luogo tramite l'offerta di fiori nel caso del Buono o di animali dimezzati per quanto riguarda il Gramo, utilizzando quindi la natura come mezzo dialogico.

[...] l'incontro seduttivo del visconte con l'altra figura di donna, la «grassottella e scalza» contadina Pamela, [...] non avviene con nessun mezzo linguistico ma solo con profferte di fiori e animali dimezzati [...]. Quando arriva il Buono tutto ovviamente si rovescia e i

---

<sup>51</sup> C. BENUSSI, *Introduzione a Calvino*, cit., pp. 29-30.

<sup>52</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 420.

messaggi di tortura e divisione seminati dal Gramo nella natura circostante (melograni, galline, lumache) cambiano di segno, tornando a ricomporsi per mano pietosa dell'altro.<sup>53</sup>

Nel testo perciò si ritrovano molto spesso dei passi che dimostrano l'acutezza dell'intuito di Pamela e la sua capacità di afferrare al volo il significato dei messaggi che le vengono lasciati, anche di quelli più oscuri e difficili da decifrare.

Orrendi resti bruttavano la pietra: erano metà d'un pipistrello e metà d'una medusa, l'una stillante nero sangue e l'altra viscida materia, l'una con l'ala spiegata e l'altra con le molli frange gelatinose. La pastorella capì ch'era un messaggio. Voleva dire: appuntamento stasera in riva al mare. [...] A un ramo alto era legato un gallo per le ali, e grossi buchi azzurri e pelosi lo stavan divorando: un nido di processionarie, cattivi insetti che vivono sui pini, gli era stato posato proprio sulla cresta. Era certo un altro degli orribili messaggi del visconte. E Pamela l'interpretò: «Domani all'alba ci vedremo al bosco».<sup>54</sup>

La critica, nonostante la scarsa importanza riservata ai personaggi femminili dell'opera, ha però concordemente messo in evidenza quella che risulta essere la caratteristica più rilevante del personaggio di Pamela all'interno della narrazione, ossia il suo ruolo fondamentale nel ricongiungimento delle due metà del visconte, poiché sia il Gramo sia il Buono si innamorano di lei e decidono di duellare per ottenerla.

As regards plot movement, Pamela is the romantic reason for the rivalry between the two halves and provides the impetus for the duel which ultimately serves to reunite them, and to rectify the abnormal and unnatural split.<sup>55</sup>

Attraverso le sue azioni la protagonista non vuole soltanto ottenere la riunificazione delle due metà del visconte ma desidera soprattutto difendere i propri interessi e la propria autonomia; nessuna delle due parti infatti, per motivi differenti e opposti, riesce da sola a soddisfare i suoi desideri e a incarnare l'uomo ideale che può stare al suo fianco come sposo e marito.

Le due metà si ricongiungono simbolicamente innamorandosi entrambe della pastorella Pamela, cui offrono alternative poco attraenti per motivi opposti. Mentre il Gramo la

---

<sup>53</sup> F. SERRA, *Calvino*, cit., p. 169.

<sup>54</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 406-407.

<sup>55</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 47.

minaccia e tenta di corrompere i suoi genitori per portarla al suo castello e, possiamo immaginare, consumare una vita in vizi nefandi e orribili efferatezze, il Buono le prospetta un amore assolutamente casto e disinteressato [...].<sup>56</sup>

Insoddisfatta di entrambe le alternative che le si prospettano e convinta che soltanto un uomo intero e completo possa essere adatto a renderla felice, la donna difende il proprio punto di vista e i propri bisogni, e in virtù di ciò ottiene quello che vuole ed esclama maliziosamente: «Finalmente avrò uno sposo con tutti gli attributi»<sup>57</sup>.

Pamela [...] gioca un ruolo decisivo nello scioglimento dell'intreccio accettando la proposta di matrimonio di entrambe le metà di Medardo, cioè rivendicando il suo diritto ad avere uno sposo intero.<sup>58</sup>

Degno di rilievo è anche il fatto che *Il visconte dimezzato* è l'unica opera della trilogia e una delle poche in tutta la produzione narrativa Calviniana che si conclude con un vero e proprio lieto fine tipico della fiaba, ossia con il matrimonio tra Medardo, riunito e completo, e la pastorella Pamela.

Medardo is, however, the only protagonist of the trilogy with a future, the only one who does not vanish into thin air, the only one that is in any sense "salvageable". [...] He is one of the few major characters in Calvino's fiction to establish a presumably successful sentimental love relationship, finalized in marriage.<sup>59</sup>

In una delle ultime pagine dell'opera è infatti scritto: «Ebbe vita felice, molti figli e un giusto governo»<sup>60</sup>. Ciò a cui bisogna prestare attenzione è il fatto che in realtà Medardo non ha fatto praticamente nulla per riuscire a raggiungere questa unificazione finale e per sposare la donna; è Pamela che contando sulla propria astuzia, sulla propria risolutezza e sulle proprie abilità ottiene il suo scopo, risultando così la vera parte attiva della relazione amorosa e dell'intero racconto.

---

<sup>56</sup> C. MONGIAT FARINA, *I nostri antenati postumani. Storie di formazione e metamorfosi nella trilogia di Calvino*, «Strumenti critici», n.1, 2014, p. 80.

<sup>57</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 443.

<sup>58</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., pp. 22-23.

<sup>59</sup> M. MIGIEL, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, cit., p. 61.

<sup>60</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 443.

[...] la ricomposizione unitaria avrà luogo non per impulsi endogeni ma per effetto di un intervento esterno, la virtù amorosa femminile di Pamela. [...] non è l'uomo, è la donna a incarnare la potenzialità risolutiva dell'azione, quando sia motivata dalla naturalità generosa di un amore vissuto non come possesso ma come dedizione.<sup>61</sup>

A seguito di queste considerazioni risulta dunque essenziale scostarsi dalle affermazioni dello stesso Calvino riguardanti la protagonista femminile del racconto e riconoscere che gli elementi che ne mettono in risalto l'importanza e la complessità sono molteplici ed estremamente rilevanti, sia a livello tematico sia a livello narrativo, arrivando dunque a considerare Pamela come uno dei personaggi più importanti per un'analisi profonda e articolata dell'opera.

The urge to possess Pamela is one of the strongest forces driving both the Good and the Bad Medardos, and is the ultimate catalyst for their reunification. It is also one of the more significant and interesting themes in the entire tale. If Calvino considers that the divided viscount is a metaphor for the conflicted state of modern man, his resolution of the tale, whether he acknowledges it or not, can also be read metaphorically to illustrate that the process of restoring equilibrium requires significant female input.<sup>62</sup>

Pamela rappresenta senza dubbio il personaggio femminile principale dell'opera *Il visconte dimezzato* ed è stata dimostrata la complessità e la peculiarità della sua caratterizzazione. Per ottenere un'analisi completa delle donne presenti nel testo è però necessario fare attenzione a un'altra protagonista rilevante nella narrazione, ossia Sebastiana, la balia che ha accudito Medardo sin da piccolo e che quindi è unita a lui da un rapporto speciale e unico tanto quanto quello tra l'uomo e Pamela.

Two women assist Medardo's allegorized struggle to reach beyond the "normal" condition of incompleteness, the old nurse Sebastiana and the young shepherdess Pamela.<sup>63</sup>

Sebastiana è dunque parte integrante del processo di riunificazione del protagonista proprio perché è lei che l'ha cresciuto come una madre; nel corso del testo infatti emerge spesso la sua natura di balia protettiva che esercita, su colui che per lei è stato

---

<sup>61</sup> V. SPINAZZOLA, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., pp. 522-523.

<sup>62</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 7.

<sup>63</sup> M. SCHNEIDER, *Calvino's erotic metaphor and the hermaphroditic solution*, cit., p. 103.

un figlio, un'autorità che nessun altro possiede e che la accomuna alle creature del mondo naturale, sempre pronte a proteggere i loro cuccioli.

Con l'ostinazione autoritaria che le donne pretendono di mantenere su coloro che han visto bambini, Sebastiana non mancava mai di rimproverare al visconte ogni nuovo suo misfatto, anche quando tutti s'erano convinti che la sua natura era volta a un'irreparabile, insana crudeltà.<sup>64</sup>

La prima descrizione che il testo fornisce di Sebastiana, proprio come nel caso di Pamela, è molto sommaria e priva di dettagli puntuali che permettano di delineare un'immagine completa della donna; in realtà attraverso poche parole il testo trasmette molteplici spunti che consentono di cogliere alcune delle caratteristiche più rilevanti e peculiari della balia per arrivare a ricavarne un ritratto maggiormente complesso.

La vecchia Sebastiana era una gran donna nerovestita e velata, con il viso rosa senza una ruga, tranne quella che quasi le nascondeva gli occhi; aveva dato il latte a tutti i giovani della famiglia Terralba, ed era andata a letto con tutti i più anziani, e aveva chiuso gli occhi a tutti i morti.<sup>65</sup>

Queste poche righe permettono di cogliere una delle caratteristiche essenziali della balia: nonostante essa non sia più così giovane sembra comunque essere una donna sveglia, completamente libera e padrona della propria sessualità; proprio quest'ultimo dettaglio, che apparentemente crea una contraddizione tra l'età di Sebastiana e le sue attività erotiche, in realtà ne mette in evidenza l'assoluta autonomia.

Old, meaning "wise" in her case, Sebastiana is really ageless ("senza una ruga"), virtually immortal. [...] Her grandmotherly years do not obliterate her liberal sexuality, described in the passage cited as perennial suckling, coupling, and burying.<sup>66</sup>

Questa sua vitalità viene confermata anche attraverso il riferimento al colore rosa della pelle, colore che aveva caratterizzato anche il vestito della pastorella Pamela, creando

---

<sup>64</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 393.

<sup>65</sup> Ivi, p. 379.

<sup>66</sup> M. SCHNEIDER, *Calvino's erotic metaphor and the hermaphroditic solution*, cit., p. 104.

così un legame inscindibile tra le due donne «drawing attention specifically to their shared feminine sexuality, i.e., their fertile “bloom”»<sup>67</sup>.

È dunque possibile affermare che come altri personaggi dell'opera e più in generale della trilogia dei *Nostri antenati* Sebastiana racchiude in sé caratteristiche spesso opposte e contraddittorie che la rendono un personaggio complesso e articolato: è allo stesso tempo anziana e sessualmente libera, affettuosa e autoritaria, «svampita e saggia»<sup>68</sup>. Proprio la saggezza e l'astuzia che contraddistinguono la donna le permettono di capire quello che sta succedendo a Medardo e ad essere l'unica che considera inevitabilmente legate e interdipendenti le due metà dell'uomo, il Buono e il Gramo.

[...] anche la vecchia balia Sebastiana rivela una personalità energica, combattiva, «intera»; e lei sola si rifiuta di distinguere fra le due metà di Medardo, considerando il Buono responsabile delle malefatte del Gramo.<sup>69</sup>

Anche per quanto riguarda i segnali inviati dalle due metà del protagonista, Sebastiana risulta essere «un interprete adatto, la persona che lo conosce meglio di tutti avendolo allevato»<sup>70</sup>; solo le donne del racconto, la pastorella e la balia, sono dunque in grado di capire i messaggi lasciati dal visconte e di coglierne il significato profondo, mentre per tutti gli altri essi sono soltanto segni casuali o impossibili da decifrare. La balia Sebastiana, come già accennato, ricopre perciò un ruolo fondamentale nella riunificazione delle due metà e nel portare entrambe a riconoscere di essere due parti contrastanti e opposte appartenenti però a uno stesso uomo, Medardo.

The indomitable presence of Sebastiana and her clearminded insistence on accurate self-reckoning guide both the wicked Monco and the Buono toward an integrated self.<sup>71</sup>

Se infatti è Pamela che spinge del tutto le due metà a ricongiungersi, è però sotto lo sguardo attento e vigile di Sebastiana che avviene la rinascita del protagonista, e questo

---

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 58.

<sup>69</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 23.

<sup>70</sup> F. SERRA, *Calvino*, cit., p. 169.

<sup>71</sup> M. SCHNEIDER, *Calvino's erotic metaphor and the hermaphroditic solution*, cit., p. 104.

dimostra la rilevanza che entrambe assumono all'interno dell'opera in quanto elementi essenziali per fare in modo che avvenga la ricomposizione finale di Medardo.

The desire for Pamela aroused in both of them becomes the instrument of their rebirth: they duel over her, nearly die from their reopened old wounds and remain unconscious for day, whereupon the surgically reintegrated viscount regains consciousness under Sebastiana's regenerative gaze. The old woman who tended his infancy now attends his rebirth; the young woman who joins him in marriage assure cyclical regeneration through their (many) children.<sup>72</sup>

L'analisi dell'opera *Il visconte dimezzato* ha dunque permesso di mettere in luce la sostanziale novità e complessità delle donne protagoniste rispetto a quelle incontrate in altri scritti di Calvino. Pamela e Sebastiana sfuggono a qualunque tipologia di stereotipizzazione grazie alle molteplici caratteristiche che le contraddistinguono, prime fra tutte il loro desiderio di autonomia e la loro «ansia di libertà e di autenticità»<sup>73</sup>. Da questo punto di vista la trilogia dei *Nostri antenati* segna uno scarto rispetto alla produzione calviniana precedente e da questo momento in poi le donne assumono all'interno del testo una rilevanza e una superiorità rispetto ai protagonisti maschili che le rende uniche ed essenziali da analizzare per raggiungere una visione completa delle opere e del loro significato profondo.

In sintonia con una tendenza ben attestata nella narrativa novecentesca, da qui in poi i personaggi di Calvino si mostreranno sovente superiori ai maschi per autonomia, risolutezza, spirito di iniziativa.<sup>74</sup>

### **3.1.2 Il barone rampante: l'eccezionale figura di Viola**

Il secondo testo che compone la trilogia è *Il barone rampante*, pubblicato nel 1957, a cinque anni di distanza dal racconto *Il visconte dimezzato*; durante questo lasso di tempo Calvino riflette maggiormente sulla sua produzione e sulle caratteristiche del genere fantastico, anche attraverso la raccolta delle *Fiabe italiane* da lui curata ed edita nel 1956, arrivando dunque a scrivere un «romanzo» nel senso proprio del termine,

---

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> F. DI CARLO, *Come leggere "I nostri antenati"*, cit., p. 87.

<sup>74</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 23.



«con maggiore maturità espressiva e con una più chiara consapevolezza circa i propri intenti»<sup>75</sup>. Proprio per questo motivo l'opera costituisce il fulcro della produzione calviniana ed è necessario soffermarsi con attenzione su di essa e sulle sue caratteristiche intrinseche per coglierne sia la diversità sia la complementarità con i testi precedenti. Come infatti è stato messo in evidenza da molti critici, senza dubbio *Il barone rampante* rappresenta una narrazione nuova e peculiare rispetto ad altri scritti, ma allo stesso tempo costituisce una sorta di sintesi della letteratura dell'autore perché «the novel contains *in nuce* many of the characteristic qualities of Calvino's work»<sup>76</sup>. L'opera costituisce dunque un punto di passaggio obbligato per poter comprendere a pieno la produzione dello scrittore attraverso l'analisi di tematiche e personaggi che risultano essere una componente essenziale nel caratterizzare quella che dai più è stata considerata come una delle migliori produzioni di Calvino.

Romanzo di formazione, fiaba geometrica, *pastiche* storico, *conte philosophique*, *Il barone rampante* segna il ritorno di Calvino alla narrativa d'invenzione, con una maturità stilistica ormai compiuta, e con la felicità creativa dei suoi momenti migliori [...].<sup>77</sup>

Anche nella stesura di quest'opera, come era accaduto nel *Visconte*, l'autore assume come punto di partenza della scrittura un'immagine mentale, ossia quella di un ragazzo che sale sugli alberi e che decide di trascorrervi tutta la vita senza mai più scendere a terra. Calvino stesso si interroga sul significato di questa scelta e sul senso generale del testo che ne sarebbe derivato, tanto che nella già citata *Nota* del 1960 afferma:

Dovevo farne la storia d'una fuga dai rapporti umani, dalla società, dalla politica eccetera? No, sarebbe stato troppo ovvio e futile: il gioco cominciava a interessarmi solo se facevo di questo personaggio che rifiuta di camminare per terra come gli altri non un misantropo ma un uomo continuamente dedito al bene del prossimo, inserito nel movimento dei suoi tempi, che vuole partecipare a ogni aspetto della vita attiva [...] però sapendo che per essere *con* gli altri veramente, la sola via era d'essere separato dagli altri [...].<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 34.

<sup>76</sup> J. CANNON, "*Il barone rampante*" and the imaginary universe of Italo Calvino, cit., pp. 60-61.

<sup>77</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 40.

<sup>78</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostri antenati"* (*Nota 1960*), cit., p. 1214.

Questa affermazione fa riferimento più in generale al ruolo del letterato all'interno della società e della storia e deriva principalmente da una serie di delusioni vissute dallo stesso autore<sup>79</sup> che lo spingono ad allontanarsi dalla vita politica. Il protagonista del testo, Cosimo, rappresenta dunque l'intellettuale che per poter prendere effettivamente parte alla vita comunitaria deve staccarsi da essa; l'opera non riflette dunque un'esaltazione del disimpegno e dell'isolamento dello scrittore dalla società, ma piuttosto un'allegoria del suo coinvolgimento nella storia contemporanea e del suo intervento nella realtà.

The novel is clearly meant to be an allegorical representation of the poet's role in society. [...] Like the man who lives in the trees, the writer is apparently exiled in a fantastic world which has nothing to do with reality. However, as Calvino argues in the introduction, Cosimo's isolation from the world is in fact a form of commitment.<sup>80</sup>

Come già accennato e come sostenuto da molti critici e da Calvino stesso, la distanza rappresentata dalla salita sugli alberi di Cosimo è una condizione necessaria per l'intellettuale per poter agire sulla realtà, assumendo uno sguardo distaccato e oggettivo che gli permette un'analisi più puntuale e veritiera.

Il salto sugli alberi appare come distacco critico, condizione necessaria non solo per un'analisi, ma anche e soprattutto per un intervento sulla realtà, e non come separazione dal consorzio umano.<sup>81</sup>

Tale tematica non è affatto nuova nella narrativa calviniana, e sin dai primi testi della produzione dell'autore emergono il contrasto e l'apparente contraddizione tra una separazione avvertita come necessaria e un coinvolgimento profondo nella realtà e nella storia; quello che è stato definito «*pathos della distanza*»<sup>82</sup> caratterizza dunque

---

<sup>79</sup> A proposito del crescente distacco di Calvino dalla politica si rimanda a M. BARENGHI, *Calvino*, cit., dove l'autore, dopo aver brevemente esposto i principali fatti storici avvenuti prima della stesura dell'opera, afferma: «E di fatto nella vicenda del *Barone* molti aspetti sono leggibili come trasposizioni fantastiche di vicende politiche attuali; soprattutto, l'invenzione centrale del libro – la decisione del protagonista di salire sugli alberi e di non scenderne mai più – rappresenta una scelta di solitudine, una presa di distanza, che senza dubbio trae origine dal profondo disagio verso la politica attiva» (p. 34).

<sup>80</sup> J. CANNON, *Italo Calvino: writer and critic*, Ravenna, Longo Editore, 1981, pp. 36-37.

<sup>81</sup> C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973, p. 54.

<sup>82</sup> Cfr. C. CASES, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987.

numerose opere di Calvino, ma è soltanto con *Il barone rampante* che egli arriva a una soluzione e a una sintesi tra le due spinte opposte che animano l'intellettuale.

In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida, vive l'opera di Calvino. [...] Col *Barone rampante* Calvino ha invece trovato la soluzione: ha insediato il suo eroe sulle piante, a una distanza tale da poter essere in rapporto con gli uomini e giovar loro senza essere offeso dalla sana, ma un po' maleodorante natura del popolo e da quella arida e crudele dei suoi nobili familiari. Ne è uscito il libro più lungo e persuasivo [...].<sup>83</sup>

La centralità del protagonista nel rappresentare questa compresenza di distacco dalla realtà e azione al suo interno e il legame identificativo che Calvino percepisce fra sé e il ragazzo hanno fatto sì che molte delle analisi critiche sull'opera si siano concentrate principalmente su Cosimo, considerando tutte le altre figure come subordinate e necessarie esclusivamente per lo sviluppo del racconto. I personaggi secondari e in particolar modo Viola, personaggio femminile per eccellenza all'interno della narrativa calviniana, sono stati spesso ritenuti come delle controfigure del protagonista che ne dimostrerebbero la superiorità morale e intellettuale, proprio come afferma lo stesso autore.

Sui personaggi comprimari, nati per spontanea proliferazione di quest'atmosfera romanzesca, c'è poco da dire. Il dato che li accomuna quasi tutti è d'essere dei solitari, ognuno con una maniera sbagliata d'esserlo, intorno a quell'unica maniera giusta che è quella del protagonista.<sup>84</sup>

Questa subordinazione caratterizza anche Viola, protagonista femminile dell'opera, poiché lei rappresenta un modo di vivere secondo ideali opposti rispetto a quelli di Cosimo, che portano al nulla e che quindi vengono interpretati in modo negativo; la donna dunque, secondo quanto asserisce lo scrittore, non agisce seguendo valori positivi ma attraverso un'irrazionalità che spinge verso la distruzione e che la rende nettamente inferiore all'uomo sul piano etico e culturale.

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 160.

<sup>84</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostri antenati"* (Nota 1960), cit., p. 1215.

Anche il personaggio femminile (Viola) entrava nel gioco delle prospettive etiche e culturali: a contrasto con la determinatezza illuminista, la spinta barocca e poi romantica verso il tutto che rischia sempre di diventare spinta distruttiva, corsa verso il nulla.<sup>85</sup>

In realtà la protagonista è una componente essenziale del romanzo e richiede un'analisi dettagliata e precisa che permetta di coglierne le caratteristiche fondamentali e la rilevanza innegabile all'interno del testo. Viola infatti è centrale sia perché racchiude e sintetizza in sé le peculiarità di molte donne che costellano la produzione calviniana, sia perché rispetto agli altri personaggi femminili raggiunge una complessità maggiore e una superiore importanza in rapporto a Cosimo e alle tematiche dell'opera, tanto da divenire «forse la più memorabile figura femminile concepita da Calvino»<sup>86</sup>.

Alcuni critici si sono dedicati a un'analisi di Viola e del suo ruolo all'interno della narrazione, ma hanno spesso ricavato un ritratto negativo della donna, subordinata al protagonista maschile e caratterizzata da tratti che la dipingono in modo misogino e stereotipato.

[...] il romanzo presenta alcuni motivi in comune con le opere precedenti e, tra essi, [...] la «solita venatura misogina» con la connessa preminenza dei ruoli maschili.<sup>87</sup>

Secondo lo studioso Guido Bonsaver, il personaggio di Viola rientrerebbe in quella tipologia femminile che lui definisce «donna “isterica”»<sup>88</sup>, ossia una figura fredda, insoddisfatta, manipolatrice dell'uomo e sessualmente insaziabile. Egli ritiene che questa categoria ricorra soprattutto nelle opere di Calvino degli anni Cinquanta e Sessanta, quindi anche in quelle che compongono la trilogia *I nostri antenati*, e sia rappresentata in particolar modo dalla stessa Viola.

Fin dall'inizio, infatti, essa pretende dal protagonista una sottomissione totale [...]. Cosimo resiste, ma il destino della coppia è ormai segnato: per tutto il romanzo Viola non farà che sconvolgere l'esistenza di Cosimo con la sua insaziabile sete d'amore – di prove d'amore – cui si associa una vena di sadismo e d'irrazionalità romanticheggiante.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 38.

<sup>87</sup> M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, cit., p. 120.

<sup>88</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 234.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 236.

Questo tipo di analisi è finalizzato a mostrare la stereotipizzazione e la misoginia che caratterizzerebbero la rappresentazione del femminile nelle opere di Calvino, mettendo in evidenza elementi come la capricciosità, la volubilità, l'insaziabilità e l'irrazionalità della donna che costituiscono i presupposti per un ritratto sostanzialmente negativo dei personaggi femminili e in particolar modo di Viola. Tale approccio risulta però fuorviante e rischioso, poiché fornisce un'immagine parziale della protagonista del testo e trascura alcune sue caratteristiche estremamente rilevanti per dimostrarne la complessità e la peculiarità, al di là di qualunque categoria generalizzante e priva di specificità.

