

Una letteratura a quarantacinquemila chilometri di distanza: la riflessione di Calvino sul paesaggio-mondo tra vocazione etica ed estetica

*A literature forty-five thousand kilometres away: Calvino's reflection on world-
landscape between ethical and aesthetic vocation*

BEATRICE MASTRANGELI

beatrice.mastrangeli@graduate.univaq.it / Università degli Studi dell'Aquila

RIASSUNTO: La centralità dello sguardo in Italo Calvino si sviluppa parallelamente alla riflessione su paesaggio e ambiente. Un esercizio complesso di costruzione e decostruzione, al tempo stesso, che è volto a restituire un'immagine dinamica del mondo che concili qualità etiche ed estetiche. Una ricerca che tende concretamente alla costruzione di un paesaggio-mondo e di una scrittura-mondo, in grado di consegnare la letteratura a un rinnovato dialogo con la realtà sensibile e di riscattare il potenziale critico dell'immaginazione e la sua capacità di ripensare il reale. Calvino, pertanto, ci invita a riconsiderare la funzione estetica dell'immagine e della parola come strumento sempre nuovo di consapevolezza e di "militanza" etico-politica.

Parole chiave: Italo Calvino; Paesaggio; Ambiente; Paesaggio-mondo; Environmental humanities

Abstract: The centrality of the gaze in Italo Calvino evolves along with the reflection on landscape and environment. This complex practice of construction and deconstruction at once is oriented to restore a dynamic image of the world according to ethical and aesthetic qualities. A research that aims to elaborate a correspondence between a world-landscape and a world-writing, able to establish a dialogue between literature and the sensible world and capable of releasing the critical potential of imagination and thinking over reality. Therefore, Calvino invites us to reconsider the aesthetic purpose of images and words as ever new instruments of awareness and ethical-political "militancy".

Keywords: Italo Calvino; Landscape; Environment; Italian literature; Environmental humanities

È il 7 dicembre del 1972 quando viene catturata dagli astronauti di Apollo 17 la celebre “Blue Marble”, la foto in cui per la prima volta si osserva un emisfero della Terra interamente illuminato. L’immagine viene riprodotta e diffusa in tutto il mondo e, in breve tempo, su di essa si costruisce l’iconografia del nostro pianeta. Così la foto finisce con il segnare uno spartiacque in quella concezione tipicamente moderna ed europea del paesaggio, che, a partire dagli inizi della modernità, si era imposta alla riflessione estetica e filosofica. Se, infatti, il paesaggio era stato a lungo identificabile con una porzione di territorio dotata di elementi naturali e culturali caratterizzanti, la possibilità di osservare il globo nella sua interezza offre improvvisamente una prospettiva straniante. Essa permette di sbalzarci fuori, in un altrove ancora non colonizzato da tracce umane. Questo cambiamento prospettico promuove un mutamento nella concezione stessa del paesaggio e nell’immaginario poetico e collettivo, proiettando la nostra presenza in una dimensione cosmica. Ma questo passaggio richiede una forzatura, un gioco funambolico e fantastico in grado di ripensare l’umano e di ricollocarlo. La luna, da oggetto luminoso che attrae la vista e infonde slancio poetico, diventa luogo d’osservazione critico, dal quale gettare uno sguardo malinconico su una Terra ormai distante e perduta.

L’avventura artistica e intellettuale di Italo Calvino ripercorre queste tappe fondamentali nell’evoluzione del paesaggio, dalla coscienza stessa di questo alla consapevolezza della nostra posizione in relazione al mondo. Un intenso lavoro che impegna lo scrittore nell’arco della sua intera parabola creativa e che, attraverso tentativi, è tutto volto ad approdare a una sintesi tra coordinate assolute e relative e al superamento, seppur parziale, di quella prospettiva rigidamente antropocentrica tanto avversata. La costruzione del paesaggio così concepito, che non è sovrapponibile al concetto di luogo geografico¹, mostra implicazioni tanto stilistico-formali che etico-politiche. La produzione calviniana, infatti, osservata complessivamente, mostra un percorso di ricerca sia gnoseologico che estetico il cui obiettivo è di assemblare scorci diversi in modo da costruire un unico paesaggio-mondo, che coincide, in ultima sintesi, con l’utopia di un’opera-mondo. Questo lavoro complesso di edificazione si serve, progressivamente, dell’individuazione di coordinate relative, che ne influenzano le scelte formali ed estetiche, e al tempo stesso di coordinate assolute, che ne decretano l’orientamento etico-politico e le finalità morali e intellettuali.