La nostra analisi si concentra perciò sul personaggio di Viola per sottolineare elementi fondamentali spesso trascurati dalla critica nella sua caratterizzazione e per dimostrare la sua totale indipendenza e autonomia nei confronti dell'uomo, in modo ancora più evidente ed esplicito rispetto ad altre donne presenti nelle opere calviniane. Uno dei primi elementi di novità è costituito dal modo diverso di rappresentare l'amore: a differenza di quanto accade in altri scritti di Calvino, nel *Barone* la relazione amorosa tra Cosimo e Viola viene delineata mettendo in secondo piano i meccanismi ironici e parodici tipici di altri testi e assegnando un valore più profondo e articolato al tema erotico; quest'ultimo viene infatti analizzato e descritto con maggiore attenzione dall'autore e ne viene di conseguenza messa in evidenza l'intrinseca complessità.

In *Il barone rampante*, love episodes are less humorous, more serious. [...] In *Il barone*, the use of poetic imagery to render an erotic situation is even more prevalent and is, in fact, rarely undermined by humor and parody. [...] love is fundamental to Cosimo's development, as we will later see, but his experiences are handled delicately by the author.<sup>90</sup>

L'avventura amorosa è dunque una componente essenziale e per nulla trascurabile nel percorso di maturazione del protagonista e ciò viene esplicitato attraverso la relazione che Cosimo instaura con due donne, Ursula e Viola, tra loro molto diverse, che rappresentano aspetti differenti e talvolta contrapposti del tema erotico.

---

<sup>90</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., pp. 51-52.

Nel testo tale passaggio viene posto come tappa imprescindibile e vitale della *Bildung* di Cosimo, e si compone di un felice momento iniziatico (vissuto con la giovane Ursula, anche lei allocata sugli alberi insieme alla comunità di esuli spagnoli alla quale appartiene), e di un approdo alla conoscenza dell'amore vero sperimentato con il ritorno di Viola a Ombrosa.<sup>91</sup>

La prima donna con la quale Cosimo ha una relazione è Ursula, personaggio femminile che a differenza di Viola ha una caratterizzazione fortemente stereotipata e che vive con il protagonista un amore molto più superficiale e meno intenso rispetto a quello che poi lui sperimenta con la marchesa D'Ondariva. Il primo incontro tra Cosimo e Ursula non è descritto in modo dettagliato ma permette comunque di cogliere alcune caratteristiche che rendono la ragazza una tipica fanciulla attraente e innocente e che contribuiscono a creare «the idealised image of passive feminine subjectivity»<sup>92</sup>; la prima azione che il protagonista compie è infatti quella di cogliere una rosa e di porla sul capo di lei.

Era una ragazza con occhi di bellissimo color pervinca e carnagione profumata. [...]

– Sapreste cogliere quella rosa? – In cima a un albero era fiorita una rosa rampicante.

– Peccato: no.

– Bene, ve la coglierò io –. S'avviò, tornò con la rosa. Ursula sorrise ed avanzò le mani.

– Voglio appuntarla io stesso. Ditemi dove.

– Sul capo, grazie, – e accompagnò la mano di lui.

[...]

La trasportò di là. Poi venne lui. Era un mandorlo tenero e non vasto. Vi si stava vicini.

Ursula era ancora ansante e rossa per quel volo.

– Spaventata?

– No –. Ma le batteva il cuore.

– La rosa non s'è persa, – lui disse e la toccò per aggiustarla.<sup>93</sup>

Quello della rosa è un simbolo che esalta la sensualità della scena e che mette in evidenza l'aspetto principale della caratterizzazione di Ursula, ossia la sua verginità; Calvino esprime ciò utilizzando appunto un'immagine poetica che crea un'atmosfera di intimità e innocenza.

---

<sup>91</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 32.

<sup>92</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 40.

<sup>93</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 683-684.

As Gabriele notes in her study of Eros and language in Calvino's writing, the image of the rose is the "poetic and erotic figure *par excellence*" (*Italo* 52) and it is often used as the symbol of virginity. Ursula might have periwinkle eyes, but if Calvino has endowed her with a "clima", it is associated with the rose and what it signifies [...].<sup>94</sup>

Così come Ursula è una figura femminile estremamente diversa da Viola, anche le relazioni che Cosimo vive con le due donne presentano tra loro differenze rilevanti e mettono in luce un'opposta modalità di sperimentare l'amore e un diverso grado di coinvolgimento da parte del protagonista, tanto che il primo personaggio con cui Cosimo ha un'avventura sembra funzionale proprio a dare maggior risalto e profondità al sentimento nei confronti della vera protagonista femminile dell'opera, Viola. Con Ursula infatti il rapporto è gioioso e felice e il ragazzo decide di lasciare la donna per non doversi sposare, mantenendo così intatta la propria razionalità; con Viola invece la relazione diventa così intensa e totalizzante che Cosimo è costretto ad abbandonarla per non rinunciare alla propria autonomia, ma questo comporta, come vedremo, una momentanea perdita del proprio equilibrio mentale e un approdo alla vera e propria follia.

His first, more innocent, romantic encounter with Ursula provides a contrast to the much more passionate affair that Cosimo has with Viola later in the novel, and the period of pure lust can be viewed as a hiatus between these two more meaningful relationships. Calvino constructs Ursula's character to provide an antithesis, not to Cosimo, but to Viola [...].<sup>95</sup>

Come dimostrato, il personaggio di Ursula è fondamentale proprio perché rappresenta una tipologia di femminile stereotipata totalmente contrapposta alla figura di Viola. Uno dei tratti più evidenti ed espliciti della caratterizzazione di quest'ultima è l'ambivalenza, già riscontrata in altre donne della narrativa calviniana, tra l'attrazione che lei esercita su Cosimo e la repulsione che il suo amante prova.

Per un lato, ne è affascinato, ne coltiva l'immagine con struggimento, ne insegue le parvenze con tenacia: il congiungimento con la donna, il raggiungimento della donna gli si configura come obiettivo vitale supremo, sulla spinta dell'eros. Per l'altro verso però la femminilità lo impaurisce e respinge, facendogli pervenire la richiesta minacciosa d'una

---

<sup>94</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 40.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

rinuncia al godimento intero della propria autonomia. L'acquisto gli pare allora convertirsi in perdita, giacché la soddisfazione del desiderio erotico esige un prezzo irreparabile di spossamento vitale.<sup>96</sup>

Questa contraddizione è in realtà insita nel carattere di Viola e la rende un personaggio davvero complesso e articolato, al punto tale da richiedere un'analisi che vada oltre la semplice constatazione di un'ambivalenza superficiale e priva di significati profondi. L'ambiguità interiore si manifesta anche attraverso dettagli che caratterizzano l'aspetto fisico della donna e che sono spesso simbolici per trasmettere gli aspetti peculiari del personaggio. Viola è infatti descritta come una bambina e poi una donna dai capelli biondi che la rendono estremamente bella e desiderabile; anche i cavalli che le appartengono hanno gli stessi colori e questo da una parte esplicita la connessione tra la donna e il mondo della natura, dall'altra rende evidente la sua libertà e autonomia. La protagonista è innegabilmente fonte di attrazione per l'uomo per il suo aspetto sensuale e affascinante, ma non corrisponde allo stereotipo della fanciulla dolce e indifesa perché sin dalla sua descrizione fisica emerge una delle sue caratteristiche principali, ossia l'indipendenza.

The first description given of the young Viola is of “una bambina bionda” [...], and as an adult she is said to be “bionda come da bambina” [...]. But not only is Viola blonde; so too are her horses, which are an important symbol of her relative freedom in contrast to the constraints of Cosimo's tree-bound existence.<sup>97</sup>

Oltre al biondo dei capelli, un altro tratto fisico di Viola che fa trasparire l'ambiguità del suo carattere è l'azzurro del vestito che indossa durante il primo incontro con Cosimo<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> V. SPINAZZOLA, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit. p. 515.

<sup>97</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 37.

<sup>98</sup> Viene qui riportata la descrizione completa di Viola quando Cosimo la vede per la prima volta contenuta in M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1: «Era una bambina bionda, con un'alta pettinatura un po' buffa per una bimba, un vestito azzurro anche quello troppo da grande, la gonna che ora, sollevata sull'altalena, traboccava di trine. La bambina guardava a occhi socchiusi e naso in su, come per un suo vezzo di far la dama, e mangiava una mela a morsi, piegando il capo ogni volta verso la mano che doveva insieme reggere la mela e reggersi alla fune dell'altalena, e si dava spinte colpendo con la punta degli scarpini il terreno ogni volta che l'altalena era al punto più basso del suo arco, e soffiava via dalle labbra i frammenti di buccia di mela morsicata, e cantava: – Oh là là là! La *ba-la-nçoire*... – come una ragazzina che ormai non le importa più nulla né dell'altalena, né della canzone, né (ma pure un po' di più) della mela, e ha già altri pensieri per il capo» (p. 563).



Questo colore è tipicamente associato alla dimensione celestiale e angelica della donna, ma in questo caso Calvino, anche attraverso l'uso dell'ironia, mostra che la sua innocenza è soltanto apparente: quando il ragazzo la vede per la prima volta lei indossa il vestito azzurro e si dondola su un'altalena in un giardino paradisiaco, ma nel frattempo mangia una mela, simbolo per eccellenza del peccato, che mette in ulteriore evidenza, attraverso «la reminiscenza biblica della scena»<sup>99</sup>, la mescolanza di fascino e di paura che Cosimo avverte nei confronti di Viola.

She is the one figure Cosimo most desires to be with, and yet she also poses the greatest danger to his autonomy; she is both Mary and Eve, and Calvino expresses this symbolically in the associated imagery.<sup>100</sup>

Al di là dei tratti fisici che caratterizzano la donna e che sono poco numerosi nel testo, il primo incontro tra Cosimo e Viola quando i due sono ancora dei ragazzi è estremamente significativo perché mette da subito in evidenza la diversità tra l'uomo e la donna e la superiorità di quest'ultima, data dalla sua capacità di controllare e assoggettare l'altro mettendone in pericolo l'autonomia.

Nel dialogo che segue Viola non fa che burlarsi di Cosimo e della sua decisione di vivere sugli alberi; ma non solo. Fin dall'inizio, infatti, essa pretende dal protagonista una sottomissione totale, e per superare il suo rifiuto cerca per due volte d'indurlo alla resa con l'inganno.<sup>101</sup>

I due infatti scambiano un lungo dialogo durante il quale, prima di presentarsi, la ragazza schernisce Cosimo per la sua decisione di vivere sugli alberi e per il fatto che lui si proclama un ladro senza esserlo davvero, cosa che lei capisce subito anche grazie alla sua conoscenza di tutti i ladri di frutta della zona. Lo scambio di parole tra i giovani si rivela perciò sin da subito conflittuale e ricco di tensione, tanto che si instaura immediatamente un rapporto che ritrae quello che solitamente caratterizza la sottomissione dello schiavo nei confronti del padrone: Viola stabilisce che se Cosimo

---

<sup>99</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 236.

<sup>100</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 39.

<sup>101</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 236.

metterà i piedi per terra diventerà il suo servo, e dopo aver deciso ciò usa tutta la sua astuzia e la sua seduzione per farlo scendere dagli alberi.

– Ma se tu provi a sederti e a darti una spinta coi piedi, vai più in alto, – insinuò Viola.

Cosimo le fece uno sberleffo.

– Vieni giù a darmi una spinta, sii bravo, – fece lei, sorridendogli, gentile.

– Ma no, io, s’era detto che non devo scendere a nessun costo... – e Cosimo ricominciava a non capire.

– Sii gentile.

– No.

– Ah, ah! Stavi già per cascarci. Se mettevi un piede per terra avevi già perso tutto! – Viola scese dall’altalena e prese a dare delle leggere spinte all’altalena di Cosimo.

– Uh! – Aveva afferrato tutt’a un tratto il sedile dell’altalena su cui mio fratello teneva i piedi e l’aveva rovesciato. Fortuna che Cosimo si teneva ben saldo alle corde! Altrimenti sarebbe piombato a terra come un salame!<sup>102</sup>

Sin dall’inizio dunque Viola mostra la sua volontà di controllare l’uomo attraverso l’umiliazione e l’imbroglio, facendolo sentire prima inferiore e sciocco per le sue idee, poi in pericolo e incapace di mantenere la propria autonomia, come se la sua ingenuità non gli permettesse di evitare del tutto gli inganni e le prese in giro della figura femminile. L’autorità della donna viene esplicitata molte volte nel testo anche attraverso le numerose scene in cui lei viene ritratta in groppa al suo cavallo bianco mentre comanda tutti i ragazzi del vicinato e afferma la sua imperiosità.

The athletic young girl accentuates her imperiousness, as she gallops on her pony and establishes her authority over the little boys of the neighbourhood, as a budding Amazon in the magic world of childhood.<sup>103</sup>

Le analisi di studiosi come Guadrini e Bonsaver sostengono che questo elemento della caratterizzazione di Viola, tanto rilevante da costituire un tratto costante anche quando lei cresce e diventa adulta, abbia una connotazione estremamente negativa, poiché mette in evidenza la totale pericolosità della donna e la sua capacità di dominare l’uomo con una freddezza e una mancanza di scrupoli tipiche della figura della *femme*

---

<sup>102</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 568.

<sup>103</sup> A. M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino’s storytelling*, cit., p. 164.

*fatale*. Quando i due si innamorano instaurano una relazione che non è mai semplice né gioiosa come invece era stato il rapporto tra Cosimo e Ursula, poiché l'uomo in questo caso è completamente trascinato dalla passionalità della donna e assoggettato alla sua volontà e alle continue alterazioni del suo comportamento.

Il rapporto schiavo-padrone, stabilito subito tra i due bambini, si mantiene tra di loro quando sono cresciuti e diventano amanti. L'ambivalenza di Cosimo verso la donna trova una chiara espressione nella sua relazione con Viola, che ora acquista grazia monacale e si mostra totalmente innamorata del giovane, ora lo umilia e lo abbandona per ogni nonnulla.<sup>104</sup>

Nonostante sia innegabile che la figura femminile è rappresentata come manipolatrice e volubile, in realtà non è possibile affermare che la sua è una caratterizzazione totalmente stereotipata e priva di spessore perché Viola racchiude in sé una serie di aspetti contrastanti che la rendono un personaggio complesso e che richiedono un'analisi dettagliata per mettere in luce la sostanziale superiorità rispetto all'uomo.

Si può infatti notare che quello di Viola non è soltanto un gioco capriccioso finalizzato a soddisfare i propri desideri e a divertirsi mettendo in difficoltà Cosimo, ma piuttosto un'attenta strategia provocatoria che mira a mostrare all'uomo la limitatezza delle sue scelte e l'assenza di autonomia in uno stile di vita che sembra essere più libero di tutti gli altri ma che, guardando oltre l'apparenza, risulta limitante e incompleto.

Viola, who possesses [...] duplicity and freewheeling contradictoriness, is set outside and above and below the masculine world established by Cosimo and is therefore freer and more powerful than he is. Although she appears manipulative and threatening in her first encounter with Cosimo [...] what does Viola really do except make clear to Cosimo his own limitations? She accomplishes this in a less manipulative, but not less frightening, way in the course of their love relationship.<sup>105</sup>

Durante tutto il loro rapporto dunque Viola assume un determinato comportamento apparentemente frivolo e volubile proprio per rendere chiaro e palese a Cosimo che la sua decisione di vivere sugli alberi e di non scendere mai più abbandonando ogni vincolo familiare e sociale in realtà non lo libera, ma lo rende ancora più prigioniero,

---

<sup>104</sup> G. SANGUINETTI KATZ, *Le adolescenze difficili di Italo Calvino*, cit., p. 258.

<sup>105</sup> M. MIGIEL, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, cit., p. 65.

perché deve rispettare una serie di rigide regole che ostacolano anche il loro stesso amore.

L'opzione per una vita fra le fronde costituisce in questo caso piuttosto un limite, un implicito ostacolo, anche se Calvino lascia in verità questa percezione più al non detto che al detto. Stando sugli alberi, Cosimo di fatto non può inseguire Viola nelle sue ripetute partenze, nella sua vita a tutto tondo, e non può inseguirla in occasione del definitivo abbandono di Ombrosa da parte di lei; in alto sui rami la sua maturazione amorosa resta in bilico, condannata appunto eternamente a una condizione di sospensione propria della giovinezza e non della maturità.<sup>106</sup>

Tutto ciò mette in evidenza la forte diversità tra l'uomo e la donna e la sostanziale superiorità di quest'ultima perché più libera e autonoma del protagonista, le cui scelte di vita risultano essere un ostacolo per il raggiungimento della maturità amorosa e sentimentale, che invece Viola dimostra di possedere in modo profondo e completo; proprio attraverso questa differente caratterizzazione dei due personaggi emerge con evidenza che ad essere libera è soltanto Viola e che le caratteristiche opposte tra i due innamorati sono così profonde e rilevanti da creare una vera e propria separazione e inconciliabilità.

Viola's transformation from little girl to blond Amazon riding a white horse is the [...] image of the free woman who satisfies the (male) dream of a (female) vital energy that is not bound by the imperatives of a vaguely Kantian ethics, which Cosimo di Rondò on the contrary seemed to follow. Cosimo's and Viola's encounter as adults marks the moment of passion shared, but also the discovery of an unbridgeable gulf between man and woman.<sup>107</sup>

Cosimo si aggrappa dunque a un ideale di vita univoco e rigido che lui pretende di rispettare fino alla morte e che lo rende dunque uomo razionale e coerente, mentre la donna non è trattenuta da vincoli di alcun tipo e attraverso l'ambiguità e la contraddittorietà che caratterizzano il mondo femminile può raggiungere la vera libertà e l'autosufficienza che contraddistinguono anche le altre protagoniste della trilogia dei *Nostri antenati* in opposizione agli uomini.

---

<sup>106</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 33.

<sup>107</sup> A. M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino's storytelling*, cit., p. 165.

And the rationality of males, so highly prized by them, is subjected to a fairly heavy critique as Calvino suggests that *true* liberation lies in a dialectical transcendence of ambivalence and is a feminine treasure.<sup>108</sup>

La superiorità della donna è sottolineata, come accade in molte altre opere di Calvino, anche dalla disinvoltura e dalla voluttuosità di Viola nel rapporto amoroso. *Il barone rampante* infatti contiene numerosi riferimenti sessuali ma si discosta dalla produzione anteriore dell'autore perché la relazione fisica tra i due viene descritta in modo più esplicito e «si notano diversi accenni di una tendenza volta al superamento della pudicizia mostrata nelle opere precedenti»<sup>109</sup>. La vera padrona del rapporto sessuale è ovviamente Viola, che si dimostra sin da subito esperta nei giochi amorosi e «desiderosa di iniziare Cosimo a piaceri più raffinati del semplice sesso “naturale”»<sup>110</sup>, pronta a provare ogni tipo di esperienza che possa soddisfare il suo insaziabile desiderio. La tensione che si instaura tra i due fa sì che Cosimo ricopra sempre il ruolo del servo, impacciato e incapace di capire fino in fondo le voglie delle donne, mentre Viola risulta essere una vera dominatrice, disinibita e totalmente libera anche in ambito sessuale; in questo modo viene ancora una volta messa in evidenza la sostanziale inferiorità e sottomissione dell'uomo, che non riesce a difendere completamente la propria autonomia, come dimostra la descrizione del rapporto sessuale tra i due.

Allora, rosso in viso, commosso, aveva voglia di dirle, di chiederle, di sentire, invece fu lei a domandargli, secca: – Dimmi ora tu: cos'hai fatto?

[...]

– ... E mi amerai sempre, assolutamente, sopra ogni cosa, e sapresti fare qualsiasi cosa per me?

A quest'uscita di lei, Cosimo, sbigottito, disse: – Sì...

– Sei un uomo che è vissuto sugli alberi solo per me, per imparare ad amarmi...

– Sì... Sì...

– Baciami.

La premette contro il tronco, la baciò. Alzando il viso s'accorse della bellezza di lei come se non l'avesse mai vista prima. – Ma di': come sei bella...

---

<sup>108</sup> M. MIGIEL, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, cit., p. 65.

<sup>109</sup> M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, cit., p. 125.

<sup>110</sup> Ivi, p. 123.

– Per te, – e si sbottonò la blusa bianca. Il petto era giovane e coi bottoni di rosa, Cosimo arrivò a sfiorarlo appena, Viola guizzò via per i rami che pareva volasse, lui le rampicava dietro e aveva in viso quella gonna. [...]

Si conobbero. Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così.<sup>111</sup>

L'amore tra i due ha sempre come sfondo gli alberi e il mondo naturale, quindi vi sono importanti connessioni tra l'individualità di Cosimo e la sfera sensoriale che richiama il rapporto con la donna. I sensi, in particolar modo il tatto e l'olfatto, sono legati principalmente all'idea del piacere e risultano essere fondamentali nella relazione con Viola, perché l'unione con la donna viene percepita come un contatto più profondo con la natura e con i suoi misteri.

Nel *Barone rampante* i profumi sono principalmente collegati a ciò che è piacevole o che promette piaceri. [...] Come nel brano citato «sapersi» ha delle qualità tattili così Cosimo negli amori degli animali ammira soprattutto il contatto sensoriale. [...] Quando lui stesso impara a conoscere l'amore, la percezione tattile, anche se appena accennata e sfuggente, è in primo piano.<sup>112</sup>

Come accennato in precedenza, il rapporto tra il protagonista e Viola non è gioioso e spensierato come quello vissuto con Ursula ma è caratterizzato invece da una continua tensione tra i due in un gioco di sopraffazione sull'altro che non permette di raggiungere una stabilità permanente; questo continuo scontro fa sì che l'equilibrio che si instaura sia precario e instabile e possa crollare in ogni momento, anche per la forte diversità tra l'uomo e la donna che sono costantemente chiamati a difendere la propria individualità contro la prevaricazione dell'altro.

On the one hand, it is implicit that the love relationship offers a challenge to the individual, a sort of test of individuality, a test of one's sense of self. The test is to be able to maintain this sense of self without being overwhelmed by the Other. On the other hand, Calvino perceives love as overwhelming [...]. The struggle between lovers, kindled by the internal

---

<sup>111</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 711-713.

<sup>112</sup> U. MUSSARA-SCHRÖDER, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 195-196.

conflict between self-preservation and the tendency to tear the Other apart, finds its best exemplification in Cosimo [...].<sup>113</sup>

Nella relazione con Violante il protagonista deve quindi compiere ogni sforzo possibile per conservare la propria indipendenza, ma questo fa sì che l'amore non arrivi mai alla totale completezza e che la donna risulti superiore e vincitrice, nonostante tutti i tentativi di Cosimo, perché a differenza dell'uomo lei non perde mai l'autonomia e la libertà che sono i tratti essenziali della sua caratterizzazione.

In *Il barone rampante*, [...] Calvino creates perhaps the strongest literary exemplification of his ideas on the struggle for individuality against domination. Cosimo struggles not to be overwhelmed by Violante. [...] Ironically, both Violante and Cosimo share one very strong priority: the uncompromising desire for liberty [...] However, their encounters indicate that the similarity is only superficial, and that their different definitions of liberty form the basis for all their future conflicts and for the very different courses of their lives.<sup>114</sup>

La libertà della donna consiste anche nell'averne più di un amante nello stesso momento, trascurando qualunque vincolo tipico di una relazione esclusiva che Cosimo invece desidererebbe. Secondo l'opinione di alcuni studiosi questa caratteristica confermerebbe la rappresentazione sostanzialmente negativa del femminile come mondo della civetteria e dell'insaziabilità amorosa.

L'*io* di Viola si nutre voracemente di continui atti d'amore ed è interessante notare come questa sua ingordigia sentimentale la porti per ben due volte a coltivare più spasimanti contemporaneamente.<sup>115</sup>

In realtà questo elemento fornisce un'ulteriore prova della totale libertà di Viola che le consente di vivere in contemporanea tutti gli amori che desidera senza dover rendere conto a nessuno delle proprie azioni. Ciò suscita le reazioni indignate di Cosimo, che viene costantemente turbato da una profonda gelosia nei confronti della donna perché lei sfugge a qualunque dominio esclusivo. Ancora una volta l'uomo risulta dunque sconfitto perché viene sopraffatto dalla negatività del sentimento e soffre a causa della

---

<sup>113</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 120.

<sup>114</sup> Ivi, pp. 121-123.

<sup>115</sup> G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit., pp. 236-237.

superiore libertà della donna: come afferma lo stesso Calvino è colui che prova la gelosia a sperimentare il dolore e la frustrazione ad essa connessi, non colui che ne è oggetto.

He admits that perhaps a certain amount is integral to the way humans experience love, but points out that it is more destructive to the one who suffers the jealousy than to the object of the jealousy.<sup>116</sup>

Un'ulteriore prova della tensione che dimostra la totale contrapposizione tra l'uomo e la donna è rintracciabile in uno dei loro ultimi dialoghi, nel quale i due espongono le loro idee su cosa sia l'amore e su cosa esso significhi veramente: diventa perciò evidente che «Viola's notion of love and Cosimo's love differ widely»<sup>117</sup> e che il contrasto tra i loro punti di vista è insanabile.

Cosimo alzò gli occhi su di lei.

E lei: – Tu non credi che l'amore sia dedizione assoluta, rinuncia di sé...

Era lì sul prato, bella come non mai, e la freddezza che induriva appena i suoi lineamenti e l'altero portamento della persona sarebbe bastato per un niente a scioglierli, e riaverla tra le braccia... Poteva dire qualcosa, Cosimo, una qualsiasi cosa per venirle incontro, poteva dirle: – Dimmi che cosa vuoi che faccia, sono pronto... – e sarebbe stata di nuovo la felicità per lui, la felicità insieme senza ombre. Invece disse: – Non ci può essere amore se non si è se stessi con tutte le proprie forze.<sup>118</sup>

La loro diversa nozione su cosa significhi essere innamorati è uno dei principali motivi che porta Viola e Cosimo alla successiva separazione: per la donna l'amore è dedizione totale all'altro, rinunciando a se stessi e accettando ogni tipo di dolore e sofferenza pur di vivere simili emozioni; per l'uomo invece si è innamorati quando si riesce ad essere se stessi in modo semplice, senza mai perdere il controllo e mantenendo intatta la propria razionalità. È evidente che una simile contrapposizione tra i due non può trovare una sintesi e conduce all'inevitabile distacco.

---

<sup>116</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 119.

<sup>117</sup> J. R. WOODHOUSE, *Italo Calvino: a reappraisal and an appreciation of the trilogy*, Hull, University of Hull, 1968, p. 51.

<sup>118</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 732.



A ben guardare, anche il colloquio più esteso e importante del *Barone rampante* e degli interi *Nostri antenati*, cioè il colloquio fra Cosimo e Viola sull'amore [...], è un dialogo fra sordi: l'incontro fisico e affettivo tra i protagonisti non ha un corrispettivo intellettuale. Alla fine, proprio l'impossibilità di inverare le proprie convinzioni con quelle del *partner* determina il distacco, la separazione, il richiudersi nel bozzolo di una fatale solitudine.<sup>119</sup>

Alcuni critici sostengono che Cosimo si separi da Viola per l'eccessiva voluttuosità della donna, per l'irrazionalità che la contraddistingue e per la sua disponibilità ad avere più di un amante nello stesso momento, vivendo la relazione con l'uomo come se fosse «un gioco a nascondino e al massacro, che porta infine quello scintillante amore a disfarsi»<sup>120</sup>. Questo tipo di affermazione sembra incolpare esclusivamente la donna per la fine del rapporto con il protagonista e fornisce ancora una volta un ritratto sostanzialmente negativo di Viola, ribadendone la caratterizzazione stereotipata. In realtà le motivazioni che conducono i due all'allontanamento sono altre, ben più profonde e strettamente connesse alla salvaguardia dell'autonomia e dell'indipendenza di Cosimo.

Con Viola, la donna che vive secondo natura ma senza rinunciare ai propri egoismi, Cosimo ha una storia che lo prende totalmente, ma che alla fine deve troncarsi per riuscire ad affermare la propria individualità razionale come *status* preliminare e irrinunciabile.<sup>121</sup>

Il protagonista è quindi in un certo senso costretto ad abbandonare la donna perché avverte quanto essa sia superiore nella relazione amorosa e non vede alcuna alternativa per mantenere intatto il valore più importante di tutto il resto, ossia la libertà, se non quella di allontanarsi da colei che potrebbe togliergliela definitivamente. Cosimo si rende conto di non poter controllare razionalmente l'amore che prova per Viola e per conservare la propria identità deve porre fine a un sentimento che rischia di mettere in pericolo i suoi ideali; rinunciando a portare a compimento la relazione amorosa il protagonista si priva anche di una parte importante del proprio sviluppo e di conseguenza non riesce a raggiungere una totale maturazione.

---

<sup>119</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 48.

<sup>120</sup> F. SERRA, *Calvino*, cit., p. 80.

<sup>121</sup> C. BENUSSI, *Introduzione a Calvino*, cit., p. 46.

Lo schivo e antisentimentale Calvino [...] lascia problematicamente senza compimento l'approdo del personaggio a una piena realizzazione che comprenda la felicità e [...] costruisce un romanzo di formazione senza fine (sospeso, appunto), in cui la riuscita nell'intento giovanile dell'autodeterminazione arriva a prolungarsi positivamente per tutta la vita, per infrangersi però proprio contro ciò che nell'esistenza non si può univocamente determinare, che sfugge al controllo della volontà e dell'intelletto, e che l'autore di questa storia illuminista individua tra le righe implicitamente (e magari un po' romanticamente) solo nel mistero dell'amore, unico limite autentico nella narrazione di un percorso di formazione concepito da Calvino all'insegna della rivoluzionaria e solitaria sfida di ogni limite.<sup>122</sup>

È dunque possibile affermare che la razionalità illuministica risulta essere l'arma vincente nel rapporto tra l'io e la storia ma diviene del tutto sbagliata se utilizzata all'interno della relazione amorosa, fondata su altri valori che Cosimo non riesce a capire, rivelando la sua limitatezza in questo campo e l'inequivocabile superiorità e indipendenza della figura femminile.

Nel momento in cui il protagonista e la donna si allontanano definitivamente, l'uomo non riesce a ricominciare a vivere le giornate come se non fosse accaduto nulla perché la relazione con Viola lascia in lui un segno indelebile e la lontananza da lei lo fa sprofondare nella pazzia più totale, portandolo a compiere gesti folli e completamente irrazionali per sfogare il dolore che sente e ad assumere un comportamento opposto rispetto a quello che l'ha contraddistinto fino a questo punto del romanzo.

After their relationship disintegrates, Cosimo goes "mad", like the furious Orlando of one of Calvino's favourite authors, Ariosto, and finally becomes the antithesis of what he had earlier believed in. [...] Before, he was socially conscious and committed; now, he's self-absorbed. Before, he wrote pamphlets on social reform; now, he writes them on the rights of woodpeckers. [...] The madness episode reveals the extent to which love caused him to lose himself, despite his proclamation that maintaining one's individuality is the best way to love.<sup>123</sup>

Cosimo quindi perde completamente il controllo e ciò dimostra ancora una volta la superiorità della donna, poiché è soltanto l'uomo che sperimenta la condizione della

---

<sup>122</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 34.

<sup>123</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., pp. 124-125.

folia e che per un certo lasco di tempo non riesce a dominare la realtà e se stesso attraverso la sua abituale razionalità; anche dopo l'allontanamento, l'influenza di Viola continua a farsi sentire sul protagonista, che trascorre una serie di giornate senza avere più uno scopo che guidi la sua esistenza.

His full and lusty life is interrupted very seldom, and then by the unavoidable. Viola's departure leaves him a broken man for a long time. But what perturbs the narrator is not the possible *pazzia* which results, but the atrophying effect of *minchioneria*, which deprive man of verve and enthusiasm.<sup>124</sup>

Quando «un pericolo imminente minaccia il suo paese e richiede il suo intervento»<sup>125</sup> Cosimo si riprende, ma da lì in poi rimane per sempre legato alla donna e allo sconvolgimento dovuto alla precedente relazione con lei. La follia dunque viene superata ed eliminata ma l'influenza del femminile continua a farsi sentire e l'uomo non riesce più a sentirsi completo, proprio a causa della mancanza del legame affettivo.

Dopo l'uscita di scena di Viola, meta amorosa verso la quale la vita di Cosimo e l'impianto stesso della narrazione di fatto tendevano, il percorso del protagonista sembra configurarsi come un'accumulazione di giorni ed esperienze non più tese a un fine né a una fine. La storia non conclude, lascia trasparire un che di irrisolto, parzialmente adombrato in quel lento spegnersi del personaggio arroccato sugli alberi che ormai ha vissuto interamente un'intensa e insolita vita, ma la cui solitudine libertaria appare sempre più come la timida denuncia di un'incompletezza affettiva [...].<sup>126</sup>

Significativo è anche il fatto che Cosimo, proprio come l'Orlando ariostesco, sfoga tutto il dolore che prova e la follia che lo pervade sugli elementi del mondo naturale che fino a quel momento avevano rappresentato una componente essenziale della sua vita di uomo che vive sugli alberi in un rapporto simbiotico con la natura; si viene così a creare un'ulteriore connessione tra le sue scelte esistenziali e la passione amorosa verso Viola.

Quando Cosimo, dopo la partenza definitiva di Viola, è in preda alla pazzia, la sua violenza contro la natura assume delle dimensioni ariostesche [...]. La violenza, alla quale Cosimo, di volta in volta, sottomette gli alberi, è espressione dei suoi desideri repressi, delle sue

---

<sup>124</sup> J. R. WOODHOUSE, *Italo Calvino: a reappraisal and an appreciation of the trilogy*, cit., p. 52.

<sup>125</sup> G. SANGUINETTI KATZ, *Le adolescenze difficili di Italo Calvino*, cit., p. 259.

<sup>126</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 34.

frustrazioni e sconfitte amorose. Così il suo contatto corporeo, quasi carnale, con gli alberi, con la loro scorza o corteccia, la loro “pelle”, diventa il correlato oggettivo del suo rapporto tormentato con Viola.<sup>127</sup>

Un’ulteriore componente rilevante dell’opera *Il barone rampante* è la presenza dell’elemento autobiografico, che risulta essenziale soprattutto nella costruzione dei personaggi, in particolar modo per la caratterizzazione di Cosimo e Viola. Calvino stesso dichiara che con il protagonista dell’opera percepisce un legame particolare, una connessione che fino a quel momento non aveva mai sperimentato in modo così intenso.

Stava succedendo con questo personaggio qualcosa per me d’insolito: lo prendevo sul serio, ci credevo, m’identificavo con lui.<sup>128</sup>

Questa identificazione dello scrittore con il protagonista del suo racconto è una novità all’interno della produzione di Calvino e permette di affermare che Cosimo risulta essere il personaggio maschile più importante ed elaborato, con il quale l’autore instaura un rapporto di familiarità perché nella sua costruzione, quasi inconsapevolmente, inserisce materiali provenienti dalla sua esperienza autobiografica.

Cosimo is certainly the most elaborate of Calvino’s series of naïve personages. Perhaps his greater complexity and interest derive as much as anything from the fact that this is evidently a more autobiographical portrait of Calvino, and, indeed, newspaper critics have noted similarities between the two.<sup>129</sup>

Il legame tra l’autobiografia dello scrittore e i personaggi del romanzo è ben visibile se si osserva la protagonista femminile dell’opera e la sua connessione con Elsa De’ Giorgi, la donna che ha rappresentato per lo scrittore il vero amore e che «sopravvive nella Viola del *Barone rampante*, nella Claudia della *Nuvola di smog*, nei personaggi femminili della serie di racconti *Gli amori difficili*»<sup>130</sup>. L’attrice italiana presenta infatti dei tratti in comune con varie figure femminili della narrativa calviniana, ma essi diventano evidenti e più espliciti nel caso di Viola, perché l’amore tra lei e Cosimo richiama fortemente la relazione tra Elsa De’ Giorgi e Calvino.

---

<sup>127</sup> U. MUSSARA-SCHRØDER, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, cit., p. 197.

<sup>128</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai “Nostrì antenati” (Nota 1960)*, cit., p. 1214.

<sup>129</sup> J. R. WOODHOUSE, *Italo Calvino: a reappraisal and an appreciation of the trilogy*, cit., p. 70.

<sup>130</sup> D. SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 20.

[...] it is the portrayal of the relationship between Cosimo and Viola in *Il barone rampante* that perhaps best captures the profound psychological effect the relationship with De's Giorgi had upon Calvino.<sup>131</sup>

Le somiglianze tra Elsa e Viola sono numerose: le due donne sono bionde, voluttuose, civettuole e desiderano vivere in modo agiato e confortevole; entrambe inoltre suscitano nel compagno un sentimento di rabbia e di gelosia molto forte a causa del loro modo di fare quando sono in compagnia di altri uomini. Al di là dei singoli elementi di correlazione tra le due figure<sup>132</sup>, ciò che più è interessante constatare è il fatto che il riferimento fortemente autobiografico nella costruzione del personaggio femminile dimostra la centralità della donna nell'opera e la sua complessità, frutto appunto di numerosi elementi combinati tra loro, tra i quali quelli ricavati dalla vita privata dell'autore e dalla sua relazione con l'amata.

The strongest autobiographical referencing is evidenced in the manner Calvino portrays Viola's way of interacting with Cosimo and all the men who come into contact with her. Three areas where De' Giorgi's influence is discernible in both concrete and abstract ways in Viola's characterisation are the various names Calvino assigns to her character, Viola's way of ensuring her physical comfort and the theme of jealousy. [...] female characters exist in his narratives that appear to have been fashioned in part using material borrowed from women with whom the author was familiar.<sup>133</sup>

La figura di Viola risulta essere un personaggio costruito attentamente e dotato di una forte rilevanza anche per il fatto che Calvino attinge a molteplici fonti per lo sviluppo della caratterizzazione della donna e perciò utilizza in modo esplicito e diretto l'intertestualità. Ciò avviene soprattutto con il riferimento a due autori che lo scrittore considera come imprescindibili modelli, ossia Ludovico Ariosto e Ippolito Nievo.

---

<sup>131</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 68.

<sup>132</sup> Per un maggiore approfondimento dei tratti di somiglianza tra Elsa e Viola si rinvia a E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno*, cit., e al saggio M. CORTI, *Un eccezionale epistolario d'amore di Italo Calvino*, cit.

<sup>133</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., pp. 71-72.

The influence of other writers and of the literary tradition in general pervades Calvino's entire oeuvre, and the use of intertextuality is a prominent feature of his characterisation process.<sup>134</sup>

Questo collegamento con la tradizione letteraria italiana pervade dunque l'opera di Calvino ma risulta estremamente evidente nel caso di Viola, donna «parente sia della Pisana di Ippolito Nievo, sia dell'Angelica ariostesca»<sup>135</sup>. L'influenza di Ariosto aveva assunto un'importanza particolare già durante l'impresa dell'edizione delle *Fiabe italiane* e rimane intatta anche negli anni in cui viene composto *Il barone rampante*, proprio perché Viola e Angelica presentano una serie di tratti caratteriali che le rende significativamente simili, e anche la relazione della protagonista con Cosimo richiama quella che la donna ariostesca vive con Orlando, come è evidenziato dalla follia che colpisce entrambi gli uomini dopo l'abbandono dell'amata<sup>136</sup>.

Ancora più esplicita e rilevante risulta l'influenza di Ippolito Nievo e dell'opera *Le confessioni d'un italiano*; in particolar modo, è possibile affermare che Viola richiama il personaggio della Pisana, come viene dichiarato da Calvino stesso in un'intervista curata da Maria Corti.

E *Il barone rampante* ricalca il romanzo di Nievo nell'arco di una vita che copre lo stesso periodo storico tra Sette e Ottocento e gli stessi ambienti sociali; per di più, il personaggio femminile ha per modello la Pisana.<sup>137</sup>

Secondo molti critici la Pisana rappresenta uno dei personaggi femminili più vivi e meno stereotipati di tutta la letteratura dell'Ottocento e la sua forte connessione con Viola fa sì che anche quest'ultima sfugga a ogni categorizzazione generale e risulti essere una figura estremamente rilevante all'interno della narrativa calviniana e, con uno sguardo più ampio, della letteratura italiana del Novecento; è soprattutto l'enorme influenza che le donne hanno sui protagonisti maschili, ossia Carlo e Cosimo, ad assegnare loro un'importanza davvero rara, proprio perché loro risultano superiori agli uomini che le amano e perché possiedono una caratterizzazione articolata e complessa.

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 24.

<sup>135</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 38.

<sup>136</sup> Per un approfondimento dell'influenza di Ariosto nell'opera di Calvino si rinvia a L. WAAGE PETERSEN, *Calvino lettore dell'Ariosto*, «Revue Romanesque», vol. 22, n. 2, 1991.

<sup>137</sup> M. CORTI, *Intervista a Italo Calvino*, «Autografo», vol. 2, n. 6, 1985, p. 48.

Viva perché non stereotipica – invenzione d'arte di indubbia e geniale qualità, generosa ed egoista, impulsiva, passionale e straniante, indomabile e oblativa, dispotica accogliente e capricciosa, non c'è contraddizione emozionale che non abbia figurazione nel personaggio di Pisana e che non sia raccolta da quello di Viola. Perché lo sguardo nel quale i due scrittori danno forma ad entrambe è quello del giovane uomo che le ama, e quindi della dialettica inesausta che deve trovare tensione tra le due complesse personalità maschili di Carlo e Cosimo e l'enigma che è, per lo sguardo maschile tanto onesto, e amante, da non accettare di essere dominante, l'altra, la personalità di donna – difficile e quindi per questo affascinante e carica di irrisolta malia.<sup>138</sup>

La nostra analisi si è concentrata sul personaggio femminile di Viola, che è il più rilevante all'interno del *Barone* e anche nella narrativa calviniana; è però necessario fare un accenno anche ad altri personaggi secondari appartenenti al mondo femminile che nonostante abbiano un ruolo minoritario nell'opera sono però importanti per delineare un ritratto complessivo della rappresentazione delle donne nei testi di Calvino, ossia la madre di Cosimo, la Generalessa, e la sorella Battista.

Nel *Barone rampante* accanto al rampicante Cosimo si muovono personaggi egualmente importanti nell'economia del racconto: Viola, la «timida» ragazza di cui si innamora Cosimo, la figura, arcigna e militaresca, della generalessa Corradina di Rondò e [...] quella tristemente monacale, solitaria e anacronistica di Battista, la sorella.<sup>139</sup>

Per quanto riguarda la madre, essa è una figura estremamente significativa all'interno dell'opera e più in generale della narrativa calviniana poiché rappresenta «one of the last stereotypical images of the maternal in his writing»<sup>140</sup>. La donna infatti è un personaggio particolare e a tratti comico, come dimostrano le sue due principali passioni, ossia la guerra, attività solitamente maschile, e il cucito, passatempo tradizionalmente affidato al mondo femminile. Questa compresenza di interessi opposti e quasi contraddittori è già un indizio evidente della peculiarità della caratterizzazione di Corradina. Lei infatti è una donna che sin da giovane ha visto frustrate le sue aspirazioni in ambito militare e ora che è madre si consola e mantiene viva la passione

---

<sup>138</sup> P. ZAMBON, *Un Settecento d'autore: l'immaginazione da Nievo a Calvino*, in M. SANTILONI (a cura di), *Il Settecento nell'Ottocento di Ippolito Nievo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, p. 89.

<sup>139</sup> F. DI CARLO, *Come leggere "I nostri antenati"*, cit., p. 38.

<sup>140</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 64.

ricamando battaglie, armi e altri oggetti appartenenti alla sfera guerresca. Proprio per questo suo lato militare viene da tutti chiamata «Generalessa», soprannome che si addice anche all'autoritarismo che la caratterizza e che risulta essere il tratto fondamentale del rapporto distaccato e freddo che la lega ai figli: con la famiglia infatti la donna non condivide neanche un aspetto della propria identità personale e sembra priva di autentico affetto materno. Quando viene introdotta nel romanzo è perciò una madre austera e severa, che Cosimo guarda con una sorta di timore, senza riuscire a instaurare con lei una relazione autentica.

The Generalessa is portrayed as a very unconventional woman [...], whose principal interest lies outside of her maternal responsibilities. [...] She spent her early life travelling from camp to camp with her father and his soldiers, and as a result developed a love for the military life and all its accoutrements. She is portrayed as having two great passions: a love of all things military, a stereotypically masculine pursuit, and a love of needlework, which is stereotypically feminine. [...] Biagio refers twice to the serious and studious nature of the Generalessa's personality in the novel.<sup>141</sup>

La figura della Generalessa sfugge dunque a qualsiasi stereotipizzazione generale e banalizzante e ciò risulta ancora più evidente se si sottolinea quanto questo personaggio sia modellato sulla base della caratterizzazione della madre dello stesso Calvino, Eva Mameli Calvino. Proprio come accade per Cosimo e Viola, anche in questo caso la componente autobiografica è fondamentale nella costruzione della madre del protagonista<sup>142</sup>, che presenta molti tratti in comune con la madre dell'autore: entrambe sono donne autoritarie e severe che amano lo studio e che proprio per questo loro carattere distaccato non riescono a trasmettere ai figli l'affetto materno di cui essi avrebbero bisogno.

Calvino's mother appears to have been a strong and important presence in his life, but in contrast to her father, she ruled with a quite force. She was an intelligent and educated

---

<sup>141</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>142</sup> Questa connessione tra Eva Mameli e le madri descritte nelle opere di Calvino si ritrova anche nel racconto *La speculazione edilizia*; a tal proposito si rinvia a M. MCLAUGHLIN, "La speculazione edilizia": natura e storia in un racconto difficile, contenuto in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, cit., dove l'autore afferma che «dietro la forte denuncia della realtà contemporanea, a guardarci bene, si può intravedere un affettuoso omaggio alla madre dell'autore» (p. 206).



woman who had extraordinary strength of character and firmly held convictions, but she exerted her control with a quiet seriousness. [...] many of her characteristics can be identified, albeit in a well-disguised form, in the figure of the Generalessa, the eccentric mother of Cosimo, Biagio and Battista in *Il barone rampante*.<sup>143</sup>

Al di là della caratterizzazione estremamente particolare e dello stretto legame con la biografia dello scrittore, il personaggio della Generalessa risulta ulteriormente rilevante per il rapporto che progressivamente si instaura tra la donna e Cosimo. Mentre il padre, ossia il Barone Arminio, non riesce mai a recuperare un legame con il figlio a causa dei suoi astrusi principi e del sentimento di rabbia che prova per la scelta di Cosimo, la madre attraversa una sorta di trasformazione che dimostra la sua complessità interiore e la sua sostanziale superiorità rispetto al marito. Entrambi i genitori infatti all'inizio sono contrariati dalle decisioni del figlio e pensano siano dovute soltanto a uno sfogo adolescenziale, ma Corradina, quando capisce che si tratta di una scelta irreversibile, dimostra una «predominanza [...] rispetto alla stereotipata immagine del padre»<sup>144</sup>: lei infatti mette da parte ogni risentimento, inizia a preoccuparsi per il protagonista e prova un forte dolore per il suo allontanamento, al punto che tra i due viene a instaurarsi un rapporto anomalo ma profondo.

[...] tra le figure genitoriali è così senz'altro la madre a emergere, quale figura più sfaccettata, personaggio in divenire, depositaria del senso stesso della perdita nonché, indirettamente, nume tutelare dell'esistenza arborea di Cosimo.<sup>145</sup>

Nel momento in cui comprende che la scelta di Cosimo è definitiva, Corradina cambia atteggiamento nei confronti del figlio: se all'inizio mantiene il suo comportamento altero e freddo, poi vive in modo singolare il dramma della perdita dolorosa e recupera il rapporto con il protagonista attraverso la vista, che diviene il canale principale per esprimere e trasmettere tutto il suo amore materno.

Quel figlio, prima ignorato e poi perduto, viene ora costantemente seguito, trattenuto e amato grazie a un cannocchiale che amplifica la vista materna e permette a Corradina di restare sempre in contatto con Cosimo. Dall'azione pratica (di ascendenza guerresca) passa

---

<sup>143</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 13.

<sup>144</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 43.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

l'espressione del sentimento e non più l'allontanamento di esso, in un connubio di amore e ansietà che solo il guardare riesce a tenere insieme.<sup>146</sup>

I due instaurano quindi un rapporto che si fonda su un linguaggio particolare e giocoso che nasconde la profondità del loro nuovo legame, e la madre finalmente esprime le proprie debolezze e paure che, attraverso il cannocchiale, la mettono in comunicazione con il figlio; è lei infatti che diventa l'unica donna in grado di dargli un amore disinteressato e autentico e l'unico personaggio di tutta l'opera a capire le ragioni più vere delle scelte di Cosimo e ad accettarlo così com'è. Quando Corradina sta ormai per morire, tra lei e il figlio c'è una sorta di bacio, di contatto quasi fisico che sancisce ulteriormente la profondità del loro legame segreto e che sembra ribadire ulteriormente la rilevanza della Generalessa nella vita di Cosimo e, ancor più in generale, all'interno della narrazione calviniana.