Già agli inizi della carriera letteraria notiamo il sussistere di uno stretto rapporto tra discorso etico ed estetico, fortemente segnalato dai racconti *La formica argentina* (1952), *La speculazione edilizia* (1957) e *La nuvola di smog* (1958), in cui esiste un parallelismo tra degradazione dell’ambiente e deturpamento del paesaggio da una parte e atonia e degradazione morale dall’altra. Sintomatico che nel finale della *Formica* e della *Nuvola* l’ambiente, come spazio di vita e di significato, viene meno; resta solo uno scorcio paesaggistico, ancora dotato di bellezza, che finisce col rappresentare per i protagonisti l’ultimo appiglio in un mondo invivibile e impoetico. Ma sia lo scorcio del mare (nella *Formica*) sia il villaggio di lavandaie (nella *Nuvola*) rappresentano piuttosto un miraggio, un sogno distante che non possiede alcun potere salvifico. Lo sguardo isola la singola immagine, incornicia gli elementi naturali in una composizione visiva stereotipata e falsificata. Così, il paesaggio rivela la sua intima fattezze di costruito ideologico e culturale, in cui le qualità estetiche della natura sono evocate nella loro valenza simbolica e retorica.

¹ Nel saggio *Storia e natura nel romanzo*, incluso in *Una pietra sopra*, Calvino afferma: “il romanzo vive nella dimensione della storia, non della geografia. Il vero tema d’un romanzo dovrà essere una definizione del nostro tempo, non di Napoli o di Firenze; dovrà essere un’immagine che ci spieghi il nostro inserimento nel mondo [...] e la storia, ci è stato insegnato, è sempre storia contemporanea, è intervento attivo nella storia futura” (Calvino, 2002a, p. 54).

Nella *Nuvola* l'impossibile neutralità di qualsiasi discorso sul paesaggio e sulla natura è persuasivamente rappresentata dal periodico *Purificazione* dell'EPAUCI, Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri Industriali, e dal suo direttore, il signor Cordà:

[...] perché era l'ingegner Cordà il padrone dello smog, era lui che lo soffiava ininterrottamente sulla città, e l'EPAUCI era una creatura dello smog, nata dal bisogno di dare a chi lavorava per lo smog la speranza d'una vita che non fosse solo di smog, ma nello stesso tempo per celebrarne la potenza (Calvino, 2003-2004, vol. I, p. 933).

Calvino anticipa il motivo della natura irrimediabilmente corrotta dalle azioni umane, che avrà enorme risonanza nel successivo dibattito ambientale e che sarà variamente ripreso nel genere fantastico e distopico.² Tuttavia, la disposizione "ecologica" nell'autore si attesta più che altro come principio dialettico atto a produrre un cortocircuito interno alla rappresentazione sia mentale che estetica del mondo. In questa prospettiva, paesaggio e ambiente rappresentano i poli di uno stesso discorso sul complesso rapporto tra rappresentazione e cognizione. Da qui la specularità tra coscienza soggettiva e coscienza oggettiva, che, però, non si risolve mai in un felice possesso del mondo nei personaggi calviniani. L'etica dell'intellettuale ligure si concretizza proprio in questa continua messa in crisi di ogni pretesa coscienza e conoscenza definitiva. Tale tensione investe la stessa forma artistica, nella quale il conflitto tra soggettività e mondo non può risolversi se non attraverso il ricorso costante all'ironia e alla libertà immaginifica. Pertanto, i paesaggi in Calvino portano i segni di un conflitto, sono luogo di straniamento e di smascheramento, per cui la bellezza lirica della natura è rappresentata solo per segnalare una perdita, uno spaesamento e un'incomprensione.

In Calvino, infatti, notiamo un'implicita e sistematica presa di distanza anche da quella concezione, tipica dell'estetica romantica e dell'estetica ambientale nordamericana, che riconduce la natura alle categorie del bello e del sublime. Si deve a parte dell'arte contemporanea il riscatto del valore estetico del brutto, che riabilita il paesaggio artificiale e urbano riannettendolo alle forme artistiche e che, tuttavia, tende a conservare il fondamentale dualismo tra umano/naturale e artificiale/naturale, attribuendo alla natura ancora una intrinseca bellezza originaria e, talvolta, un'aura sacrale.

Calvino, di converso, sembra ricercare un superamento di tali categorie contrastive a favore di un paesaggio ibridato e contraffatto. In *Marcovaldo* questo procedimento è portato alle estreme conseguenze, mostrando in ogni contesto (sia urbano che naturale) il suo rovescio. In questa indecifrabilità tra ciò che è naturale e artificiale si mostra tutta la carica corrosiva dell'ironia e della parodia calviniane. Tale procedimento retorico è volto a segnalare una distanza critica e, riprendendo le parole di Romain Rolland, un "pessimismo della ragione" che Calvino pone a fondamento di una necessaria "educazione al pessimismo". Ma al tempo stesso è contestata una stessa concezione della natura, che promuove l'inganno, attraverso immagini paesaggistiche stereotipate e proliferanti, di un "ritorno" a un favoleggiato rapporto sintonico tra uomo e ambiente.

È dapprima l'epoca rinascimentale ad aver elaborato una concezione del paesaggio come immagine pittorica, come ritaglio nella totalità della natura proiettato sulla natura stessa, e a proporre, quindi, un'esperienza visiva basata su rappresentazioni fisse e omologate. L'immagine-paesaggio ha finito con l'evocare, dunque, un'esperienza di piacevolezza basata sulla rappresentazione della natura che presuppone una momentanea fusione tra soggetto e oggetto (Simmel, 2006). Ma è la sensibilità moderna a recuperare progressivamente la nozione di luogo promuovendo la formazione di una coscienza identitaria legata alla spazialità nella sua dimensione privata e in quella collettiva. Il paesaggio, dunque, si configura sempre più

² Sul tema della fine e sul successo del genere distopico nella *ecofiction* contemporanea si veda il capitolo *Mondi sconosciuti* (cfr. Scaffai, 2017, pp. 101-138).

come costruito, come unità percepita dai sensi dotata di specifiche caratteristiche naturali e culturali. Possiamo affermare che il paesaggio si trasforma in testo. Una complessa evoluzione ben esplicitata da Calvino stesso:

Questo mondo che io vedo, quello che viene riconosciuto di solito come *il* mondo, si presenta ai miei occhi – almeno in gran parte – già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sé una pesante crosta di discorsi. [...] L'uomo che non leggeva sapeva vedere e udire tante cose che noi non percepiamo più: le tracce delle belve che cacciava, i segni dell'avvicinamento della pioggia e del vento; riconosceva le ore del giorno dall'ombra d'un albero e quelle della notte dall'altezza delle stelle sull'orizzonte. E quanto a udito, odorato, gusto, tatto, la sua superiorità su di noi non può essere messa in dubbio (Calvino, 2001, vol. II, pp. 1869-70).

Se le tracce della natura vanno scomparendo con la progressiva domesticazione del paesaggio e l'urbanizzazione massiccia, determinando lo stesso affievolimento delle percezioni sensibili, queste prendono campo nella rappresentazione pittorica tra XVIII e XIX secolo, fino alla rivoluzione operata dalle pitture post-mimetiche:

La fine del genere paesaggio non implica affatto la scomparsa della natura, ma il contrario. Negli artisti più propriamente astratti, l'interesse per la natura non passa più per lo schema paesaggistico, ma attraverso equivalenze e associazioni. La natura in quanto kosmos, forza vitale, pienezza o armonia si esprime così direttamente attraverso l'energia dell'atto creatore. La natura è ormai nell'artista, nel suo occhio e nella sua mano, e dunque anche nelle tracce che dispone sul supporto, a condizione che «lasci parlare» la natura in lui (Jakob, 2020, p. 75).

In questa possibilità di trascendenza attraverso l'esperienza sensibile e cinestetica, la natura è riscoperta attraverso i sensi come luogo d'accesso a una verità pre-logica e indifferenziata. L'esperienza simbolista recupera il mondo sensibile e lo rivendica come luogo d'elevazione e di conoscenza, sottraendo l'elemento naturale alle leggi dell'empirismo e del riduzionismo scientifico. In questo conflitto tra linguaggio poetico e scientifico si situa una riscoperta della natura che, mediante la sensibilità estetica, approda a una più matura coscienza ecologica.