A una lettura di superficie, anche nel *Barone* la figura materna sembrerebbe restare a margine, ma in questo caso si tratta di un margine, o meglio, di un confine, speciale e perciò particolarmente significativo: è il confine lungo il quale si muove una madre costretta a confrontarsi con la perdita di un figlio assente e insieme presente, postosi per sempre sulla soglia tra un al di là e l'al di qua; una perdita che per il figlio che la determina è insieme aggressione e autodifesa, e che proprio nel segno di una straniante contraddizione permette al rapporto materno-filiale di ritrovare autenticità.<sup>147</sup>

Oltre alla Generalessa, un altro personaggio estremamente particolare e anticonvenzionale che appartiene alla famiglia di Cosimo è quello della sorella Battista. Lei infatti rappresenta una tipologia di femminile diversa da quelle finora incontrate poiché è una donna poco desiderabile e per nulla attraente, le cui caratteristiche principali sono la pericolosità e la promiscuità, descritte dallo scrittore con toni ironici e allo stesso tempo grotteschi.

Battista provides a rare example of unmitigated negativity within Calvino's oeuvre [...]. Her characterisation epitomises that of a stereotypical undesirable woman; she is portrayed

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 51.

<sup>147</sup> Ivi, p. 46.

as unattractive, is sexually promiscuous by implication, and she represents danger to the masculine world.<sup>148</sup>

Oltre ad essere una delle poche figure femminili della narrativa calviniana prive di bellezza e caratterizzate invece da un aspetto fisico brutto e inquietante, Battista presenta anche degli interessi e dei lati caratteriali estremamente inquietanti che la rendono un personaggio unico all'interno della produzione dell'autore. La donna è infatti attratta dai coltelli e da altri strumenti simili che permettono di spezzare e tagliare il cibo. Proprio la dimensione culinaria rappresenta il tratto principale della descrizione di Battista e ne esplicita la pericolosità che turba quelli che la circondano; i piatti preparati dalla sorella di Cosimo infatti non sono per nulla invitanti, anzi, sembrano degli orribili esperimenti attraverso i quali Battista afferma il suo potere e sfoga la sua personalità repressa.

Il tema della metamorfosi e contaminazione si affaccia per la prima volta a tavola, per la precisione nelle orride vivande cucinate da Battista, sorella di Cosimo e una delle tristi monache forzate del secolo diciottesimo. [...] Questo incubo gastronomico è l'unico sfogo creativo concesso a Battista.<sup>149</sup>

La donna è infatti costretta ad indossare un vestito da suora e a vivere chiusa in casa come se fosse una monaca dal momento in cui la famiglia viene a sapere che lei ha avuto un incontro promiscuo con il Marchesino della Mela: il padre dà per scontato che sia stato il ragazzo a sedurre e violare la giovane, quando in realtà nel testo viene insinuato in modo abbastanza esplicito<sup>150</sup> che Battista non sia tanto la vittima ma l'aggressore che si impone e che risulta dominante nella relazione.

---

<sup>148</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 44.

<sup>149</sup> C. MONGIAT FARINA, *I nostri antenati postumani*, cit., p. 81.

<sup>150</sup> Vengono di seguito riportati i dubbi e le affermazioni del narratore contenuti in M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1: «Come fosse andata quella volta del Marchesino, non si seppe mai bene. Figlio d'una famiglia a noi ostile, come s'era intrufolato in casa? E perché? Per sedurre, anzi, per violentare nostra sorella, si disse nella lunga lite che ne seguì tra le famiglie. Di fatto, quel bietolone lentiginoso non riuscimmo mai a immaginarcelo come un seduttore, e meno che mai con nostra sorella, certo più forte di lui, e famosa per fare a braccio di ferro anche con gli stallieri. E poi: perché fu lui a gridare? E come mai fu trovato, dai servi accorsi insieme a nostro padre, con i calzoni a brandelli, lacerati come dagli artigli d'una tigre?» (p. 555).

The Marchesino della Mela appears on the scene to “seduce” and “violate” Battista, at least according to the story her family tells; but it turns out to be an unlikely and ineffective soul, a “bietolone lentigginoso”, whom Battista practically eats alive.<sup>151</sup>

Dopo questo evento scandaloso Battista si ritrova a vivere come una suora e vede dunque duramente repressi tutti i suoi istinti e desideri; lei però mantiene intatto il suo animo ribelle e capriccioso e sfrutta tutte le occasioni possibili per disubbidire al padre ed esprimere la propria interiorità. La donna infatti non è animata da nessuna vocazione religiosa ed è caratterizzata da appetiti sessuali inadatti a chi dovrebbe vivere secondo regole monacali di purezza; ciò è dimostrato dal fatto che quando in casa vi sono ospiti appartenenti al mondo maschile lei, pur dovendo indossare il vestito da suora, si trucca e si rende più bella e presentabile proprio per esternare quello che il padre vorrebbe invece reprimere completamente.

Although Battista’s rebellion is hardly covert, she does acquiesce to her father’s command to dress like a nun. Nevertheless, she manages to exhibit her rebellious streak by subverting his attempts to control her sexuality, for her ribbons and powder indicate that, despite her nun’s habit, “she is not a nun like the others” and that she is sexually available.<sup>152</sup>

La ribellione di Battista, come già accennato, si manifesta anche attraverso il suo talento creativo in ambito culinario; la donna infatti si dedica molto alla cucina ma non lo fa per il fine tipicamente femminile di provvedere alla famiglia, perché il suo scopo principale è quello di esprimere la sua interiorità macabra e inquietante e di rendere evidente il proprio potere e la propria superiorità sui genitori e soprattutto sui fratelli. La tematica del cibo si associa infatti all’affermazione dell’identità della donna, tanto che chi mangia i suoi piatti diviene una sorta di vittima sottomessa: proprio per questo Cosimo rifiuta di mangiare il piatto di lumache preparato da Battista, perché si identifica con le povere creature e non accetta di essere dominato dalla sorella.

Battista is an aggressive figure highly interested in exercising her powers, especially in the camp of food acquisition and preparation. Much of Battista’s power is derived from her gruesome concoctions, many of which reveal a striking interest in bodily mutilation. [...] Symbolically, consuming Battista’s food means becoming one of her victims [...]. The

---

<sup>151</sup> M. MIGIEL, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino’s Trilogy*, cit., p. 59.

<sup>152</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 46.

threat posed here is the threat of castration, of diminished sexual power, and of a destruction of the self.<sup>153</sup>

Nonostante siano tra loro molto diverse, Viola, la Generalessa e Battista rappresentano dei personaggi femminili unici all'interno della produzione narrativa calviniana. La nostra analisi, che si è concentrata soprattutto sulla protagonista dell'opera della quale Cosimo è innamorato ma che non ha trascurato anche le donne che fanno parte della sua famiglia, ha messo in luce quanto sia improprio e inadeguato considerare il femminile come una categoria univoca e totalizzante caratterizzata da stereotipizzazione e mancanza di dettagli. È innegabile che alcuni tratti delle protagoniste del testo *Il barone rampante* sembrano ribadire l'inferiorità e la superficialità della donna, ma una lettura più attenta e profonda permette di cogliere la complessità e l'ampiezza del mondo femminile e di rilevare i dubbi, gli interrogativi e le contraddizioni che l'alterità femminile produce in quella maschile nel momento in cui il loro incontro si spinge oltre la superficie<sup>154</sup>. Ancora una volta è dunque possibile affermare che i personaggi sfuggono a qualsiasi caratterizzazione generale e sono frutto di una strutturazione consapevole da parte dell'autore che richiede dunque uno sguardo attento e capace di andare oltre la loro apparente banalità e casualità.

This lends support to the contention that, despite Calvino's indications to the contrary, constructing his female characters was both a carefully and very important part of his narrative process.<sup>155</sup>

### 3.1.3 *Il cavaliere inesistente*: duplice identità della narratrice

È un libro difficile da maneggiare, il *Cavaliere*: un libro che per un verso mette allo scoperto l'intelaiatura dell'apologo, l'eleganza un po' fredda e argentea delle sue linee spoglie, da arredamento quacchero; ma è anche uno dei libri più divertenti di Calvino, dove

---

<sup>153</sup> M. MIGIEL, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, cit., pp. 58-59.

<sup>154</sup> Per approfondire la tematica dell'incontro tra la realtà femminile e quella maschile e analizzare nel dettaglio le implicazioni che esso comporta si rimanda a R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, cit.: «Nello stesso tempo l'altro tende a porsi non come polo di un dialogo, ma come segno indecifrabile di una alterità. [...] Così l'incontro non è più attraversamento di un altro, ma diventa un faccia a faccia inquietante con se stessi o con un'alterità pura, indecifrabile, imprevedibile. In entrambi i casi è fonte di traumi, o ragione di fuga» (pp. 20-21).

<sup>155</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 30.

il caratteristico falsetto del suo autore si è sciolto in una voce e in una lingua dutilissime, agili, puntute d'ironie che sprizzano in ogni direzione.<sup>156</sup>

Composto nel 1959, *Il cavaliere inesistente* completa la trilogia dei *Nostri antenati* e, con un misto di complessità e di divertimento, ribadisce in modo ancora più chiaro ed esplicito le tematiche e i concetti presenti nelle altre due opere. In un certo senso, però, il racconto si complica e porta all'estremo alcune caratteristiche della narrativa calviniana, mettendo in evidenza il periodo di crisi vissuto dall'autore: egli infatti sta affrontando un momento di transizione biografica e letteraria che si riflette anche sulle forme e sulle modalità della sua scrittura. L'opera conclusiva della trilogia intrattiene dunque dei legami molto stretti con i testi precedenti, ma allo stesso tempo mostra dei tratti di novità che sembrano anticipare l'ultima fase della produzione di Calvino.

Il *Cavaliere* (inteso come libro) è come Agilulfo, indeciso tra istinto e autocontrollo, tra mancanza di forma ed eccesso di forma, tra disordine proliferante e cristallina assenza di contenuti. Può darsi benissimo che, come più d'uno ha detto, il *Cavaliere* non sia che un lungo apologo sull'identità; e l'impressione è che Calvino abbia distribuito qualche scaglia di sé in *tutti* i personaggi [...].<sup>157</sup>

Ancora una volta dunque l'analisi del sistema dei personaggi risulta essere una procedura essenziale e in un certo senso obbligata per cogliere il rapporto tra lo scrittore, il testo e il significato profondo di quest'ultimo. Anche nel *Cavaliere*, come nelle altre opere della trilogia, i protagonisti presentano una serie di contraddizioni sia esterne che interne che complicano la loro caratterizzazione e legittimano l'utilizzo di uno sguardo attento e preciso per comprendere le implicazioni che questo dualismo ha sul senso del racconto e più in generale sulla produzione calviniana. A tal proposito è possibile affermare che l'universo psicologico dei singoli viene trasmesso attraverso rapidi accenni ai comportamenti e alle riflessioni dei personaggi e che, senza soffermarsi su dettagliate descrizioni psico-analitiche, l'autore riesce comunque a fornire un'immagine complessiva dei protagonisti dell'opera e più in generale dell'uomo contemporaneo.

---

<sup>156</sup> D. SCARPA, *Italo Calvino*, cit., p. 78.

<sup>157</sup> Ivi, p. 79.

Tra figura e figura, tra situazione e situazione, c'è – al di là di ogni antitesi ravvicinata – un evidente rapporto di complementarità reciproca: così la narrazione, senza indugiare nello psicologismo a scapito dell'intreccio avventuroso, dispiega una grande ricchezza di intuizioni psicologiche. I lineamenti dei nostri antenati si fondono a poco a poco in un unico ritratto, il nostro ritratto.<sup>158</sup>

Concentrando dunque la nostra riflessione sui personaggi del *Cavaliere*, risulta evidente che la tematica del doppio è il punto di partenza nella costruzione dell'intera opera e viene esplicitata soprattutto attraverso l'opposizione tra Agilulfo, il cavaliere privo di corporeità che dà il titolo all'opera, e Gurdulù, il paladino che rappresenta la pura fisicità; è infatti a partire dall'idea di queste due identità tra loro contrapposte<sup>159</sup> che Calvino costruisce l'intero sistema dei personaggi e la narrazione, come lo stesso autore dichiara nella *Nota* introduttiva della trilogia.

Dalla formula Agilulfo (inesistenza munita di volontà e coscienza) ricavai, con un procedimento di contrapposizione logica (cioè partendo dall'idea per arrivare all'immagine, e non viceversa come faccio di solito), la formula esistenza priva di coscienza, ossia identificazione generale col mondo oggettivo, e feci lo scudiero Gurdulù.<sup>160</sup>

L'opera riprende dunque le tematiche già affrontate nel *Visconte* e nel *Barone* ma le estremizza in modo evidente perché, per esplicitare la crisi di identità dell'uomo contemporaneo, riduce il protagonista a pura coscienza con una totale scomparsa del suo corpo. La dialettica tra presenza e assenza raggiunge un livello di esemplificazione superiore e attraverso la smaterializzazione totale della personalità dell'individuo Calvino chiude la trilogia e problematizza le sue riflessioni sull'essenza umana, rappresentata da un soggetto inesistente e vuoto come Agilulfo.

*Il cavaliere inesistente* corona un'intera fase della narrativa calviniana, mettendone in evidenza i principali nodi tematici. Innanzi tutto l'oscillazione fra presenza e assenza (che include la variante lontananza/prossimità). Anche nel *Visconte* e nel *Barone*, infatti, il

---

<sup>158</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 60.

<sup>159</sup> Cfr. M. BARENGHI, *Calvino*, cit.: «Il *Cavaliere* riprende il tema stevensoniano del doppio, innanzi tutto attraverso le figure complementari di Agilulfo e di Gurdulù. Al binomio bontà/malvagità subentra l'antitesi mente/corpo: il primo non esiste, è pura tensione della volontà, il secondo è un omaccione privo di coscienza individuale, che si confonde con tutto quanto gli sta attorno (come dice Carlomagno, uno c'è ma non sa di esserci, l'altro sa di esserci ma non c'è)» (p. 51).

<sup>160</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostri antenati"* (*Nota 1960*), cit., p. 1216.

protagonista si sottraeva parzialmente alla vista altrui: Medardo perché dimidiato e ridotto sostanzialmente alla condizione di un essere a due dimensioni, Cosimo perché nascosto tra le fronde degli alberi e sovente invisibile. Agilulfo è ora invisibile per definizione: è un soggetto smaterializzato, fatto di pura forza psichica.<sup>161</sup>

Il tema dell'uomo alienato ed isolato è in realtà presente in molte opere di Calvino, ma raramente viene sottolineato in modo esplicito; mentre nella maggior parte dei testi l'alienazione sembra essere appena accennata come elemento secondario che fa da sfondo alla vicenda, nel *Cavaliere* questa tematica viene analizzata in modo più dettagliato ed è espressa chiaramente proprio attraverso Agilulfo, uomo complesso e problematico sia per la propria identità parziale sia per ciò che essa comporta nei rapporti con gli altri personaggi. Il protagonista è un eroe che «è totalmente assorbito dalla sua missione, che esige da lui consacrazione assoluta»<sup>162</sup>, missione alla quale si dedica con estrema forza di volontà, donando tutto se stesso per raggiungere il suo compimento, ma nonostante ogni suo sforzo rimane un uomo incompleto e assente, incapace di interagire effettivamente con il mondo che lo circonda a causa di un'inconciliabilità impossibile da superare.

Calvino's stories seem to offer no way of healing the breach between individual and society. As with other serious issues, it should be emphasised that Calvino seems content to note that alienation is a problem, and to employ it at times as useful literary subject matter [...]. This is especially the case when he examines the alienating effects of armour, honour and ideology in *Il cavaliere inesistente*.<sup>163</sup>

Il fatto che il cavaliere protagonista della vicenda sia corporalmente vuoto e assente ha delle ripercussioni sia sullo sviluppo generale della narrazione sia, ancora più significativamente, sugli altri personaggi dell'opera, in particolar modo quelli femminili. La rappresentazione della componente maschile come universo privo di fisicità e di concretezza è dunque problematica ed è una caratteristica da ricordare per analizzare come viene ritratto il mondo delle donne all'interno del testo. Come accade

---

<sup>161</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 55.

<sup>162</sup> M. LIZZA VENUTI, *I personaggi-osservatori di Calvino dalla trilogia "I nostri antenati" a "La giornata d'uno scrutatore"*, cit., p. 89.

<sup>163</sup> J. R. WOODHOUSE, *Italo Calvino: a reappraisal and an appreciation of the trilogy*, cit., p. 32.



nei poemi cavallereschi<sup>164</sup>, l'amore è il motore della vicenda e l'inseguimento della donna risulta essere una componente fondamentale per lo sviluppo e l'affermazione dell'identità dell'uomo: la ricerca del proprio io è quindi strettamente connessa ai desideri dei paladini e il mondo maschile e quello femminile sono ancora una volta complessi e interdipendenti.

Questa storia irrequieta, spezzettata, priva di centro, condotta come un'elegante cavalcata a briglia sciolta, con scarti e dietrofront continui [...] non è che la peripezia dei tanti Italo Calvino [...] che partono sempre all'inseguimento di una donna: Sofronia, Bradamante, suor Teodora, la castellana Priscilla e le sue fantesche, la donna sorella, o madre, o amante, la donna in cui vorremmo specchiarci, la donna che vorremmo avere, la donna nel cui grembo vorremmo abbandonarci, la donna che vorremmo oscuramente essere.<sup>165</sup>

Nell'ottavo capitolo dell'opera viene introdotta la figura femminile più seducente e voluttuosa della narrazione, Priscilla, la padrona di un castello «desiderosa di ottenere dai cavalieri una prestazione sessuale, che immancabilmente strappa loro la dignità e li trasforma in mendicanti, anime perse»<sup>166</sup>. Con la sua seduzione e il suo fascino la castellana tenta infatti di attrarre a sé tutti i paladini e li porta alla perdizione più totale, facendo dimenticare loro la missione che anima le loro azioni. Lei è dunque una donna che per saziare il proprio desiderio illimitato distrugge gli uomini e rappresenta un pericolo anche per lo stesso Agilulfo: come tutti gli altri, l'eroe privo di corporeità rischia di cadere nell'insaziabilità e nella lascivia della padrona e riesce a resistere e a mantenere il controllo soltanto con fatica e perseveranza, lasciando trascorrere un'intera notte prima di andarsene definitivamente dal castello.

[...] the situation is more complex than it first appears, for Priscilla really does pose a threat to Agilulfo and it is one that could be "mortal". The danger is not that Agilulfo will lose

---

<sup>164</sup> Cfr. M. BARENGHI, *Calvino*, cit.: «*Il cavaliere inesistente* [...] si presenta come un caso esemplare di letteratura di secondo grado: ambiente, personaggi, situazioni sono desunte dalla tradizione del poema cavalleresco rinascimentale, con un gusto tipicamente ariostesco per la complicazione dell'intreccio, la rapidità del ritmo, l'ariosa e ironica libertà dell'invenzione» (p. 51).

<sup>165</sup> D. SCARPA, *Italo Calvino*, cit., p. 79.

<sup>166</sup> F. SCRIVANO, *Raccontare la scrittura. Italo Calvino e "Il cavaliere inesistente"*, «Esperienze letterarie», vol. 32, n. 2, 2007, p. 94.

himself to lust, but that he will lose control of the situation and be absorbed into the irrational realm of the feminine.<sup>167</sup>

L'esistenza del cavaliere richiede dunque che lui mantenga intatta la sua volontà, perché la perdita del controllo e la caduta nell'irrazionalità pericolosa del femminile significherebbero la morte definitiva del paladino. A differenza di Agilulfo che riesce a resistere e a perseguire la sua missione attraverso la forza della mente e la superiorità dei valori dettati dal codice cavalleresco, Gurdulù, il suo scudiero e allo stesso tempo il suo opposto, cede completamente alle lusinghe delle ancelle di Priscilla e segue il suo istinto, rivelando di essere pura corporeità. L'episodio dell'incontro con la donna dimostra la netta contrapposizione tra i due cavalieri, ma allo stesso tempo mette in evidenza che la superiorità di Agilulfo in realtà è soltanto apparente. La sua condizione di uomo inesistente e privo di fisicità gli permette di resistere alle numerose tentazioni del mondo femminile, ma allo stesso tempo rappresenta un limite che nel corso dell'intero racconto lui non riuscirà mai a superare; egli sembra essere il vincitore della vicenda ma in realtà è «literally and figuratively castrated, which in Freudian terms makes him no better than a woman»<sup>168</sup>. Priscilla è dunque un personaggio femminile estremamente significativo perché, al di là della superficialità della sua descrizione e dei tratti misogini che la caratterizzano, evidenzia tutta la problematicità della condizione di assenza fisica di Agilulfo e mostra all'uomo i limiti del codice cavalleresco che lui persegue; la corporeità vuota del protagonista apre quindi degli interrogativi rilevanti sull'influenza che il mondo femminile ha su quello maschile e rende complicata la ricerca dell'identità che anima ogni personaggio, primo fra tutti il cavaliere che non esiste, che riesce a resistere ma non ad affermare totalmente la propria volontà perché è un essere incompleto.

Agilulfo has survived the night with Priscilla in the only way he can: he maintains control of the situation. [...] Nevertheless, the way Agilulfo maintains control is far from overbearing.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 87.

<sup>168</sup> Ivi, p. 92.

<sup>169</sup> Ivi, p. 90.

Oltre a Priscilla, un personaggio femminile che sembra secondario ma che in realtà è fondamentale all'interno della narrazione è Sofronia, la vergine che Agilulfo aveva salvato ottenendo così il titolo di cavaliere, ma che Torrismondo, un altro paladino, sostiene essere sua madre. Proprio la verginità costituisce la caratteristica fondamentale della donna, poiché essa è alla base dell'esistenza di Agilulfo ed è anche la causa scatenante della sua ricerca. Se la damigella non fosse vergine, il protagonista dovrebbe rinunciare al suo titolo di cavaliere e quindi la sua stessa vita perderebbe senso e consistenza, dato che è proprio il codice cavalleresco fondato sull'onore e sulla virtù a rappresentare l'essenza di Agilulfo.

Sofronia's virginity is a vital aspect of her characterisation. Her destiny and that of Agilulfo, the non-existent knight, are inextricably linked to her continued virginal status. [...] Sofronia only has narrative value while she remains a virgin. Agilulfo's knighthood depends on the fact that Sofronia, the daughter of the King of Scotland, was a virgin when he rescued her [...].<sup>170</sup>

Il personaggio di Sofronia è strutturalmente complesso perché viene costruito da Calvino fondendo insieme varie fonti letterarie. Innanzitutto, il modello principale è quello dell'*Orlando furioso*: proprio basandosi sul poema cavalleresco ariostesco l'autore da una parte inserisce l'elemento della ricerca dell'oggetto del desiderio come fondamento dell'intera narrazione, dall'altra rende Sofronia molto simile ad Angelica, la protagonista femminile dell'opera di Ariosto, soprattutto nella sua funzione di causa principale del viaggio dei cavalieri. Un'altra fonte alla quale Calvino attinge è la *Gerusalemme liberata* di Tasso, dove si trova una damigella omonima caratterizzata anch'essa dal tratto della verginità.

The quest motif provides the impetus to Ariosto's *Orlando furioso* and it is the one Calvino adopts to describe Agilulfo's farcical journey to prove Sofronia's virginity [...]. In *Il cavaliere inesistente*, Calvino uses Sofronia's character to play a similar, if less active, role to that of Ariosto's Angelica in *Orlando furioso*.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 51.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

Al di là di questi numerosi richiami intertestuali, Sofronia rimane un personaggio sostanzialmente privo di spessore e subordinato al mondo maschile dei cavalieri. Lei infatti nel corso di tutta la narrazione ricopre sempre il ruolo della damigella bisognosa d'aiuto che tradizionalmente viene soccorsa dai paladini e che, dopo il suo salvataggio, «dissolves and is reabsorbed by silence»<sup>172</sup>. Lei è dunque una donna che richiama l'Angelica ariostesca ma che si differenzia per la sua maggiore passività, soprattutto rispetto agli uomini, ai quali si sottomette quasi contro voglia, come se fosse inevitabilmente destinata a non avere una propria autonomia.