Il richiamo a una natura come totalità che rifugge dall'essere inquadrata, razionalizzata e ridotta all'uomo e ai suoi fini ritorna prepotentemente nell'estetica ambientale americana e nel concetto di *wilderness*, ovvero di natura incontaminata e dotata non solo di un valore estetico, ma di un proprio valore etico (Iovino, 2008). La natura diventa lo spazio significante di relazioni in cui la specie umana può riscoprire un senso di appartenenza e interdipendenza. Il paesaggio, quindi, sopravvive in quanto rappresentazione falsificata di un altrove perduto o fantasticato, oggetto spesso di manipolazione ideologica o commerciale. Tali insidie dovevano esser ben presenti del resto all'autore che, a proposito delle prime immagini del paesaggio lunare e nel pieno clima propagandistico della Guerra fredda, afferma:

Le notizie di nuovi lanci spaziali sono episodi d'una lotta di supremazia terrestre e come tali interessano solo la storia dei modi sbagliati con cui ancora i governi e gli stati maggiori pretendono di decidere le sorti del mondo passando sopra la testa dei popoli. Quel che m'interessa invece è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè *conoscenza*: uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano. La luna, fin dall'antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione lunare dei poeti così si spiega. Ma la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che siamo obbligati a *ripensare* la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose (Calvino, 2002a, p. 234).

La riflessione calviniana si colloca in questo snodo fondamentale, ovvero quello slittamento dalla concezione moderna di paesaggio a quella più recente di ambiente, approdando a una sensibilità che include i concetti di salvaguardia e difesa del territorio. Per cui, nello scrittore, la contemplazione della bellezza della natura è superata a favore di un ripensamento critico dell'ambiente e del paesaggio, che segue quell'impulso decostruzionista e analitico ben rappresentato dall'autobiografico Palomar. Ne risulta un'immagine paesaggistica sconnessa e frammentaria, segnata da una lacerazione interna.

È vero, la lacerazione c'è nel *Visconte dimezzato* e forse in tutto ciò che ho scritto. E la coscienza della lacerazione porta il desiderio d'armonia. Ma ogni illusione d'armonia nelle cose contingenti è mistificatoria, perciò bisogna cercarla su altri piani. Così sono arrivato al cosmo. Ma il cosmo non esiste, nemmeno per la scienza, è solo l'orizzonte di una coscienza extraindividuale, dove superare tutti gli sciovinismi di un'idea particolaristica dell'uomo, e raggiungere magari un'ottica non antropomorfa. In questa *ascesa* non ho mai avuto né compiacimento panico né contemplazione. Piuttosto senso di responsabilità verso l'universo. Siamo anello di una catena che parte a scala subatomica o pregalattica: dare ai nostri gesti, ai nostri pensieri, la continuità del prima di noi e dopo di noi, è una cosa in cui credo. E vorrei che questo si raccogliesse da quell'insieme di frammenti che è la mia opera (Calvino, 2001, vol. II, p. 2830-31).

In quest'evoluzione del paesaggio calviniano, il conflitto tra letteratura e scienza viene superato proprio grazie all'inclusione nel gioco narrativo dei dati offerti dalle tecniche e dalle conoscenze scientifiche. È, del resto, lo sviluppo delle scienze naturali a fornire nuove categorie conoscitive e descrittive dell'ambiente mediante il linguaggio scientifico. La scienza, dunque, rappresenta quel linguaggio che intrattiene con la letteratura un rapporto al tempo stesso di prossimità e distanza. Ad accomunare la letteratura calviniana alle scienze è l'analogo bisogno della certezza materiale del dato sensibile, organizzato secondo i principi del riduzionismo, per poi giungere al massimo grado di astrazione possibile. In poche parole, conciliare micro e macrocosmo elaborando una rappresentazione internamente coerente e organica.