Sofronia [...] is undoubtedly Calvino's quintessential damsel in distress; even Torrismondo's first inclination upon discovering her in the cave is to save her [...] Sofronia is portrayed as being somewhat bemused by the reaction she provokes, and Calvino represents her as being resigned to, rather than desirous of, her status.<sup>173</sup>

Sofronia viene descritta fisicamente in modo rapido e conciso quando Torrismondo la trova nuda nella caverna in cui precedentemente Agilulfo l'ha lasciata; l'uomo non sa che si tratta della donna che pensa possa essere sua madre e non appena la vede si innamora di lei. Al di là dell'evidente connessione della loro relazione alla tematica edipica che rende problematico il rapporto tra i due <sup>174</sup>, è estremamente significativa la descrizione della donna, poiché essa è idealizzata e ha un impatto erotico molto forte sia per le parti del corpo che sono menzionate, sia per gli aggettivi che vengono accostati ai dettagli della sua fisicità.

[...] ecco che finalmente a vedere quelle lunghe nere ciglia abbassate sulla guancia piena e pallida, e la tenerezza di quel corpo abbandonato, e la mano posata sul colmo seno, e i molli capelli sciolti, e il labbro, l'anca, l'alluce, il respiro, ora pare che quel desiderio s'acqueti.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> A. M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino's storytelling*, cit., p. 165.

<sup>173</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 54.

<sup>174</sup> A tal proposito si rimanda a G. SANGUINETTI KATZ, *Le adolescenze difficili di Italo Calvino*, cit.: «Rimane in astratto il problema del complesso di Edipo non risolto, rappresentato dalla vicenda di Torrismondo, che si ribella al padre, cioè ai cavalieri del Gral, e sposa la madre Sofronia» (p. 259); si rinvia anche a F. SERRA, *Calvino*, cit.: «Torrismondo [...] s'invaghisce di colei che dovrebbe essere sua madre, rivelando a chiare lettere la regressione edipica del nichilista» (p. 192).

<sup>175</sup> M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, p. 1052.

L'episodio dimostra la sottomissione della donna, pronta ad obbedire ad ogni richiesta del suo salvatore, ma allo stesso tempo mette in evidenza che Sofronia non è del tutto ingenua. Infatti, quando Torrismondo le dichiara il suo sentimento e i propositi poco onesti che esso suscita in lui, lei replica con disinvoltura «Oh, non fatevi scrupolo, sapete, ne ho viste tante. Benché, ogni volta, quando s'arriva al punto, salta su il salvatore, sempre lui»<sup>176</sup>. Questa affermazione, anche se non elimina la passività che caratterizza la damigella, è rilevante perché attraverso l'ironia e la demistificazione sottolinea l'erotismo della situazione e dimostra la lascivia e la concretezza del personaggio femminile; Sofronia dunque è una donna che rispecchia quasi totalmente il codice cavalleresco della virginità, ma in alcuni momenti si rapporta con esso in modo inusuale e problematico, mostrando un'esperienza del mondo difficile da rintracciare nelle tradizionali damigelle bisognose d'aiuto, ma tipica delle eroine calviniane.

Once again, a certain erotic overtone is achieved, but underlying it are humor and the demystification of some of the codes of virginity and knighthood at the foundation of "chivalry". The actual act of consummation is in no way described and is intimated by an ellipsis.<sup>177</sup>

Il personaggio femminile più importante del racconto e in generale uno dei più particolari dell'intera produzione calviniana è la narratrice del *Cavaliere*, cioè Suor Teodora. Lei è assente nelle prime sezioni dell'opera, ma esplicita la propria presenza e il proprio ruolo di monaca scrittrice nel quarto capitolo, dove si presenta direttamente parlando in prima persona e dichiarando la causa e il metodo di composizione<sup>178</sup>. La

---

<sup>176</sup> Ivi, p. 1053.

<sup>177</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 51.

<sup>178</sup> Viene di seguito riportato integralmente il paragrafo nel quale Suor Teodora si presenta, contenuto in M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1: «Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era. Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne ha poche: quel che non so cerco d'immaginarlo, dunque; se no come farei? Non tutto della storia mi è chiaro. Dovete compatire: si è ragazze di campagna, ancorché nobili, vissute sempre ritirate, in sperduti castelli e poi in conventi; fuor che funzioni religiose, tridui, novene, lavori dei campi, trebbiature, vendemmie, fustigazioni di servi, incesti, incendi, impiccagioni, invasioni d'eserciti, saccheggi, stupri, pestilenze, noi non si è visto niente. Cosa può sapere del mondo una povera suora? Dunque, proseguo faticosamente questa storia che ho intrapreso a narrare per mia penitenza. Ora Dio sa come farò a raccontarvi la battaglia, io che dalle guerre, Dio ne scampi, sono stata sempre lontana, e tranne quei quattro o cinque scontri campali che si sono svolti nella piana sotto il nostro castello e che bambine seguivamo di tra i merli, in mezzo ai calderoni di pece bollente (quanti morti insepolti restavano a marcire poi nei prati e lì si ritrovava

donna afferma dunque la sua totale centralità proprio perché apre uno spiraglio metanarrativo che mostra la progressiva stesura della storia, e ciò diventerà via via sempre più evidente: a partire dal quarto capitolo infatti Suor Teodora introduce tutte le successive sezioni dell'opera con delle riflessioni precise e puntuali «sulla difficile arte della scrittura»<sup>179</sup> e sull'impegno che essa richiede.

Il punto è delicato, perché da questo momento in poi la figura della monaca intenta a tavolino a svolgere i fili della storia diventa un elemento determinante, che apre ogni capitolo prendendo sempre più piede, addirittura dilagando dentro al racconto. [...] Fatto sta che l'introduzione della monaca narratrice ne fa un romanzo tutto diverso da quello che sarebbe stato altrimenti. Senza dubbio accentuandone, come si vedrà, il carattere metanarrativo.<sup>180</sup>

A partire dal quarto capitolo diventa dunque evidente che la tematica centrale è in realtà quella della scrittura e che il romanzo è particolare e diverso da quelli precedenti perché l'autore dona un'importanza insolita ai processi narrativi del racconto e alla loro costruzione, destabilizzando il lettore stesso e le aspettative che si è creato basandosi sui primi capitoli dell'opera. Calvino in persona, nella *Nota* del 1960, dichiara che la vicenda dei paladini e delle loro avventure diviene secondaria all'interno della storia, perché passa in primo piano proprio il rapporto complesso tra la vita reale e la sua trasposizione sulla carta.

La presenza d'un «io» narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco.<sup>181</sup>

O ancora, per usare le parole dello studioso JoAnn Cannon:

Unlike the first two novels of the trilogy, the storyline of this text is overwhelmed by the discourse itself. [...] The story is frequently derailed by meta-narrative comments which

---

giocando, l'estate dopo, sotto una nuvola di calabroni!), di battaglie, dicevo, io non so niente» (pp. 979-980).

<sup>179</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 65.

<sup>180</sup> F. SERRA, *Calvino*, cit., p. 190.

<sup>181</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostrì antenati"* (*Nota 1960*), cit., p. 1218.

call attention to the status of the text as a fictional construct. The narrator's comments deal primarily with the difficulty of leaping the gap between writing and empirical reality.<sup>182</sup>

La figura di Suor Teodora come narratrice della vicenda è però problematica per molteplici motivi; in primo luogo, essa inserisce nel testo delle contraddizioni evidenti per quanto riguarda l'affidabilità delle sue affermazioni, poiché dichiara di essere inadeguata a svolgere il compito che le è stato imposto. La donna, proprio nel quarto capitolo, spiega di essere una monaca che non ha alcun tipo di esperienza del mondo, ma allo stesso tempo fa riferimento ad avvenimenti quali stupri, incendi, incesti e molti altri ancora che di solito una suora non conosce e che fanno presagire la peculiarità del suo personaggio e l'ironia connessa alla sua rappresentazione<sup>183</sup>.

Sebbene solo alla fine si saprà con certezza che questa esibita difficoltà di concretizzare forma e stato degli eventi e delle persone non è legata all'inesperienza dell'autrice, la menzogna, scoperta, è tuttavia accompagnata da una sostanziale ambiguità delle varie affermazioni sulla veridicità del racconto. Basti pensare agli attacchi dei capitoli in cui Suor Teodora si presenta al lettore e inizia a tessere quella trama di doppiezza tra storia e racconto, per constatare questa ambiguità di fondo.<sup>184</sup>

Sin dalla sua prima presentazione emergono quindi la contraddittorietà e l'ambivalenza della narratrice, ma capitolo dopo capitolo, proprio grazie alle considerazioni della monaca, il lettore si rende conto che l'inesperienza dichiarata da Suor Teodora in realtà è falsa: la donna mostra di essere ben consapevole degli avvenimenti e dei meccanismi che regolano il mondo e la sua riflessione sulla scrittura arriva un po' alla volta ad affrontare argomenti legati alla metaletteratura e alla corrispondenza tra realtà e racconto estremamente complessi e delicati, che mettono ulteriormente in evidenza la centralità del personaggio e che saranno poi amplificati nell'opera più metaletteraria di tutta la produzione calviniana, ossia *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Suor Teodora [...] sulle prime si protesta inadeguata al compito, con argomenti non proprio da prendere alla lettera [...]. In seguito la riflessione metanarrativa di Suor Teodora

---

<sup>182</sup> J. CANNON, *Italo Calvino: writer and critic*, cit., p. 43.

<sup>183</sup> Cfr. B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit.: «To add to the confusion, the discrepancies in Suor Teodora's introductory remarks and her late introduction to the text immediately signal the presence of irony» (p. 149).

<sup>184</sup> F. SCRIVANO, *Raccontare la scrittura. Italo Calvino e "Il cavaliere inesistente"*, cit., p. 86.

affronta una quantità di argomenti: il nesso tra percezione sensibile e immaginazione [...], le difficoltà dello scrivere e la povertà della scrittura rispetto all'esistenza reale [...], l'affinità tra costruzione di un intreccio e disegno di una mappa, con relative trasposizioni visuali [...], fino all'aspirazione a mutare la carta su cui sta scrivendo nella materia stessa di cui parla [...].<sup>185</sup>

Le riflessioni sulla letteratura esposte da Suor Teodora la rendono un personaggio estremamente rilevante perché quelle che lei trasmette ed esplicita sono le idee e i punti di vista dello stesso Calvino; la donna rappresenta dunque l'autore e le sue considerazioni sulla complessità del processo letterario della scrittura. Per la prima volta all'interno della sua produzione narrativa (ma non l'ultima, come vedremo in seguito analizzando l'opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), lo scrittore si identifica in modo profondo con un personaggio femminile, che diventa veicolo fondamentale della sua visione della letteratura e del mondo, attraverso un'immedesimazione che non può essere trascurata e che sottolinea ulteriormente la peculiarità e la problematicità della narratrice dell'opera.

Cammin facendo, abbiamo compreso che Suor Teodora è la figura alla quale Calvino ha delegato (per oggettivarla e per liberarsene) la propria parte di scrittore. La penitenza monacale, la sottomissione agli ordini della madre badessa sono le rappresentazioni istoriate del lavoro nel quale s'è rinchiuso l'autore. Ed è lui a immedesimarsi nelle disperazioni e nelle esultanze della suora.<sup>186</sup>

La critica spesso ha trascurato o considerato secondario il fatto che la narrazione della vicenda e la riflessione sulle possibilità della scrittura siano affidate a un personaggio femminile, ma non sono mancati studiosi che si sono resi conto delle ripercussioni che ciò ha nella rappresentazione dell'universo delle donne da parte di Calvino e che hanno messo in dubbio l'arbitrarietà di questa scelta da parte dell'autore, tanto da chiedersi: «È un caso che sia proprio una donna a riflettere sulla scrittura?»<sup>187</sup>. La risposta a questa domanda non è affatto facile, ma l'interrogativo ci permette di menzionare una questione troppo spesso trascurata o considerata poco rilevante, sottolineandone la problematicità intrinseca.

---

<sup>185</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., pp. 52-53.

<sup>186</sup> J. STAROBINSKI, *Prefazione*, cit., p. XVII.

<sup>187</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 66.



As befits one of Calvino's more theoretically challenging pieces of writing, *Il cavaliere inesistente* has already attracted a great deal of critical attention, but issues relating specifically to the presentation of the story from a feminine perspective have so far remained relatively unexplored.<sup>188</sup>

È difficile stabilire se la scelta di affidare il racconto a una donna sia stata arbitraria o intenzionale, ma risulta importante chiedersi quali possano essere le implicazioni che ha l'assunzione di un punto di vista femminile per condurre il racconto. Oltre alle ragioni che possono essere connesse all'utilizzo di una figura come quella della suora<sup>189</sup>, probabilmente il ricorso a una prospettiva insolita rispetto a quella tradizionale è un espediente narrativo che Calvino utilizza per esporre più liberamente e con maggiore ironia le proprie idee e le proprie riflessioni sul mondo e sulla letteratura. La donna sembra cioè far guadagnare all'autore un certo distacco dall'opera e un'opportunità di descrivere più chiaramente spazi fino a quel momento trascurati o delineati in modo implicito. Ciò diverrà ancora più chiaro nel testo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* con la figura della Lettrice, ma attraverso il personaggio di Suor Teodora è già possibile cogliere quanto il mondo femminile sia portatore di significati profondi e assume dunque una rilevanza fuori dal comune all'interno della produzione calviniana.

If the act of writing presupposes an author who is traditionally male, it is easy to appreciate that, despite the seeming paradox, crossing the gender divide and expresses his ideas on writing through the unlikely vehicle of a female character in a cultural space generally unavailable to him was a distancing device that Calvino found liberating. It gave him the opportunity to write about the process of writing in an environment that diminished, if not completely disguised, the autobiographic nature to commentary; both the female identity and Suor Teodora's voluminous robes provided the distance Calvino required to express his ideas more freely without figuratively exposing himself to open scrutiny. Perhaps Suor

---

<sup>188</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 145.

<sup>189</sup> A tal proposito si rinvia a C. NOCENTINI, "Saio o bikini? Vada per l'armatura". *Esplorazioni di guardaroba del Calvino degli anni '50*, contenuto in F. G. PEDRIALI, R. RICCOBONO (a cura di), *Vested voices II: creating with transvestism: from Bertolucci to Boccaccio*, Ravenna, Longo, 2007 dove l'autrice afferma: «La scelta di una suora come narratrice è in primo luogo uno stratagemma che permette di ironizzare ad un livello ulteriore sulla rilevanza del vissuto e dell'esperienza in letteratura. [...] In secondo luogo la scelta è dettata da una logica di verosimiglianza storica, in quanto nella cristianità medievale la scolarizzazione era privilegio del clero. Al terzo posto metterei un'ansia che probabilmente va definita omofobica per cui un soggetto eterosessuale preferisce proiettarsi in un personaggio dell'altro sesso che non immaginare se stesso in prossimità scomoda col proprio» (p. 62).

Teodora's character can be viewed as another manifestation of Calvino's belief that a better understanding of the world is gained when there is a degree of separation [...].<sup>190</sup>

L'estrema rilevanza del personaggio di Suor Teodora è dovuta, oltre che al suo ruolo di scrittrice e di voce narrante, all'identificazione tra la monaca e uno dei cavalieri del racconto, la bella e valorosa Bradamante; questa rivelazione che unifica due figure apparentemente molto diverse tra loro viene inserita soltanto nel capitolo conclusivo dell'opera<sup>191</sup>, spiazzando completamente il lettore e introducendo una nuova prospettiva nell'analisi di un personaggio femminile tanto differente da quelli incontrati finora. Anche se Calvino stesso dichiara che la corrispondenza tra le due figure è un puro stratagemma narrativo che egli escogita alla fine della composizione del testo<sup>192</sup>, in realtà questo accostamento complica la fisionomia di Suor Teodora-Bradamante e aumenta la problematicità della caratterizzazione del femminile. Per la prima volta all'interno della produzione calviniana, la donna è allo stesso tempo creatrice dell'opera e creatura protagonista del racconto, raggiungendo una complessità che apre molti interrogativi su questa scelta e sulle sue implicazioni e che sembra smentire la casualità di questo accostamento.

Concentrando la nostra attenzione sul personaggio di Bradamante, è possibile cogliere una serie di elementi fisici e caratteriali che accomunano la guerriera ad altre donne calviniane, in particolar modo alla contessina Viola. Per quanto riguarda i dettagli riguardanti il loro aspetto, entrambe sono legate al colore blu, e nell'analisi del *Barone* è già stato messo in evidenza quanto ciò dimostri la forte ironia dell'autore nell'associare

---

<sup>190</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 155.

<sup>191</sup> Viene di seguito riportata la dichiarazione esplicita da parte di Suor Teodora tratta da M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1: «Sì, libro. Suor Teodora che narra questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna. Un po' galoppo per i campi di guerra tra duelli e amori, un po' mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsemi, per cercare di capirle» (p. 1064).

<sup>192</sup> A tal proposito si rinvia a I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostrì antenati" (Nota 1960)*, cit.: «Mi accorgevo intanto, andando avanti, come tutti i personaggi del racconto s'assomigliassero, mossi com'erano dalla stessa trepidazione, e anche la monaca, la penna d'oca, la mia stilografica, io stesso, tutti eravamo la stessa persona, la stessa cosa, la stessa ansia, lo stesso insoddisfatto cercare. Come succede al narratore – a chiunque sta facendo una cosa, credo –, che tutto ciò che pensa gli si trasforma in quel che fa – cioè in racconto –, tradussi quest'idea in un'ultima giravolta narrativa. Cioè feci della monaca narratrice e della guerriera Bradamante la stessa persona. È un colpo di scena che mi è venuto in mente all'ultimo momento e mi pare che non significhi nulla di più di quel che vi ho detto. Ma se voi volete credere che significhi, che so io, l'intelligenza interiorizzatrice e la vitalità estroversa che devon essere tutt'uno, siete anche padroni di crederlo» (p. 1219).

un colore che tipicamente rappresenta l'innocenza e la purezza a delle figure femminili che invece non rispecchiano questa caratterizzazione<sup>193</sup>. Le due donne infatti sono state considerate dalla critica come figure frivole, volubili e lascive, tanto che Bradamante viene spesso descritta negativamente come «personaggio femminile capriccioso, impulsivo, imprevedibile almeno quanto la Viola del *Barone rampante*»<sup>194</sup> e come «eroina bizzosa e irruenta, come sempre le femmine in Calvino»<sup>195</sup>. Allo stesso modo l'amore di Rambaldo per la guerriera, sentimento non corrisposto dato che lei è innamorata del cavaliere Agilulfo, sembra richiamare altre opere di Calvino e, più nel dettaglio, «replica il rapporto sado-masochista della coppia Viola-Cosimo»<sup>196</sup>. Al di là di queste somiglianze, Bradamante si differenzia dagli altri personaggi femminili sia perché è la narratrice del racconto, sia perché alla fine del testo, conscia di non poter in alcun modo avere Agilulfo, indirizza il suo amore verso Rambaldo e scende a compromessi con la realtà. Ciò dimostra che lei è una donna completamente libera di desiderare chi vuole e una guerriera superiore ai cavalieri che incontra nel corso del racconto, proprio perché questa sua autonomia è assente nei personaggi maschili.

Bradamante is more than a self-punishing copyist (“scrivana”) of life; she is fully a woman, that is a fertile (sexual) and severe figure of nature. Her womanhood asserts itself even as she plays the part of “amazzone guerriera”. Although the warrior in her scorns Rambaldo and all living men as her inferiors, desiring only the nonhuman “immaculate” Agilulfo, she herself is human and “brute” sexuality is part of her nature [...]. Her whimsical and magistral freedom to choose sexual partners from the highest or lowest of mortal men denotes her likeness to a pagan goddess or to a great nature deity [...].<sup>197</sup>

Per comprendere meglio la caratterizzazione di Bradamante è necessario analizzare l'incontro che Rambaldo ha con lei verso la conclusione del quarto capitolo, nel quale l'eroe la insegue per punirla dell'affronto subito pensando che lei sia un guerriero come

<sup>193</sup> A tal proposito si rinvia a B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit.: « [...] any associations with the notions of purity and the celestial in Viola's and Bradamante's characterisations are accompanied by strong irony. Viola's characterisation includes clear temptress Eve references, but the most openly ironic nod to the celestial is surely the final revelation that Bradamante is the alter ego of the narrating nun Suor Teodora» (p. 39).

<sup>194</sup> M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 68.

<sup>195</sup> F. SERRA, *Calvino*, cit., p. 191.

<sup>196</sup> G. SANGUINETTI KATZ, *Le adolescenze difficili di Italo Calvino*, cit., p. 259.

<sup>197</sup> M. SCHNEIDER, *Calvino's erotic metaphor and the hermaphroditic solution*, cit., p. 108.

un altro, ma poi scopre la sua vera identità di donna. La scena è significativa perché riprende il tradizionale riconoscimento dell'identità del personaggio femminile nel codice cavalleresco, ma lo ribalta completamente: mentre nel poema cavalleresco la rivelazione avviene nel momento in cui viene rimosso l'elmo, nell'incontro tra Rambaldo e Bradamante lei viene scoperta quando si toglie la parte inferiore dell'armatura, svelando la sua nudità e la sua vera identità.

Nella tradizione cavalleresca italiana (come ha notato Martin McLaughlin) il riconoscimento dell'identità della donna guerriera avviene spesso quando le cade l'elmo [...]. Calvino capovolge questo *topos*: Rambaldo scopre che il cavaliere pervinca è una donna quand'ella si toglie la parte inferiore dell'armatura per fare pipì sul greto d'un torrente [...].<sup>198</sup>

Questa demistificazione del codice cavalleresco tradizionale non viene introdotta sin da subito, ma si inserisce un po' alla volta all'interno del racconto sempre più esplicitamente<sup>199</sup>; all'inizio infatti la guerriera è descritta con secondo in modo idealizzato, con colori e dettagli tipici dei ritratti delle figure femminili della letteratura cavalleresca, rispettando l'atmosfera erotica tradizionale. L'attenzione però si sposta un po' alla volta dalla nudità della donna all'atto dell'urinazione e da un linguaggio elevato e controllato si passa all'uso di vocaboli più colloquiali e ironici. La parodia raggiunge il culmine quando viene rivelato che proprio dopo aver assistito a questa scena estremamente privata e concreta Rambaldo si innamora perdutamente di Bradamante.

We are torn between laughing disbelief and fascination, as semiotic codes clash. The friction between urination on the one hand, and beauty and love, serious and oftentimes "sacred" literary themes, on the other, as well as the linguistic tension between the lofty,

---

<sup>198</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 54.

<sup>199</sup> Viene di seguito riportata la descrizione di Bradamante tratta da M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 1: «Rambaldo non credeva ai suoi occhi. Perché quella nudità era di donna: un liscio ventre piumato d'oro, e tonde natiche di rosa, e tese lunghe gambe di fanciulla. Questa metà di fanciulla (la metà di crostaceo adesso aveva un aspetto ancor più disumano e inespressivo) si girò su se stessa, cercò un luogo accogliente, puntò un piede da una parte e l'altro dall'altra di un ruscello, piegò un poco i ginocchi, v'appoggiò le braccia dalle ferree cubitiere, protese avanti il capo e indietro il tergo, e si mise tranquilla e altera a far pipì. Era una donna di armoniose linee, di piuma tenera e di fiotto gentile. Rambaldo ne fu tosto innamorato» (pp. 989-990).

poetic language that describes her beauty and, euphemistically, her urination, explodes quite a few traditional codes – demystifies them, so to speak.<sup>200</sup>

Il contrasto tra l'armatura della parte superiore e la nudità della parte inferiore rende interessante la scena appena descritta perché rappresenta simbolicamente Bradamante come un essere ermafrodita, che unisce in sé la componente maschile e quella femminile. La donna infatti racchiude al proprio interno sia l'interesse per la guerra e il valore militare sia l'amore nei confronti di Agilulfo, mostrando di essere un'entità autonoma e completa. Ciò diviene ancora più evidente nel finale dell'opera, perché, quando viene rivelata la coincidenza tra Suor Teodora e Bradamante, la guerriera-monaca diviene una figura ancora più complessa, che connette tra loro l'avventura cavalleresca e il processo della narrazione, le armi e la scrittura, e che consente a Calvino di esprimere liberamente le sue riflessioni letterarie.