Questa tentata conciliazione procede per fallimenti e alimenta gli sforzi del signor Palomar, il cui possesso del mondo è ricercato attraverso l'osservazione prolungata e ossessiva che finisce, dunque, col trasformarsi in strumento autoptico. Se inizialmente l'attenzione di Palomar è rivolta al paesaggio, alla porzione isolata che egli scandaglia meticolosamente con lo sguardo, presto si rivolge al soggetto che osserva e, infine, all'azione stessa del guardare, in cerca di una certezza epistemologica. Un percorso che procede a ritroso, che diventa una riflessione sul nostro modo di acquisire informazioni sul mondo e di ordinarle ed elaborarle. La morte finale del protagonista, nel tentativo di immaginare un mondo senza l'ingombro dell'io e ridotto a puro dato oggettivo, rivela l'intento ironico e canzonatorio di Calvino. La matematica combinatoria stessa invita a riconsiderare la rappresentazione estetica come esercizio atto a esplorare il potenziale nascosto nella realtà. Da qui, l'avvertimento a non assurgere tali metodi a modelli conoscitivi generali: conservare nella letteratura la leggerezza del gioco e dello slancio amoroso garantisce quello sconfinamento della soggettività verso un altrove e verso un futuro senza correre il rischio di rimanere imbrigliati nei solipsismi della ragione e della memoria.

[...] agorafobia e claustrofobia hanno continuato a disputarsi la mia anima, ma non mi sono mai sorpreso a pensare a un universo finito e numerabile (idea più che errata, infernale) e l'analisi del processo combinatorio mi è apparsa solo come un metodo tanto più necessario in

quanto mai esaustivo nell'addentrarci nello sterminato intrico del possibile (Calvino, 2002a, pp. 257-58).

Tale presupposto alimenta quell'anti-antropocentrismo calviniano che, paradossalmente, trova ragione e si fonda su quel bisogno profondamente umano di armonia con il mondo.

Ma il proliferare di immagini offerte dai media e dallo sviluppo tecnologico determina anche quell'ingorgo di percezioni visive che si traducono, di fatto, nell'impossibilità di attribuirvi un senso univoco e definitivo, generando quello spaesamento e quel naufragio dell'osservatore nel "mare dell'oggettività".

Si approfondisce, in tal modo, un sentimento d'incomprensione tra soggettività e mondo che è il motivo unificante degli *Amori difficili* (1970). E l'abulico consumo di immagini di rassicurante bellezza, che stridono con i cupi e monotoni paesaggi della *Speculazione edilizia* e della *Nuvola di smog*, preconizza come l'immagine-paesaggio sia progressivamente trasformata in prodotto di consumo che si offre ai bisogni edonistici o di evasione, riscattando le ristrettezze della realtà di un uomo sempre più alienato e anestetizzato dalla fabbrica e dal consumismo imperante.

Eliminata ogni immagine edificante, il paesaggio si rivela squallido e degradato e porta i segni di una crisi ecologica, di una perdita di rapporto sintonico tra uomo e natura. Gli sguardi aerei e paesaggistici della Riviera ligure evocati nella *Speculazione* e nel *Barone rampante* (1957) servono a Calvino solo per rendere più lampante la "verità" depositata nel paesaggio. In *Marcovaldo* (1963) il giovane Michelino, figlio di Marcovaldo, attratto dal transito delle mucche in città, decide di seguire la mandria e sparisce con essa.

Marcovaldo nella polverosa calura cittadina andava col pensiero al suo figlio fortunato, che adesso certo passava le ore all'ombra d'un abete, zufolando con una foglia d'erba in bocca, guardando giù le mucche muoversi lente per il prato, e ascoltando nell'ombra della valle un fruscio d'acque (Calvino, 2003-2004, vol. I, p. 1112).

La villeggiatura, però, si rivela presto un abbaglio: il ritorno di Michelino svela la dura realtà del lavoro sottopagato, delle ore frenetiche lontane dai pascoli tra mungitori e bidoni, nella morsa di una catena produttiva senza riposo e senza gioie. Una verità che distrugge l'incanto campestre vagheggiato dal protagonista, lasciandolo solo con "i menzogneri e languidi odori di fieno e suoni di campani" (Calvino, 2003-2004, vol. I, p. 1113). Del resto, lo stesso autore nella presentazione del 1966, precisa che "l'amore per la natura di Marcovaldo è quello che può nascere solo in un uomo di città: per questo non possiamo sapere nulla d'una sua provenienza extra-cittadina; questo estraneo alla città è il cittadino per eccellenza" (Calvino, 2003-2004, vol. I, pp.1236-37).