On the other hand, like all her warrior sisters from time immemorial, the female warrior Bradamante is a hermaphroditic figure, or the union of male and female. [...] She represents the union of war and love. But through her counterpart, Suor Teodora, she also likens writing to battling and allegorises the creativity of the writing process. [...] This unlikely female duo allows the expression of all of Calvino's most important conceptual points.<sup>201</sup>

La critica ha discusso a lungo su quale sia il vero protagonista dell'opera e tuttora non vi è accordo tra i vari studiosi. Alcuni sostengono che al centro del testo vi sia Agilulfo, il cavaliere che dà anche il titolo al racconto, altri propendono per Rambaldo, il paladino che unifica in sé corpo e mente, altri ancora ritengono che la figura che possiede un posto di primo piano in realtà sia quella di Suor Teodora/Bradamante. Al di là delle singole opinioni, risulta evidente che la donna è l'unico personaggio che occupa due livelli narrativi, quello dell'avventura dei guerrieri e quello della scrittura della storia, e che li unifica nel momento in cui rivela la sua duplice identità; è dunque la monaca che controlla completamente il primo livello narrativo e che attraverso il personaggio di Bradamante crea la proiezione ideale di se stessa nel secondo.

---

<sup>200</sup> T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 50.

<sup>201</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 157.

However, critics differ on the importance placed on the primary narrative and Suor Teodora's character. [...] My opinion aligns most closely with that of Bonsaver, who recognises Suor Teodora as protagonist. [...] the substance of the novel lies in the secondary narrative, which has its own protagonists, but recognises that control lies with Suor Teodora in the primary narrative and that it is made quite clear in the text that the reader should approach her account of events with considerable scepticism.<sup>202</sup>

L'evidente centralità di Suor Teodora/Bradamante è ulteriormente sottolineata, come già accennato in precedenza, dal legame tra il personaggio e la storia che compone; Bradamante infatti nel corso della sua esistenza di guerriera ha accumulato una serie di colpe e di peccati che vengono espiati dalla monaca proprio attraverso l'attività della scrittura. Tra l'autrice e la propria opera vi è però una sorta di conflitto dovuto al fatto che il libro rappresenta la penitenza di mettere per iscritto una vita lontana e alla constatazione dell'inconciliabilità tra la stesura della storia e la significazione della vita reale. Proprio per questo, nel finale del racconto Suor Teodora abbandona la sua attività che la riconduce al passato per guardare al futuro, rivelando un desiderio di libertà e di indipendenza che la differenzia da tutti gli altri personaggi del *Cavaliere* e che la porta ad allontanarsi da un'attività così costrittiva, rivelando

l'esistenza di un autore in conflitto con la sua opera, in bilico anch'egli, anch'ella tra un non esserci, che tale è l'esserci nella sola forma di libro, e un esserci con tutto il corpo, abiurando l'identità dell'autore con il libro. [...] Suor Teodora abbandonerà la scrittura, ormai divenuta un libro capace solo di contenere il passato incerto della vita fatta di errori, per abbracciare la vita altrettanto incerta ma straripante di certezza di un futuro che andrà compiuto [...].<sup>203</sup>

La donna diventa dunque artefice del proprio destino e guadagna finalmente la libertà, che è raggiungibile soltanto al di fuori dell'opera scritta. Questa aspirazione all'autonomia accomuna Suor Teodora/Bradamante alle altre protagoniste calviniane e in particolar modo a quelle che popolano la trilogia, prima fra tutte Viola. Attraverso l'analisi delle opere *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente* è stato possibile condurre una sorta di «reappraisal of the trilogy»<sup>204</sup>, mettendo in

---

<sup>202</sup> Ivi, p. 158.

<sup>203</sup> F. SCRIVANO, *Raccontare la scrittura. Italo Calvino e "Il cavaliere inesistente"*, cit., pp. 88-89.

<sup>204</sup> J. R. WOODHOUSE, *Italo Calvino: a reappraisal and an appreciation of the trilogy*, cit., p. 10.

evidenza la centralità dei personaggi femminili nel testo e sottolineando anche la problematicità della loro rappresentazione, che li rende degli elementi fondamentali per introdurre tematiche legate alla riflessione letteraria e all'attività compositiva dello stesso Calvino; soprattutto nel *Cavaliere*, con la figura di Suor Teodora, viene anticipato un meccanismo che verrà poi portato all'estremo nell'opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ancora una volta, e forse non casualmente, attraverso un personaggio femminile estremamente peculiare e complesso, la Lettrice Ludmilla.

The principal female characters in all three of the fantastic novels are strong, independent women. Pamela, the country girl, is not cowered into submission by either the Good or the Bad Viscount; Viola spends time in the trees with Cosimo as she sees fit; Bradamante appears to choose when she will be a nun and when she will be a warrior (or perhaps it is Suor Teodora who chooses?). Even the more minor female characters in the trilogy gave opinions, and the strong woman, or at least the woman who knows her own mind, is a fairly universal figure in Calvino's oeuvre.<sup>205</sup>

### 3.2 La Lettrice in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

To say that *If on a winter's night a traveler* is a self-reflexive text would be a gross understatement. It is a novel about novels, a story about storytelling, a book about the reading and the writing of books, whose characters are only readers and writers.<sup>206</sup>

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un'opera fortemente innovativa rispetto alla produzione calviniana precedente e questa novità è stata notata subito dalla critica contemporanea, che ha messo in evidenza l'originalità, la frammentarietà e l'auto-riflessività del racconto, definendolo con il termine di «iper-romanzo» per trasmettere l'idea di un romanzo all'ennesima potenza, che sfrutta tutti gli strumenti possibili per sviluppare una riflessione narrativa e metaletteraria molto ampia, in grado di toccare ogni aspetto coinvolto nella scrittura di un libro, dal momento della composizione da parte dell'autore fino a quello della lettura e della fruizione del pubblico. Il testo del 1979 rappresenta quindi un cambio di rotta rispetto a quanto Calvino aveva scritto in

---

<sup>205</sup> B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, cit., p. 13.

<sup>206</sup> T. DE LAURETIS, *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, London, Macmillan Press, 1989, p. 74.

precedenza, ma allo stesso tempo riprende e amplifica alcuni concetti presenti anche nei romanzi anteriori, rivelando delle connessioni profonde con altre opere dell'autore. La pluralità e la molteplicità sono stati principi fondanti già nella composizione del *Barone*<sup>207</sup> e del *Cavaliere*, con i quali l'iper-romanzo intrattiene uno stretto legame, e sono stati ulteriormente sviluppati e approfonditi a partire dal 1973, attraverso il contatto con l'avanguardia francese dell'Ou.li.po. È stata proprio la partecipazione a questo movimento letterario che ha spinto Calvino a una distruzione del romanzo tradizionale tramite l'utilizzo della macrotestualità, arrivando a comporre opere quali *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* e, infine, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Calvino approda [...] non solo a una narrativa di stampo nettamente combinatorio a base addirittura matematica, ma a una vera decostruzione del romanzo tradizionale attraverso l'uso della macrotestualità. Essa s'impone progressivamente, svolgendosi dalla breve pluralità delle voci narranti presente già nel *Barone rampante* e dall'uso dell'ipodiegesi nel *Cavaliere inesistente*. In un primo momento, appare con *Castello*, dove il lettore si confronta con la pluralità dei piani narrativi; in seguito con la complessità dei piani e voci narranti esplorata nelle *Città invisibili*, e finalmente con *Se una notte* dove la macrotestualità si presenta non solo come costruzione narrativa per eccellenza, ma dove lo stesso narrare viene tematizzato [...].<sup>208</sup>

L'opera è infatti composta da una cornice macrotestuale che ha come protagonisti il Lettore e la Lettrice e che contiene le riflessioni metaletterarie sulla scrittura e sulla lettura del testo; all'interno di questa struttura vengono inseriti dieci microtesti che rappresentano dieci diversi *incipit* di altrettanti romanzi e che, nonostante l'apparente

---

<sup>207</sup> A proposito della forte connessione tra *Il barone rampante* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si rinvia a M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit.: «In Calvino c'è [...] quella componente di coinvolgimento personale, di mistificato autobiografismo [...]. Si tratta, certo, di un elemento non pervasivo né dominante nella scrittura di Calvino, rintracciabile tuttavia in modo incisivo (anche se in base a logiche attuative radicalmente divergenti) nei due romanzi più lunghi e fortunati da lui dati alle stampe, *Il barone rampante* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tra di loro profondamente distanti per impianto diegetico, per stagione di composizione, per taglio tematico, ma che nelle rispettive diversità, e più di ogni altro testo narrativo dell'autore, tendono entrambi a restituire una visione a tutto tondo della vita e della letteratura, affatto aliena da implicazioni soggettive e narrata per di più non in modo freddo e asettico, ma con un'impronta volutamente coinvolgente, e appunto espressamente romanzesca, per tono della scrittura e respiro dell'azione» (pp. 11-12).

<sup>208</sup> A. CAMPS, *Principio senza fine: l'iper-romanzo di Italo Calvino*, «Annali d'Italianistica», n. 18, 2000, p. 310.



casualità, seguono un determinato principio logico che dona loro ricomposizione e ordine proprio attraverso la cornice del racconto. Questa autoriflessività del romanzo ha fatto sì che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sia stato considerato da molti come un *unicum* all'interno della produzione letteraria calviniana e addirittura novecentesca, tanto che «sebbene il Novecento ci abbia abituato alla frammentarietà [...], alla metaletteratura, allo sperimentalismo e al citazionismo, questo testo sembra andare oltre»<sup>209</sup>. La volontà di Calvino è quella di produrre un'opera letteraria che ragioni su se stessa e più in generale sulla letteratura, e ottiene il proprio obiettivo utilizzando la tecnica narrativa della *mise-en-abyme*<sup>210</sup> ed elevando a protagonista del testo il lettore, che diventa «una specie di Teseo frenetico, che si aggira nei meandri di un irresolubile labirinto»<sup>211</sup>; l'autore dunque descrive la pratica della scrittura e riflette profondamente su di essa, collegandola al processo della lettura e mostrando il rapporto problematico e complesso che unisce tra loro l'universo letterario e la realtà che in esso viene rappresentata.

La tendenza dell'opera a riflettersi infinitamente su se stessa, come in un gioco di specchi contrapposti, non coincide dunque con un narcisismo, bensì risponde a un'attitudine autocritica, rafforzata dalla consapevolezza che fra testo e fuori-testo esiste un'interdipendenza nient'affatto pratica. L'esperienza che ci viene riproposta, pur fondamentale (nel senso proprio dell'aggettivo), non è in alcun modo esaustiva [...]. Il rapporto fra l'atto della scrittura e quello della lettura resta infatti assai problematico, e viene messo a fuoco con grande cautela.<sup>212</sup>

---

<sup>209</sup> G. INZERILLO, *Il piacere di leggere ovvero la scrittura impossibile. "Se una notte d'inverno un viaggiatore" di Italo Calvino*, <[lapoesiaelospirito.wordpress.com/2010/03/05/il-piacere-di-leggere-ovvero-la-scrittura-impossibile-se-una-notte-d%E2%80%99inverno-un-viaggiatore-di-italo-calvino/](http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2010/03/05/il-piacere-di-leggere-ovvero-la-scrittura-impossibile-se-una-notte-d%E2%80%99inverno-un-viaggiatore-di-italo-calvino/)> (consultato il 03/07/20).

<sup>210</sup> A proposito dell'utilizzo di questo artificio letterario nell'opera di Calvino si rinvia a B. SPACKMAN, *Calvino's Non-Knowledge*, «Romance Studies», vol. 26, n. 1, 2008: «By structuring the narrative through a *mise-en-abyme*, and thereby translating the void into a technical literary device, Calvino in effect fills it. The void is no longer empty, not unoccupied, not vacant, but, one might say, endlessly full. *Mise-en-abyme*, in its infinite recursivity, has the effect of filling the void infinitely: the *mise-en-abyme*, after all, is originally a term from heraldry, and refers to the centre of the escutcheon within the centre of the escutcheon within the centre of the escutcheon. Transferred to the literary realm, it is familiar to us as the play within the play within the play. Here Calvino fills the void endlessly with narrative itself, and closes the gap between theme and structure, between, one might say, his textual knowing (theme) and his textual doing (its structure)» (p. 9).

<sup>211</sup> M. LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 27.

<sup>212</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 150.

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un'opera che mette in evidenza l'indebolimento della figura dell'autore<sup>213</sup> e soprattutto la complessità della composizione del libro ideale da parte dello scrittore; il romanzo infatti mira alla stesura di un testo che in realtà è irrealizzabile e irraggiungibile, e rivela dunque una serie di contraddizioni, poiché esso «deploras the inadequacy of literary language at the same time that it celebrates literature's power»<sup>214</sup>. In questo senso è possibile affermare che il racconto intrattiene dei legami con tutta la produzione calviniana e che contiene al proprio interno le più profonde riflessioni dell'autore sulla letteratura e i suoi personaggi.

Si può dire che le esperienze e pratiche calviniane di personale lettura e lavoro editoriale, le sue riflessioni sulla lettura, e la tipologia dei suoi *personaggi lettori*, dalla prima giovinezza agli anni ottanta, si ritrovino nel *Viaggiatore*, sviluppate in tutte le loro possibili implicazioni.<sup>215</sup>

L'opera inoltre si caratterizza e si differenzia da tutto il resto della produzione calviniana perché, come già accennato, il protagonista del testo è il lettore, figura onnipresente che l'autore ci invita a seguire da vicino, rivelandoci le sue azioni e i suoi pensieri. È davvero emblematico che il lettore ideale su cui Calvino riflette in quegli anni diventa un lettore personaggio e assume una rilevanza sempre maggiore nel testo proprio perché permette di prendere in considerazione «the problem of communication as it relates to the literary text»<sup>216</sup>. All'inizio il protagonista è soltanto un'istanza testuale anonima e priva di identità, ma nel corso del racconto diviene una figura sempre più delineata e specifica, alla quale Calvino si rivolge attraverso l'uso del «tu», sottolineandone la centralità a livello narrativo e metaletterario. Il lettore legge dieci

---

<sup>213</sup> Cfr. M. BARENGHI, *Calvino*, cit.: «Il tema della scomparsa o della morte dell'autore [...] viene declinato in *Se una notte d'inverno* in vari modi. Da un lato, Flannery insegue un ideale di spersonalizzazione [...]. Dall'altro, la cornice evoca una serie di possibilità per cui un libro può essere privo d'autore: opere anonime, libri apocrifi, scritture sacre (che si presumono dettate da Dio), testi prodotti da copisti, *ghost-writers*, calcolatori elettronici. Non basta. Ermes Marana, traduttore, falsificatore, fondatore dell'Organizzazione del Potere Apocrifo, parla in una lettera di un «Padre dei Racconti», cieco e analfabeta, che in uno sperduto villaggio del Sud America narra ininterrottamente storie che si svolgono in tempi e paesi a lui sconosciuti; e fra le visite che Silas Flannery riceve nel suo chalet c'è anche quella di un gruppo di cercatori di dischi volanti, persuasi che gli extraterrestri tentino di comunicare attraverso i libri di uno scrittore, loro ignaro portavoce» (p. 93).

<sup>214</sup> J. CANNON, *Italo Calvino: writer and critic*, cit., p. 97.

<sup>215</sup> G. C. FERRETTI, *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, cit., p. 53.

<sup>216</sup> J. CANNON, *Italo Calvino: writer and critic*, cit., p. 98.

*incipit* diversi nel suo tentativo di ricomposizione del testo e assume così nello stesso momento il ruolo di lettore e di autore, problematizzando l'autorità dello scrittore e la compiutezza del suo prodotto letterario.

Nel labirinto ermeneutico che Calvino propone il lettore non è altro che un viaggiatore testuale consapevole, come l'autore, del limite interpretativo della parola, e ciononostante cerca un senso compiuto nella sua esperienza di lettura.<sup>217</sup>

Una tematica molto forte che emerge nell'opera e che ci introduce a una maggiore comprensione della problematicità e della complessità delle figure femminili calviniane è quella del rapporto inestricabile tra la lettura e l'esperienza amorosa; nel corso del racconto infatti l'avventura del Lettore alla ricerca del libro compiuto si intreccia saldamente con quella del suo amore e del suo sentimento per la Lettrice. La connessione tra il mondo letterario e quello erotico è un elemento da sempre presente nella letteratura italiana<sup>218</sup>, ma Calvino lo sviluppa ulteriormente sottolineando il profondo contatto tra libro e corpo femminile e rendendolo totalmente esplicito proprio in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, attraverso l'inseguimento parallelo del libro che sfugge e della Lettrice.

Nell'ambito delle dinamiche narrative messe in moto da Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il desiderio della lettura si pone infatti costantemente (e notoriamente) come equivalente del desiderio erotico, desideri entrambi segnati da una positiva

---

<sup>217</sup> A. LUZI, "Come scriverei bene se non ci fossi...". *Il rapporto autore-lettore in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, «La modernità letteraria», n. 2, 2009, p. 113.

<sup>218</sup> A proposito dell'origine della connessione tra lettura e amore e dei suoi successivi sviluppi nella narrativa occidentale e in particolare calviniana si rinvia a G. FERRONI, *Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura*, contenuto in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, cit.: «Si sa che qualsiasi considerazione sul rapporto tra eros e lettura nella tradizione occidentale si trova a dover fare i conti con la Francesca di Dante [...]. Questo intreccio tra eros e lettura avrà infinite varianti, correzioni, modificazioni nella storia della letteratura europea: Boccaccio, paradossale cultore, fedelissimo e infedele, di Dante, lo cambierà di segno [...]; mentre una versione del tutto particolare, ironicamente contraddittoria, ne darà l'Ariosto nell'*Orlando furioso*. Italo Calvino, grande lettore dell'Ariosto, si colloca al punto estremo, a noi più vicino, di questo intreccio, presentando all'interno della sua opera molteplici situazioni di lettura e molteplici riflessioni sul leggere, sulle sue condizioni, circostanze, modalità: un lettore onnivoro e appassionato doveva necessariamente prestare attenzione alla metafora della leggibilità del mondo, facendo del leggere e dello stesso piacere che esso procura la forma rivelatrice della conoscenza e dell'esperienza. Nella lettura dei libri Calvino ha insistentemente inseguito la trama del proprio stesso rapportarsi al mondo, sovrapponendo tra l'altro direttamente il senso della lettura e quello della visione, suggerendo un legame inestricabile tra lettura, visione e attingimento della realtà» (pp. 35-36).

spontaneità e incorrotta genuinità che nelle logiche del testo non riguardano affatto, al contrario, tutto ciò che ruota attorno alla lettura [...]. Questo romanzo del corteggiamento del libro è del resto, in virtù di tale specularità, il romanzo più marcatamente “erotico” tra tutti quelli di Calvino [...].<sup>219</sup>

Prima di analizzare nel dettaglio la cornice testuale e in particolare il personaggio più rilevante dell'opera, ossia la Lettrice, è necessario precisare che questa relazione tra eros e lettura viene esplicitata anche attraverso i dieci *incipit* che compongono il romanzo, nei quali è sempre presente una figura femminile in grado di esercitare una forte attrazione sul protagonista del racconto. Calvino stesso dichiara<sup>220</sup> che i vari microtesti si costruiscono proprio sul principio cardine del rapporto complesso tra mondo maschile e mondo femminile e su uno schema che si ripete per dieci volte senza subire variazioni rilevanti<sup>221</sup>. Riprendendo una tematica da sempre presente nella sua narrativa, lo scrittore riflette ancora una volta sulla problematicità della relazione amorosa e delle due entità che vengono coinvolte in essa, mostrando più esplicitamente quanto l'uomo nell'atto sessuale debba rinunciare completamente alla propria dignità e virilità. Anche se alcuni critici ritengono che le figure femminili che popolano i vari racconti rappresentino la tradizionale donna capricciosa, calcolatrice e volitiva che sottomette l'uomo senza farsi alcuno scrupolo e che costituisce per lui un pericolo fatale<sup>222</sup>, altri studiosi hanno invece messo in evidenza che in realtà la donna è l'unica in

---

<sup>219</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., pp. 84-85.

<sup>220</sup> Cfr. I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un narratore*, contenuto in R. BOSSAGLIA, M. FERRARIS, C. FORMENTI, C. MARTIGNONI (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Milano, Bompiani, 1996: «Io ho scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che potrei enunciare così: *un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere dell'oscura minaccia d'una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo*» (p. 113).

<sup>221</sup> Cfr. M. BARENGHI, *Calvino*, cit.: «Anzi, al di là delle vistose differenze di superficie, le dieci storie inserite modulano una medesima congiuntura esistenziale, che così si può riassumere: un personaggio di sesso maschile, non più giovanissimo (fatte salve un paio di eccezioni), che intrattiene rapporti difficili con il proprio passato ed è attratto da una figura femminile insieme energica e sfuggente, si trova implicato in una macchinazione ordita da forze più grandi di lui, ma alla quale egli stesso dà, consapevolmente o meno, il proprio contributo» (p. 95).

<sup>222</sup> Cfr. G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, cit.: «E infatti ha perfettamente ragione Aurore Frasson-Marin nel sottolineare come in *Se una notte [...]* Calvino non vada oltre un'ennesima rappresentazione del femminile inteso secondo i canoni del suo immaginario profondo. [...] Negli *incipit* prevale infatti la figura della donna volitiva, sessualmente minacciosa, capace di mettere in crisi il personaggio maschile [...]. Si tratta, insomma, di un personaggio femminile che Frasson-Marin definisce bene *une femme "mortifère"*, in quanto la sua presenza è costantemente associata alla morte e alla distruzione» (p. 247).

grado di comprendere a fondo la realtà che la circonda e di agire in modo positivo e risolutivo, a differenza del mondo maschile che risulta essere debole e incerto. La figura femminile è decisamente più energica e concreta rispetto all'uomo e in uno sfondo di minaccia e pericolo rappresenta l'unico faro di speranza per trovare una soluzione e una via d'uscita.

Pur nella diversità degli sfondi e dei temi d'intreccio, il protagonista è sempre un uomo che versa in uno stato d'incertezza ansiosa [...]. D'altronde, in tutti i racconti figura una presenza femminile, ben più solidamente dotata di senso della realtà. Ed essa appare la vera vincitrice [...]. Quanto al personaggio maschile, non è riuscito a maturare un atteggiamento di padronanza adulta sulle cose [...].<sup>223</sup>

Già attraverso i microtesti Calvino mette quindi in rilievo la sostanziale superiorità della figura femminile rispetto ai protagonisti maschili, anticipando un aspetto che viene reso ancora più esplicito ed evidente nella cornice testuale grazie al personaggio della Lettrice. In tutte le donne dei diversi *incipit* è infatti possibile rintracciare alcune caratteristiche di Ludmilla, tanto che in alcuni momenti i personaggi sembrano essere interscambiabili; inoltre, come nei singoli racconti il protagonista segue senza sosta l'entità femminile, così nella cornice la donna viene cercata da tutti i personaggi maschili: il Lettore, Silas Flannery, Ermes Marana, tutti sentono un'attrazione che li spinge al continuo corteggiamento della Lettrice. Anche a livello macrotestuale la relazione amorosa risulta dunque un aspetto fondamentale nell'affermazione dell'identità maschile, anche se, come vedremo, a differenza delle altre opere della produzione di Calvino, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la figura femminile è caratterizzata da una complessità letteraria e metaletteraria senza precedenti.

Lei desidera la lettura, ma a propria volta è anche oggetto del desiderio altrui (del lettore, dello scrittore Flannery, dell'impostore Marana) e nel deprimere tale desiderio con la propria lontananza si pone lei stessa come motore dell'angoscia (per il Lettore l'inseguimento del libro e di Ludmilla diventano infatti sovrapponibili; Flannery la guarda da lontano con il cannocchiale nella sua crisi compositiva e Marana mette in moto tutta la

---

<sup>223</sup> V. SPINAZZOLA, *Un uomo e una donna per dieci racconti*, «L'Unità», 22 luglio 1979, p. 3.

macchina delle contraffazioni editoriali e traduttorie per la frustrazione di non poter essere , quanto i libri e i loro invisibili autori, al centro delle attenzioni di Ludmilla).<sup>224</sup>

Al di là delle donne presenti nei singoli racconti, il personaggio femminile più rilevante e particolare dell'opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e in generale dell'intera produzione calviniana è quello della Lettrice. Molti critici hanno infatti sottolineato come Ludmilla rappresenti per Calvino la lettrice ideale, colei che si rapporta con i libri per il puro piacere della lettura e che ricerca in essi l'autenticità, in un mondo permeato dalla falsità. Proprio queste sue caratteristiche fanno sì che la protagonista possa essere considerata la figura femminile meno stereotipata di tutte quelle che popolano le opere di Calvino, tanto che l'autore stesso rivendica la peculiarità della donna e la totale consapevolezza attraverso cui egli ha ideato e costruito questo personaggio<sup>225</sup>. All'interno del romanzo *Ludmilla* occupa quindi una posizione di assoluta centralità e merita un'analisi dettagliata finalizzata sia a cogliere fino in fondo il senso dell'opera sia ad ampliare ulteriormente lo sguardo sul femminile nei testi calviniani che altrimenti rimarrebbe limitato e parziale.

Il personaggio della Lettrice in particolare viene ad acquistare una ricchissima polivalenza, che aspira anzi a una sorta di onnivolenza, alla emblemizzazione di un lettore totale. Si potrebbe osservare che qui Calvino, in omaggio alla sua dichiarata «sublimazione», smentisca la sottile misoginia con cui costruisce tanti suoi personaggi femminili.<sup>226</sup>

Il lettore generico nell'opera risulta dunque essere una figura separata in due parti tra loro estremamente differenti: da una parte un uomo anonimo e privo di caratterizzazione, dall'altra una donna molto diversa, che ha innanzitutto un nome ben

---

<sup>224</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 90.

<sup>225</sup> A tal proposito si rinvia al dibattito tra lo studioso Angelo Guglielmi e lo stesso Calvino. Il primo infatti, in A. GUGLIELMI, *Domande per Italo Calvino*, contenuto in R. BOSSAGLIA, M. FERRARIS, C. FORMENTI, C. MARTIGNONI (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Milano, Bompiani, 1996, si pone degli interrogativi riguardanti proprio la figura della Lettrice: «[...] non è che con Ludmilla Calvino, se pure inconsapevolmente, conduce un'opera di seduzione (di adulazione) verso il lettore medio, che poi è il vero lettore (e acquirente) del suo libro, prestandogli alcune delle straordinarie qualità dell'insuperabile Ludmilla?» (p. 97). Calvino, con tono freddo e spazientito, in I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un narratore*, cit., rivendica la totale consapevolezza nella costruzione del personaggio femminile e replica: «Di questo discorso la cosa che non mi va giù è il *se pure inconsapevolmente*. Come: inconsapevolmente? Se ho messo Lettore e Lettrice al centro del libro, sapevo quel che facevo. [...] Insomma, se mi dai del seduttore, passi; dell'adulatore, passi; del mercante in fiera, passi anche quello; ma se mi dai dell'inconsapevole, allora mi offendo!» (pp. 111-112).

<sup>226</sup> G. C. FERRETTI, *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, cit., p. 53.

preciso e un'identità definita, alla quale Calvino stesso dedica maggiore attenzione per conoscere meglio lei e le sue idee sul mondo dei libri. Il personaggio del Lettore, che nel primo capitolo sembra essere protagonista indiscusso dell'opera, viene quindi occultato dalla figura della donna e «ridotto a pedina dell'intrigo, in concomitanza tutt'altro che casuale con l'apparizione della Lettrice»<sup>227</sup>; nel momento in cui lei entra in scena, l'uomo diventa dunque una figura anonima che non possiede una volontà propria e che viene spinta dal susseguirsi degli eventi che riguardano la lettura e l'avventura amorosa, mentre Ludmilla raccoglie su di sé tutta l'attenzione dell'autore dimostrando progressivamente la propria centralità e problematicità.

[...] il Lettore è una figura scissa in due, in una coppia di lettori, lui e lei. Chi sia il Lettore, è presto detto: lo si immagini un Tu indistinto, senza volto, il Tu retorico delle vecchie poesie trasformato nel fantasma di un giovanotto qualunque, anonimo fino al punto da non avere nemmeno bisogno di esprimere, in quanto personaggio, l'anonimia. Questo lettore è una nullità, un Tu da pubbliche relazioni. Lei no, è diversa. Calvino le dedica molta più attenzione. Intanto ha un nome, anche se un nome-fantoccio (Ludmilla); e ha idee così chiare su ciò che vuol leggere che di fatto si vorrebbe conoscerla meglio. Chi è questa Ludmilla? La cosa strana è che, a un certo punto del romanzo, se lo chiede anche Calvino: «Come sei, Lettrice?», con un interesse improvviso che lo Scrittore non si sogna di rivolgere al Lettore.<sup>228</sup>

Dopo la sua prima apparizione nel secondo capitolo<sup>229</sup>, la Lettrice acquisisce via via sempre più rilevanza all'interno del testo; nel corso dell'opera vengono infatti aggiunti dettagli sul suo aspetto fisico, sulla sua personalità, sulla sua particolare visione del mondo e della letteratura. Questa caratterizzazione della donna raggiunge il culmine nel settimo capitolo, nel quale il Lettore viene invitato nella casa Ludmilla e la osserva attentamente, tanto che l'appartamento stesso sembra fornire ulteriori dettagli su di lei. È proprio a questo punto del romanzo che si ha una significativa svolta nel destinatario

---

<sup>227</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 155.

<sup>228</sup> C. GARBOLI, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, p. 113.

<sup>229</sup> Viene di seguito riportata la prima apparizione di Ludmilla tratta da M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2: «La signorina, ti ha indicato una signorina. È lì tra due scaffali della libreria; sta cercando tra i Penguin Modern Classics, scorre un dito gentile e risoluto sulle coste color melanzana pallido. Occhi vasti e veloci, carnagione di buon tono e buon pigmento, capelli d'onda ricca e vaporosa. Ecco dunque la Lettrice che fa il suo felice ingresso nel tuo campo visivo, Lettore, anzi nel campo della tua attenzione, anzi sei tu entrato in un campo magnetico di cui non puoi sfuggire l'attrazione» (p. 638).

a cui il narratore si rivolge: fino ad ora infatti il «tu» è sempre stato utilizzato da Calvino per riferirsi al Lettore, ma nel momento in cui egli si trova nell'abitazione della donna l'uso della seconda persona viene trasferito proprio a lei. Ciò le conferisce in modo definitivo ed evidente la centralità che in precedenza era implicita e il Lettore passa del tutto in secondo piano perché ora viene preso in causa con il pronome «lui». La vera protagonista per alcune pagine è perciò Ludmilla, che acquisisce un'importanza narrativa e testuale senza precedenti all'interno della produzione calviniana.

[...] he devotes chapter 7 to Ludmilla, and for six pages gives the Woman Reader the honour of the second-person pronoun, of being addressed as “you” – of being, that is, the protagonist. Meanwhile, the hero, the male Reader, now referred to as “he”, walks around “inspecting” her apartment.<sup>230</sup>

Nel corso di tutta l'opera tra il Lettore e la Lettrice c'è una comunicazione efficace ed equilibrata, a differenza di quanto accade nei vari racconti<sup>231</sup>, che avviene soprattutto attraverso il canale del libro. L'incontro erotico tra i due nasce infatti proprio dalla serie di libri interrotti che entrambi vogliono ricostruire e ordinare, e anche il loro contatto fisico, che ha luogo nel capitolo settimo a casa di Ludmilla, crea un parallelo tra il possesso del racconto e quello del corpo femminile. In questo momento l'uomo e la donna diventano un'entità unica e «l'atto sessuale, trattato da Calvino con giocosa disinvoltura, è chiaramente identificato con un ennesimo e più completo atto di lettura: il Lettore e la Lettrice si leggono a vicenda»<sup>232</sup>. L'accesso del Lettore all'amore della Lettrice passa dunque attraverso la lettura, con l'obiettivo di colmare il vuoto che lo separa dalla donna e dalla conclusione dei racconti, anche se esso è impossibile da colmare perché la lettura dei corpi e dei libri è sempre caratterizzata da continue interruzioni e da una costante incompletezza, da disparate identità in perenne

---

<sup>230</sup> T. DE LAURETIS, *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, cit., p. 78.

<sup>231</sup> Cfr. A. CAMPS, *Principio senza fine: l'iper-romanzo di Italo Calvino*, cit.: «Il vuoto della pagina in bianco, dell'assenza di significato, e del libro stesso come promessa mancata di un qualunque significato; il vuoto della comunicazione fallita fra i personaggi (persino *in extremis*), o semplicemente interrotta, ma in qualunque caso sempre problematica, paradigmaticamente indicata dalla mancata comunicazione fra narratore autodiegetico (maschile in tutti gli incipit) e personaggio femminile, in un modo che solo troverà soluzione effettiva nella cornice testuale del romanzo e grazie allo stesso libro istituito come l'unico canale di successo per la comunicazione fra Lettore e Lettrice» (pp. 316-317).

<sup>232</sup> L. INGALLINELLA, *Appunti su “Se una notte d'inverno un viaggiatore”*, <[www.criticaletteraria.org/2009/09/se-una-notte-dinverno-un-viaggiatore.html](http://www.criticaletteraria.org/2009/09/se-una-notte-dinverno-un-viaggiatore.html)> (consultato il 03/07/20).



metamorfosi. Nel corso di tutta l'opera l'inseguimento dei libri privi di conclusione e il corteggiamento della donna da conquistare vanno perciò di pari passo e si sovrappongono tra loro, animando la ricerca ansiosa del Lettore e dello stesso scrittore e dimostrando ancora una volta le complesse implicazioni che la connessione tra la lettura e il femminile porta con sé.

L'eros e la figura femminile si confermano al centro di tutte le dinamiche che coinvolgono il rapporto del L/lettore con la lettura [...]. Ludmilla proietta qualcosa di sé, e dell'apprensione da lei suscitata, sugli oggetti della lettura [...], non meno che sui soggetti di essa [...], lei è la vincitrice della sfida ingaggiata dal traduttore falsario, lei la garante della continuazione del mondo, lei la detentrica dell'unica certezza che può ancora spingere lo scrittore in crisi al cimento con la scrittura [...]. Anche in questo caso l'ansia è quella di colmare un vuoto e insieme di annullare la distanza che separa chi scrive da chi legge, in una duplicazione del desiderio del Lettore di annullare a un tempo le complementari distanze che lo separano dalla donna e dalla conclusione dei racconti e che possono essere colmate solo nell'amplesso e nella lettura.<sup>233</sup>

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un'opera che attraverso i suoi personaggi rappresenta diverse tipologie di lettura e riflette sulle molteplici modalità di approccio al mondo dei libri. Ogni figura del testo infatti è caratterizzata da un modo unico e peculiare di avvicinarsi all'universo letterario, ma risulta evidente sin dall'inizio del testo che l'unico contatto autentico e profondo è quello della Lettrice, che si accosta alla letteratura per il puro piacere di leggere. È proprio Ludmilla che per Calvino costituisce il modello di lettore ideale, e tutti gli altri personaggi del racconto sembrano funzionali, per la loro limitatezza e falsità nel rapporto con i libri, a evidenziare l'assoluta centralità della donna, portatrice del vero senso e scopo della lettura.

In questa prospettiva il personaggio-chiave è costituito dalla Lettrice. Ludmilla è una lettrice abituale: una «normale» lettrice di romanzi (non professionale, non ideologica) che legge per il piacere di leggere.<sup>234</sup>

L'atto della lettura è dunque attraversato da una costante frammentazione e personalizzazione, tanto che l'opera può quasi essere considerata come un catalogo dei

---

<sup>233</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 91.

<sup>234</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 94.

diversi modi di leggere un libro. Le tipologie di approccio al testo sono molteplici e infinite: lettura professionale, ideologica, elettronica, censoria, svogliata, superficiale, analitica e via dicendo. Al di là di questo elenco che potrebbe continuare all'infinito, i vari tipi di lettori e le diverse motivazioni che spingono al rapporto con i testi si espandono progressivamente nell'opera, raggiungendo l'unità soltanto attraverso il personaggio della Lettrice. Ludmilla è l'unica a leggere perché spinta da un incessante desiderio, dal piacere di percepire la voce nascosta al di là del libro che nessun altro riesce a cogliere, dall'amore per la letteratura e il suo sconfinato universo.

La posizione e condizione per una lettura solitaria, l'amore per l'oggetto-libro, lo «scaffale ipotetico», sono gli aspetti relativamente esterni del mondo di Ludmilla. Ma in lei si celebrano e si realizzano pienamente: «la lettura naturale, innocente, primitiva...», «*spogliata* d'ogni intenzione e d'ogni partito preso» e «il piacere disinteressato di leggere» [...], contrapposti all'uso riduttivamente intellettuale e professionale del libro [...]; la lettura come desiderio esclusivo, inesausto, ossessivo, imprevedibile nelle scelte, e come «bisogno-piacere» irresistibile e incontentabile di continuare, al di là di ogni interruzione, delle alternative autentico- apocrifo e delle stesse identità degli autori.<sup>235</sup>

È necessario precisare che Ludmilla non è l'unica lettrice di genere femminile che appare nel testo; al suo fianco infatti è presente anche la sorella Lotaria, con la quale si instaura un rapporto antitetico proprio per le opposte modalità di approccio al prodotto letterario. Mentre Ludmilla simboleggia la lettura come puro piacere e desiderio, la sorella rappresenta invece un'immagine negativa di lettrice, che decostruisce i libri e li analizza attraverso un procedimento elettronico innaturale e forzato. Questa specie di vivisezione dei testi fa sì che Lotaria sia una figura quasi violenta e castrante<sup>236</sup>, che nella letteratura vede soltanto un insieme di parole combinate tra loro da numerare e censire da un punto di vista esclusivamente matematico, che non è in grado di cogliere nulla al di là della pagina scritta. Questa entità negativa è funzionale a dare maggiore risalto a Ludmilla e ad affermare ancora una volta la sua totale centralità come

---

<sup>235</sup> G. C. FERRETTI, *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, cit., pp. 53-54.

<sup>236</sup> Cfr. T. DE LAURETIS, *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, cit.: «Lotaria, as her Teutonic name heavily hints, is the Non-Feminine Woman. Indeed, she is the feminist militant who doesn't read novels simply for the pleasure of reading but cannot help analyzing and debating them. [...] Lotaria, the critical feminist reader, is ipso facto non-feminine (that is, masculine or, in harsher words, castrating). [...] In short, Lotaria, the bad sister and mirror image of Ludmilla, is the negative image of Woman [...] She is the woman reader we shouldn't be» (pp. 76-77).

immagine autentica e profonda della lettrice ideale e più in generale del mondo femminile; lei risulta essere la vera protagonista dell'opera, consentendoci di ipotizzare che attraverso la donna Calvino inserisca un elogio del mondo letterario e rappresenti l'incarnazione della letteratura stessa, assegnando al personaggio femminile un'importanza senza precedenti all'interno della sua produzione.

Ludmilla ha anche una sorella, Lotaria; presenza che si direbbe chiamata a marcare ancora di più, facendoli risaltare per contrasto, i connotati di Ludmilla non solo come immagine femminile, ma come immagine *del* femminile. Insomma Ludmilla ci viene presentata non solo in termini che la distinguono rispetto all'anonimia del Lettore, e la rilevano come una Lettrice circondata da un mistero inquietante; questa Ludmilla ci viene descritta «come una vera donna», anzi, grazie a questo mistero che le corre dietro, come *la* Donna (sarà mica la Letteratura?) [...].<sup>237</sup>

Oltre alla sorella Lotaria, un'altra figura negativa con la quale Ludmilla si confronta e rispetto alla quale presenta un atteggiamento completamente opposto verso il mondo dei libri è quella del falsario Ermes Marana. All'interno del testo è infatti centrale la dialettica tra autenticità e falsità, tra letteratura e consumo, tra ciò che è vero e ciò che invece è corrotto. Lo scontro tra la Lettrice e lo scrittore di apocrifi rappresenta proprio questa contrapposizione che struttura l'intero racconto e che è ulteriore elemento fondante della caratterizzazione della donna e della sua rilevanza. Ludmilla infatti è colei che lotta per raggiungere la verità e per andare al di là del libro stesso, mentre Marana, corteggiandola e raggirandola con una serie di macchinazioni, vorrebbe convincerla che dietro l'opera dell'autore si trova soltanto un vuoto incolmabile. Il falsario dunque sminuisce e demistifica la funzione dell'autore, ma non tiene in considerazione che le letture individuali possono dare significato al libro restituendogli pienezza e autenticità. La Lettrice si oppone completamente all'uomo e attraverso la sua modalità di approcciarsi all'universo letterario smentisce il vuoto della letteratura, cercando di scoprire le verità che si nascondono dietro ogni opera.

Di qui che l'alternanza falso/autentico è un altro degli assi esegetici fondamentali nel romanzo, il quale raggiunge il suo culmine nell'opposizione fra Ludmilla (la Lettrice

---

<sup>237</sup> C. GARBOLI, *Falbalas. Immagini del Novecento*, cit., pp. 113-114.

insubornabile e sempre incuriosita, uno dei cui attribuiti è, non a caso “che riusciva a scoprire verità nascoste nel falso più smaccato, e falsità senza attenuanti nelle parole che si pretendono più veritiere”) e il Falsario (che “voleva dimostrarle che dietro alla pagina scritta c’è il nulla: [che] il mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso, menzogna”).<sup>238</sup>

Il personaggio più importante dal quale Ludmilla si differenzia è quello che sembra essere il protagonista dell’opera; proprio come accade nei vari incipit del racconto, la Lettrice rappresenta infatti la figura femminile capace di comprendere e distinguere tra loro il mondo dei libri e quello della realtà, mentre il Lettore li sovrappone continuamente e sembra essere del tutto trascinato dagli eventi, con un atteggiamento passivo e inefficace che non gli consente di raggiungere il finale del testo. Ancora una volta dunque l’uomo risulta essere impotente e nettamente inferiore alla donna, che attraverso la sua potenza e il suo dinamismo riesce a orientare l’angoscia e lo smarrimento del protagonista; come spesso accade nelle opere di Calvino, la donna diventa perciò una presenza risolutrice e rassicurante, in grado di arginare l’incertezza della realtà e di aiutare l’uomo confuso e debole a trovare un senso più profondo nella letteratura e nella vita.

Come il molteplice io narrante dei racconti, così il Lettore protagonista si trova, proprio in quanto lettore, in una condizione di crisi cui non sa sottrarsi: non riesce mai a portare a termine la lettura del romanzo, sempre eguale e sempre diverso, che gli capita tra mano. Rinnova sì gli sforzi materiali per venire a capo dell’imbroglio; ma il punto è che il suo atteggiamento interiore resta sempre e solo di attesa passiva, cioè di dipendenza dal libro, e da quanto il libro simboleggia. [...] Non per nulla accanto al Lettore compare una Lettrice, che ha tutt’altra disposizione nei riguardi della lettura. A sorreggerla è la «forza del desiderio», che la sospinge verso le cose e la apre ad esse, ma per farle sue, dando loro vita, e con ciò stesso una verità tale da sublimarne le parvenze equivoche, confuse, inadeguate.<sup>239</sup>

La superiorità della donna è dimostrata anche dal fatto che lei risulta essere allo stesso tempo lettrice e scrittrice dei libri, perché il desiderio di lettura che esprime riguardo al testo che vorrebbe leggere trova immediata realizzazione nell’incipit del

---

<sup>238</sup> A. CAMPS, *Principio senza fine: l’iper-romanzo di Italo Calvino*, cit., pp. 322-323.

<sup>239</sup> V. SPINAZZOLA, *Un uomo e una donna per dieci racconti*, cit., p. 3.

capitolo successivo, come se proprio le richieste di Ludmilla consentissero all'autore di scrivere ciò che nemmeno lui stesso sa. La Lettrice assume dunque una centralità innegabile perché le sue esigenze e i suoi desideri, dichiarati di volta in volta nel corso del racconto, fanno sì che possa progressivamente definirsi l'obiettivo della sfida continua, il libro che non c'è ma che la donna vorrebbe che ci fosse. Attraverso il personaggio di Ludmilla viene quindi esplicitata la sovrapposizione tra lettura e scrittura e la protagonista assume un ruolo che pone parecchi interrogativi sulla rappresentazione del femminile nella narrativa calviniana. Soltanto la donna infatti riesce a dare un senso al processo della scrittura, rendendo naturale e spontaneo lo sforzo dello scrittore, grazie alla sua capacità di leggere nei libri qualcosa che va oltre la consapevolezza dell'autore.

Ma Ludmilla è altro e di più: è lettore del libro che c'è e del libro che non c'è ma ci potrà essere, anzi del libro che «dato che lei lo vuole, non potrà non esserci». È quindi lettore-destinatario e lettore-autore, capace di dare un senso alla scrittura, di trasformare in «processo naturale» lo «sforzo innaturale» dello scrittore, di suggerirgli con il suo desiderio il libro da scrivere (o trascrivere) o addirittura di immaginare (o leggere) il libro che egli non riuscirà mai a scrivere. Perfino quando Ludmilla «non sa» quello che desidera, la sua «attesa» è per lo scrittore ineludibile. E proprio perché «s'aspetta di leggere qualcosa che non sa», è capace di leggere in un libro qualcosa che non sa l'autore [...].<sup>240</sup>

Nel testo sono molteplici i momenti in cui la Lettrice esprime una specifica esigenza di lettura<sup>241</sup>, e dietro a tale meccanismo narrativo sembra nascondersi un interrogativo centrale nella scrittura calviniana, soprattutto nell'ultima fase della sua produzione: la letteratura è in grado di soddisfare «quel desiderio vitale [...] incarnato più

---

<sup>240</sup> G. C. FERRETTI, *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, cit., p. 54.

<sup>241</sup> Vengono di seguito riportati alcuni esempi tratti da M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2: «Il libro che ora avrei voglia di leggere è un romanzo in cui si senta la storia che arriva, come un tuono ancora confuso, la storia quella storica insieme al destino delle persone, un romanzo che dia il senso di stare vivendo uno sconvolgimento che ancora non ha un nome, non ha preso forma» (pp. 680-681); «Il romanzo che più vorrei leggere in questo momento [...] dovrebbe avere come forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie, senza pretendere d'importi una visione del mondo, ma solo di farti assistere alla propria crescita, come una pianta, un aggrovigliarsi come di rami e di foglie» (p. 699); «A me [...] piacciono i libri in cui tutti i misteri e le angosce passano attraverso una mente esatta e fredda e senza ombre come quella d'un giocatore di scacchi» (p. 765); «I romanzi che m'attirano di più [...] sono quelli che creano un'illusione di trasparenza intorno a un nodo di rapporti umani che è quanto di più oscuro, crudele e perverso» (p. 801).

propulsivamente nel sesso femminile»<sup>242</sup>? Questa domanda è problematica e complessa, ma mette in evidenza che uno degli obiettivi dell'opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è quello di problematizzare il rapporto tra la letteratura e il suo pubblico, tra la scrittura e il gusto dei lettori, ed è proprio la figura di Ludmilla a rappresentare questa complessa connessione e a dare un senso alla scrittura. Questa protagonista misteriosa e interessante, che dà voce a ciò che si aspetta dai romanzi e che vorrebbe leggere, diventa dunque una sorta di scrittore immaginario che rappresenta uno scambio e una sovrapposizione tra scrittura e lettura, rendendo problematico il rapporto tra questi due processi, simboleggiando la letteratura stessa ed esplicitando nell'opera una sorta di inno alla donna e al mondo femminile.

Non è il caso di sottolineare, evidentemente, che qui non si tratta di romanzi che si vorrebbe leggere, ma di romanzi che si vorrebbe, o si è voluto, scrivere. La Lettrice è dunque uno Scrittore immaginario. [...] Importante è che lo Scrittore immaginario di romanzi sia una donna. È come dire che nello scambio Lettura/Scrittura agisce un meccanismo più profondo di quello calcolato: la Lettura viene prima della Scrittura, come se la gravidanza, la promessa, la richiesta venisse prima del seme, fosse il seme; così che la Lettura è la Scrittura e la gravidanza è il seme. Il rapporto con il romanzo si definisce [...] come un rapporto «con le donne» nel senso che si tratta di un rapporto con un principio di creatività femminile [...]. Il romanzo è «donna» [...].<sup>243</sup>

La connessione tra mondo della lettura e mondo della scrittura viene esplicitata ulteriormente attraverso la figura di Silas Flannery, scrittore che sta vivendo una forte crisi e che inseguendo la Lettrice cerca un rimedio e una verità univoca. Il suo personaggio appare nell'ottavo capitolo del romanzo<sup>244</sup>, nel quale viene abbandonato l'uso del «tu» rivolto al Lettore per passare invece alla prima persona singolare, a un «io» che è proprio quello dello scrittore che nel suo diario si interroga sulla

---

<sup>242</sup> V. SPINAZZOLA, *Un uomo e una donna per dieci racconti*, cit., p. 3.

<sup>243</sup> C. GARBOLI, *Falbalas. Immagini del Novecento*, cit., pp. 115-116.

<sup>244</sup> Viene di seguito riportato l'inizio dell'ottavo capitolo tratto da M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2: «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» (p. 777).

composizione della propria opera e sulle difficoltà intrinseche in questo processo. Flannery infatti osserva dalla finestra la Lettrice ideale, Ludmilla, e ciò suscita in lui una serie di riflessioni che probabilmente rappresentano quelle dello stesso Calvino, il quale «affida a questo personaggio, con un evidente meccanismo di autoidentificazione, alcune considerazioni sul complesso rapporto tra verità e falsità»<sup>245</sup> e più in generale sul mondo della letteratura. Lo scrittore, guardando attentamente la donna, immagina che il libro che lei sta leggendo sia il vero libro, quello che vorrebbe ma non riesce a scrivere e proprio nella figura di Ludmilla spera di trovare una verità univoca; la Lettrice è infatti un'entità lontana e inarrivabile, ma racchiude «un simbolico collegamento tra lei e lui, tra il libro che viene letto e il libro che deve essere scritto»<sup>246</sup>. La questione principale che viene posta da queste riflessioni è connessa al senso della scrittura, che sembra essere ricerca dell'altro, in particolare dell'alterità femminile, al di là della pagina scritta, nella speranza di ritrovare se stessi e di raggiungere una totale convergenza tra l'atto innaturale della scrittura e quello naturale della lettura da parte della donna.

Si affaccia così il sogno impossibile di una immediata convergenza, di un contatto assoluto, tra l'atto dello scrivere di Silas e la lettura della ragazza [...]. Ma è facile avvertire che questa distanza è incolmabile, che l'atto dello scrivere non può raggiungere immediatamente l'occhio e la mente della donna, non può conservare nella lettura dell'"altra" tutta la densità irriducibile dell'esperienza che lo sostiene, tutta la tensione allo scambio che lo costituisce. E d'altra parte alla mente di Silas si affaccia una fantasia forse ancora più assurda e impossibile, quella che la donna possa star leggendo il suo *vero* libro, il libro che non c'è, il libro capace di rivelare il suo vero io, che egli non ha scritto, a cui ogni scrittore aspira ma che nessuno scrittore realizza: è in lei, in quello che passa nella sua mente, nella sua alterità corporea e mentale, che lo scrittore vorrebbe afferrare quello che di se stesso inevitabilmente gli sfugge.<sup>247</sup>

Ciò che emerge nell'opera e in particolar modo nell'ottavo capitolo attraverso le riflessioni di Silas Flannery è che una sovrapposizione totale tra lettura e scrittura è impossibile, perché il rapporto del lettore con il testo è sempre superiore rispetto a

---

<sup>245</sup> A. LUZI, "Come scriverei bene se non ci fossi...". *Il rapporto autore-lettore in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, cit., p. 114.

<sup>246</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 107.

<sup>247</sup> G. FERRONI, *Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura*, cit., pp. 39-40.

quello che unisce lo scrittore alla propria creazione letteraria. Questa preminenza è dimostrata proprio dalla figura di Ludmilla, che attraverso l'interazione con il testo è in grado di donargli un significato profondo che viene solamente accolto in eredità dall'autore. Nel corso del racconto la lettura viene quindi a definirsi come processo di arricchimento e allo stesso tempo di distacco e si afferma come esperienza completamente autonoma e autosufficiente. Calvino dunque nell'opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore* rappresenta la supremazia della lettura sulla scrittura e nel fare ciò rende centrale il personaggio della Lettrice, trasformando la donna nel veicolo principale per esprimere e trasmettere le riflessioni più profonde del testo, legate alla letteratura e alla sua stessa essenza.

To summarize: Calvino has written a novel, *Se una notte d'inverno*, whose manifest theme is the supremacy of reading over writing, the status of the literary text as a fragment inviting violation by the reader. Through his surrogate, Silas Flannery, Calvino seems to relinquish his «authority» in favour of the *lettore* [più precisamente in favore della Lettrice Ludmilla, cioè della protagonista femminile dell'opera].<sup>248</sup>

Nell'opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la figura femminile diventa per Calvino il mezzo ideale per esprimere il non detto e per stabilire una forma di contatto con ciò che esiste al di là della pagina scritta. La donna rappresenta dunque l'unica entità in grado di dare un senso al racconto ed è attraverso il suo ruolo di Lettrice che appare ancora possibile un incontro positivo tra autore e lettore e che viene ribadita l'esistenza di un legame stretto tra mondo della lettura e mondo della scrittura. Calvino nel corso del racconto fa emergere le contraddizioni intrinseche di un'epoca fatta di smarrimento, dubbi e incertezze, nella quale però «la letteratura rivendica il suo valore»<sup>249</sup> e la sua capacità di trasmettere ciò che va oltre quello che è immediatamente ricavabile dal testo scritto. Il senso dello scrivere è dunque «ricerca e attingimento dell'altro»<sup>250</sup> ed è lo scambio erotico tra Lettore e Lettrice a costituire la forma suprema di contatto cui può aspirare l'uomo; Ludmilla è perciò il fulcro centrale dell'intera opera ed è grazie al suo personaggio che Calvino riesce a esprimere riflessioni profonde sulla

---

<sup>248</sup> J. CANNON, *Italo Calvino: writer and critic*, cit., p. 107.

<sup>249</sup> V. SPINAZZOLA, *Un uomo e una donna per dieci racconti*, cit., p. 3.

<sup>250</sup> G. FERRONI, *Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura*, cit., p. 39.



scrittura, sulla letteratura e su un'epoca complessa e priva di stabilità nella quale però lo scrittore ha ancora un ruolo di primo piano.

[...] *Se una notte d'inverno* è un'opera che contiene un messaggio socioculturale preciso. In una realtà confusa, indecifrabile, fatta di menzogne e complotti, di raggiri e contraffazioni, il rapporto fra autore e lettore può ancora essere onesto, costruttivo, vantaggioso per entrambi: e quindi, in buona sostanza, può valere come modello di relazione interpersonale positiva. Non è detto che avvenga sempre così: lo dimostra la variegata casistica delle letture «cattive», strumentali e deformanti [...]. Ma la possibilità resiste, come un frammento di utopia. A formularla nel modo più chiaro è Silas Flannery, dialogando con la sua «lettrice ideale» Ludmilla [...].<sup>251</sup>

Il fatto che Ludmilla risulti essere l'unica figura in grado di dare un senso al racconto diventa ancora più chiaro ed evidente nella conclusione dell'opera, quando il Lettore decide di sposare la donna in un lieto fine tipicamente romanzesco<sup>252</sup>. Il matrimonio tra i due ha innanzitutto una rilevanza nell'organizzazione strutturale perché dona un'apparente linearità temporale al macrotesto, in opposizione al disordine e alla confusione delle storie, mettendo «un argine, certo fragile e non risolutivo, al groviglio inestricabile che esse costituiscono»<sup>253</sup>. Il libro ha dunque un finale ordinato, nonostante sia composto da una serie di racconti privi di conclusione, e sembra ristabilire il corso naturale degli eventi proprio nella cornice macrotestuale «che comprende e integra *ad infinitum* tutte le varie storie possibili»<sup>254</sup>. La chiusura è perciò un appagante ritrovamento dell'unità sia nel libro sia nella donna, perché il Lettore ha conquistato la Lettrice e si trova con lei nel letto, e allo stesso tempo raggiunge anche la conclusione dell'opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.

La storia ha raggiunto il proprio compimento, approdo ultimo della sfida al molteplice che per Calvino viene a coincidere con un eccezionale momento di sovrapposizione unitaria tra

---

<sup>251</sup> M. BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 97.

<sup>252</sup> Cfr. M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., vol. 2: «Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele. Ludmilla chiude il suo libro. Spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice: – Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere? E tu: –Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (p. 777).

<sup>253</sup> G. FERRONI, *Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura*, cit., p. 44.

<sup>254</sup> A. CAMPS, *Principio senza fine: l'iper-romanzo di Italo Calvino*, cit., p. 324.

lo spazio e il tempo del libro e lo spazio e il tempo della vita vera di chi ha appena terminato di leggerlo [...].<sup>255</sup>

La decisione di sposare Ludmilla simboleggia un'adesione alla vita e sottolinea ulteriormente la funzione risoltrice della donna e della relazione amorosa che era dimostrata, in modo meno evidente, anche in opere precedenti della produzione calviniana. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, soprattutto attraverso il peculiare e complesso personaggio delle Lettrici, Calvino dà voce ad alcune riflessioni sulla vita e sulla letteratura che aprono una serie di interrogativi diversi tra loro ma profondamente connessi. In particolar modo, la donna viene elevata a entità centrale dell'opera e ottiene una caratterizzazione e una capacità di veicolare significati nascosti che sembrano escludere completamente qualunque stereotipizzazione del femminile. Lo scrittore dunque, ancora una volta, come accade in altri testi già analizzati in precedenza, rende problematico e tutt'altro che banale il personaggio di Ludmilla; egli dimostra come il femminile sia una categoria che richiede di essere osservata con estrema attenzione, perché è proprio nelle donne che popolano le sue opere che Calvino racchiude le sue riflessioni più profonde decostruendone l'immagine stereotipata e riflettendo sulle conseguenze della loro rappresentazione.

Il sospetto che la Lettrice di Calvino non sia *solo* una lettrice, e, soprattutto, *non sia affatto* una lettrice (come invece è un lettore il Lettore) apre una serie di domande forse non oziose. Si scrive forse per le donne? [...] Il privilegio assegnato a «lei» e non a lui, nella fabbrica del lettore, è comunque un segnale, a mio avviso, che bisognava interrogare di più e forse in termini meno superficiali.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 109.

<sup>256</sup> C. GARBOLI, *Falbalas. Immagini del Novecento*, cit., p. 114.

## CONCLUSIONE

La ricerca condotta attraverso l'analisi della produzione narrativa di Italo Calvino ha permesso di dimostrare l'assunto iniziale di questa tesi e di riflettere sulle modalità di rappresentazione del femminile all'interno delle opere dell'autore, mettendo in evidenza la compresenza di stereotipizzazione e complessità nella caratterizzazione dell'universo delle donne. Nonostante alcuni testi sembrino confermare la sottile vena misogina spesso sottolineata anche dagli studi critici, in realtà uno sguardo approfondito ha consentito di cogliere la peculiarità e la problematicità di alcuni personaggi, che assumono dunque una rilevanza evidente. *Il sentiero dei nidi di ragno*, *La giornata d'uno scrutatore* e *Gli amori difficili* sono opere popolate da donne prive di spessore e caratterizzate da una rappresentazione banale e stereotipata, anche se a volte esse sollevano degli interrogativi e sviluppano delle riflessioni che sembrano smentire la loro inferiorità rispetto al mondo maschile. Questo aspetto diviene sempre più centrale nella produzione calviniana, tanto da condurre l'autore alla creazione di personaggi femminili quali Pamela, Viola, Suor Teodora e Ludmilla, che annullano qualunque processo di appiattimento e generalizzazione e dimostrano invece la complessità della loro caratterizzazione e la sostanziale superiorità del femminile rispetto alla controparte maschile. *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sono i testi più rappresentativi di questa problematicità delle donne protagoniste, e un'analisi dettagliata è stata indispensabile per riflettere sull'eterogeneità del femminile e sulla sua sostanziale complessità.

L'obiettivo di questa ricerca non è affermare che i personaggi femminili presenti nelle opere di Italo Calvino siano totalmente privi di tratti stereotipati o banalizzanti, ma dimostrare che questi tratti sono soltanto un elemento di una caratterizzazione più vasta

e articolata che spesso sembra smentire qualunque misoginia da parte dell'autore. L'apporto originale della tesi consiste dunque nel fatto che il lavoro presentato permette di osservare la produzione calviniana da un punto di vista diverso e innovativo, finora poco analizzato e approfondito o addirittura del tutto ignorato dalla critica riservata allo scrittore e alle sue opere.

Per questo motivo, una delle difficoltà affrontate è stata la limitatezza della bibliografia critica, non tanto di quella dedicata a Calvino, poiché essa è estremamente ricca e valida, ma quella che si concentra sull'analisi del femminile nella produzione dell'autore. Ciò ha comportato l'adozione di uno sguardo più ampio, attento alla produzione saggistica internazionale e in particolar modo anglosassone per raccogliere tutto il materiale necessario, ricorrendo inoltre a una prospettiva di genere nell'approccio ai testi e ai loro personaggi.

Questo lavoro di ricerca mira dunque ad ampliare le riflessioni sui personaggi femminili calviniani, evidenziando però l'impossibilità di analizzare tutta la produzione dello scrittore e la necessità di focalizzare il proprio sguardo sui testi più rilevanti e sulle protagoniste caratterizzate da una maggiore complessità. Questa considerazione è indispensabile per mettere in risalto la parzialità dei risultati ottenuti e l'incompletezza della ricerca, che non è conclusa né esaustiva; essa ha come obiettivo quello di fornire degli spunti che costituiscano dei punti di partenza per aprire nuove piste e allargare ulteriormente l'attenzione critica su Calvino e sulle donne che vengono rappresentate nelle sue opere, sia in quelle analizzate in questa sede, sia in quelle che sono state trascurate ma che costituiscono delle opportunità di indagine che potrebbero essere colte per arrivare a una visione d'insieme completa ed esauriente sull'universo femminile calviniano.

## BIBLIOGRAFIA

- J. AHERN, *Out of Montale's cave: a reading of Calvino's "Gli amori difficili"*, «Modern Language Studies», n. 12, 1982.
- A. ASOR ROSA, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001.
- M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.
- G. BARDAZZI, *La morale del racconto: Italo Calvino e l'avventura di uno sciatore*, «Versants: rivista svizzera di letterature romanze», n. 48, 2004.
- M. BARENGHI, B. FALCETTO (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, Milano, Palomar e Mondadori, 1991.
- M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- M. BARENGHI, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia editore, 1964.
- M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.
- C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- C. BENUSSI, *Introduzione a Calvino*, Bari, Laterza, 1989.
- G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995.
- G. BONURA, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, 1990.
- S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.
- C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973.
- I. CALVINO, *Abbiamo vinto in molti*, «L'Unità» di Genova, 5 gennaio 1947.

- I. CALVINO, *Otto domande sull'erotismo*, «Nuovi Argomenti», n. 51-52, luglio-ottobre 1961.
- I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un narratore*, contenuto in R. BOSSAGLIA, M. FERRARIS, C. FORMENTI, C. MARTIGNONI (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Milano, Bompiani, 1996.
- I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995.
- I. CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, Milano, Oscar Mondadori, 2002.
- A. CAMPS, *Principio senza fine: l'iper-romanzo di Italo Calvino*, «Annali d'Italianistica», n. 18, 2000.
- J. CANNON, *Italo Calvino: writer and critic*, Ravenna, Longo Editore, 1981.
- J. CANNON, "Il barone rampante" and the imaginary universe of Italo Calvino, «Rivista di studi italiani», vol. 21, n. 2, 2003.
- C. CASES, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987.
- R. CAVALLUZZI, *La vita degli uomini come "storia di sangue e corpi nudi. Personaggi omodiegetici del "Sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, «Critica letteraria», n. 1, 2019.
- M. CORTI, *Intervista a Italo Calvino*, «Autografo», vol. 2, n. 6, 1985.
- M. CORTI, *Un eccezionale epistolario d'amore di Italo Calvino*, contenuto in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988.
- A. M. CRISPINO (a cura di), *Oltre canonone. Generi, genealogie, tradizioni*, Roma, Iacobellieditore, 2015.
- S. CRUSO, *Guida alla lettura di Italo Calvino. Fiabe italiane*, Roma, Carocci, 2007
- L. DE FEDERICIS, *Italo Calvino e la giornata d'uno scrutatore*, Torino, Loescher, 1989.

- E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno*, Milano, Leonardo, 1992.
- T. DE LAURETIS, *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, London, Macmillan Press, 1989.
- G. DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1988.
- R. DEIDIER, *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo, Sellerio editore, 2004.
- F. DI CARLO, *Come leggere "I nostri antenati"*, Milano, Mursia, 1977.
- G. C. FERRETTI, *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Piero Manni, 1997.
- G. FERRONI, *Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura*, contenuto in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988.
- M. F. FRIEDMAN, *Love and narrative unity in Calvino*, Indiana University, 1983.
- D. FRIGESSI (a cura di), *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1988.
- T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, London and Toronto, Associated University Presses, 1994.
- C. GARBOLI, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990.
- G. GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1987.
- M. GUADRINI, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, «Per leggere», n. 34, 2018.
- A. GUGLIELMI, *Domande per Italo Calvino*, contenuto in R. BOSSAGLIA, M. FERRARIS, C. FORMENTI, C. MARTIGNONI (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Milano, Bompiani, 1996.
- A. M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon: Italo Calvino's storytelling*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

- M. LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- M. LIZZA VENUTI, *I personaggi-osservatori di Calvino dalla trilogia "I nostri antenati" a "La giornata d'uno scrutatore"*, «Per leggere», n. 34, 2018.
- R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.
- A. LUZI, "Come scriverei bene se non ci fossi...". *Il rapporto autore-lettore in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, «La modernità letteraria», n. 2, 2009.
- M. MCLAUGHLIN, "La speculazione edilizia": *natura e storia in un racconto difficile*, contenuto in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988.
- M. MIGIEL, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, «Modern Language Studies», vol. 16, n. 3, 1986.
- C. MILANINI (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, il Saggiatore, 1980.
- C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.
- C. MONGIAT FARINA, *I nostri antenati postumani. Storie di formazione e metamorfosi nella trilogia di Calvino*, «Strumenti critici», n.1, 2014.
- U. MUSSARA-SCHRØDER, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010.
- C. NOCENTINI, "Saio o bikini? Vada per l'armatura". *Esplorazioni di guardaroba del Calvino degli anni '50*, contenuto in F. G. PEDRIALI, R. RICCOBONO (a cura di), *Vested voices II: creating with transvestism: from Bertolucci to Boccaccio*, Ravenna, Longo, 2007.
- C. OSSOLA, *Italo Calvino. L'invisibile e il suo dove*, Milano, Vita e Pensiero, 2016.
- M. PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio Editori, 2019.



- R. PIERANTONI, *Metafore di una mappa*, contenuto in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Genova, Marietti, 1988.
- A. PONTI, *Come leggere "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, Milano, Mursia Editore, 1991.
- I. PUGLIESE, *Ai margini del mondo: il Cottolengo di Italo Calvino*, «Critica letteraria», n. 3, 2010.
- F. RICCI, *Silence and the loss of self in Italo Calvino's "Gli amori difficili"*, «The Italianist», n. 4, 1984.
- F. RICCI, *Introversion and effacement in "I racconti" di Italo Calvino*, «Italice», n. 63, 1986.
- A. RONCHETTI, M. S. SAPEGNO (a cura di), *Dentro/ fuori, sopra/sotto: critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo Editore, 2007.
- G. SANGUINETTI KATZ, *Le adolescenze difficili di Italo Calvino*, «Quaderni d'italianistica», n. 2, 1984.
- M. S. SAPEGNO (a cura di), *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Milano, Mondadori, 2011.
- M.S. SAPEGNO (a cura di), *La differenza insegna. La didattica delle discipline in una prospettiva di genere*, Roma, Carocci, 2014
- D. SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999.
- M. SCHNEIDER, *Calvino's erotic metaphor and the hermaphroditic solution*, «Stanford Italian review», vol. 2, n. 1, 1981.
- F. SCRIVANO, *Raccontare la scrittura. Italo Calvino e "Il cavaliere inesistente"*, «Esperienze letterarie», vol. 32, n. 2, 2007.
- C. SEGRE, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, «Strumenti critici», n. 39-40, 1979.
- F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

- B. SPACKMAN, *Calvino's Non-Knowledge*, «Romance Studies», vol. 26, n. 1, 2008.
- V. SPINAZZOLA, *Un uomo e una donna per dieci racconti*, «L'Unità», 22 luglio 1979.
- V. SPINAZZOLA, *L'io diviso di Italo Calvino*, «Belfagor», settembre 1987.
- A. STARA, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- B. TOMPKINS, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2015.
- L. WAAGE PETERSEN, *Calvino lettore dell'Ariosto*, «Revue Romane», vol. 22, n. 2, 1991.
- J. WINTERSON, *Italo Calvino*, «The Independent Magazine», 6.1.1990.
- J. R. WOODHOUSE, *Italo Calvino: a reappraisal and an appreciation of the trilogy*, Hull, University of Hull, 1968.
- P. ZAMBON, *Un Settecento d'autore: l'immaginazione da Nievo a Calvino*, in M. SANTILONI (a cura di), *Il Settecento nell'Ottocento di Ippolito Nievo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017.
- M. ZANCAN, *La donna*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana, volume V: le questioni*, Torino, Einaudi, 1986.
- M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.
- E. ZINATO (a cura di), *Conoscere i romanzi di Calvino*, Milano, Rusconi, 1997.

## SITOGRAFIA

S. BUFFO, *“Il midollo del leone” e la ricerca di una morale rigorosa in letteratura* <[www.paeseroma.it/2011/04/30/il-midollo-del-leone-e-la-ricerca-di-una-morale-rigorosa-in-letteratura/](http://www.paeseroma.it/2011/04/30/il-midollo-del-leone-e-la-ricerca-di-una-morale-rigorosa-in-letteratura/)> (consultato il 26/08/19)

D. CALCATERRA, *La leggerezza e la ferita: Calvino di fronte e di spalle*, <[www.doppiozero.com/materiali/calvino-trentanni-dopo/la-leggerezza-e-la-ferita-calvino-di-fronte-e-di-spalle](http://www.doppiozero.com/materiali/calvino-trentanni-dopo/la-leggerezza-e-la-ferita-calvino-di-fronte-e-di-spalle)> (consultato il 18/07/19)

M. DE ANGELIS, *“La giornata d’uno scrutatore” di Calvino: politica o amore?*, <[www.900letterario.it/opere-900/giornata-scrutatore-amore-politica-italia-anni-60/](http://www.900letterario.it/opere-900/giornata-scrutatore-amore-politica-italia-anni-60/)> (consultato il 19/02/20)

M. DE LAURENTIS, *Lo stile etico di Italo Calvino*, <[www.nuoviargomenti.net/lo-stile-etico-di-italo-calvino/](http://www.nuoviargomenti.net/lo-stile-etico-di-italo-calvino/)> (consultato il 18/07/19)

R. DI VINCENZO, *Grigi amori, il colore della difficoltà di amare ne “Gli amori difficili” di Italo Calvino*, <[lapazienzaedellonda.wordpress.com/2016/11/27/grigi-amori-il-colore-della-difficolta-di-amare-ne-gli-amori-difficili-di-italo-calvino/](http://lapazienzaedellonda.wordpress.com/2016/11/27/grigi-amori-il-colore-della-difficolta-di-amare-ne-gli-amori-difficili-di-italo-calvino/)> (consultato il 16/03/20)

L. INGALLINELLA, *Appunti su “Se una notte d’inverno un viaggiatore”*, <[www.criticaletteraria.org/2009/09/se-una-notte-dinverno-un-viaggiatore.html](http://www.criticaletteraria.org/2009/09/se-una-notte-dinverno-un-viaggiatore.html)> (consultato il 03/07/20)

G. INZERILLO, *Il piacere di leggere ovvero la scrittura impossibile. “Se una notte d’inverno un viaggiatore” di Italo Calvino*, <[lapoesiaelospirito.wordpress.com/2010/03/05/il-piacere-di-leggere-ovvero-la-scrittura-impossibile-se-una-notte-d%E2%80%99inverno-un-viaggiatore-di-italo-calvino/](http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2010/03/05/il-piacere-di-leggere-ovvero-la-scrittura-impossibile-se-una-notte-d%E2%80%99inverno-un-viaggiatore-di-italo-calvino/)> (consultato il 03/07/20)

G. LAGRASTA, *L’uomo incompiuto di Italo Calvino*, <[www.lascritturameridiana.wordpress.com/2014/02/09/italo-calvino-e-luomo-incompiuto-nella-trilogia-degli-antenati/](http://www.lascritturameridiana.wordpress.com/2014/02/09/italo-calvino-e-luomo-incompiuto-nella-trilogia-degli-antenati/)> (consultato il 23/04/20)

E. ZINATO, *Elezioni e letteratura. Perché rileggere “La giornata d’uno scrutatore” di Italo Calvino*, <[www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/762-elezioni-e-letteratura-perché-rileggere-la-giornata-d’uno-scrutatore-di-italo-calvino.html](http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/762-elezioni-e-letteratura-perché-rileggere-la-giornata-d’uno-scrutatore-di-italo-calvino.html)> (consultato il 19/02/20)