Il desiderio di rifondare la relazione con la natura è di ordine intellettuale e morale, ma la riappropriazione, la relazione ritrovata non lo è affatto: è puramente estetica. Non è soltanto andando *verso* la natura che il soggetto la ritrova. Trovarsi nella natura, scrutarla fin nei suoi dettagli più intimi, rinforza spesso la convinzione della non-appartenenza e della differenza fondamentale che separa l'uomo dalla natura (Jakob, 2020, p. 49).

Questo scacco finale vena di dolorosa incomprendimento il mondo, per cui si verifica quella paradossale divaricazione tra ragioni umane e ragioni naturali, in cui, tuttavia, non esistono vincitori definitivi. Nel racconto *Pesci grossi, pesci piccoli* (1950) emerge tutta l'incapacità di comprensione tra uomo e natura. Il giovane Zeffirino, appassionato di pesca subacquea, un giorno scopre tra gli scogli una bagnante che piange; per consolarla decide di coinvolgerla e mostrarle la bellezza del mondo sottomarino. Il rapporto del ragazzo con la natura è un rapporto ambiguo, fatto di estasiata contemplazione e al contempo violenza: per Zeffirino la caccia è,

come per il padre di Calvino nella *Strada di San Giovanni* (1962), un modo per conoscere il mondo, confrontarsi con esso secondo le sue stesse regole e i suoi stessi principi. Si tratta di un'ambivalenza che si riaffaccia più volte anche nei racconti di *Marcovaldo: in Funghi in città*, ad esempio, la rivelazione della presenza di funghi in un'aiuola accende in lui il desiderio d'appropriarsene, per cui “quella scoperta che gli aveva riempito il cuore d'amore universale, ora gli metteva la smania del possesso, lo circondava di timore geloso e diffidente” (Calvino, 2003-2004, vol. I, p. 1068).

Come Marcovaldo scopre nella natura una sofferenza “umana”, anche la donna scrutando i corpi dei pesci scorge il suo stesso dolore. Ma mentre accarezza amorevolmente le ventose di un polpo, la signorina De Magistris viene afferrata da un tentacolo alla gola e salvata dal padre di Zeffirino che, dopo aver ucciso cruentemente l'animale, lo regala alla donna perché lo cucini.

In Calvino, dunque, quest'opera di mappatura del mondo attraverso la scrittura non implica alcuna necessaria esperienza sublime o ingenua della natura, non richiama alcuna aurorale freschezza del mondo da esplorare nella sua purezza. Al contrario, il ricorso, nelle opere successive, ai procedimenti logico-matematici, alle immagini e teorie scientifiche e alla combinatoria su cui si basa la cibernetica, sono volti a restituire quella freddezza oggettiva dello sguardo empirico. Tuttavia, nella necessità di riorganizzare i dati di realtà fuori dall'esperienza individuale, si palesa il paradosso definitivo:

Ciò che è richiesto per costituire un paesaggio, la totalità, non è mai semplicemente dato al momento dell'incontro con la natura [...] L'incontro tra il soggetto e la natura porta, cortocircuitato dalla sovrabbondanza dei dati visivi, a un fallimento; lo spettatore si trova nell'impossibilità di organizzare lo sguardo e di farsi un'immagine di ciò che va oltre le sue capacità cognitive e immaginative (Jakob, 2020, p. 79).

Questa incapacità di un paesaggio “totale” emerge dai dialoghi di Kublai Kan e Marco Polo nelle *Città invisibili* (1972), che, pur nel fallimento di una mappa che restituisca un senso organico all'immagine del mondo, sviluppa la riflessione sulle possibilità inscritte nell'orizzonte del reale tra utopia e distopia. Calvino torna a più riprese, nel corso della sua riflessione, sul dialogo tra possibile e impossibile quasi a voler sistematicamente confutare l'orizzonte entro cui ha fissato precedentemente le proprie coordinate artistiche ed etico-politiche.

L'impossibilità di lirismo abrade progressivamente lo stesso nucleo poetico costituito dalle immagini infantili della riviera ligure, le quali vengono evocate solo per denunciarne la scomparsa, l'incapacità di accedervi e di riesumarle, di istituirne un possesso attraverso la parola. È proprio la mancata conoscenza da parte dell'autore della nomenclatura di flora e fauna che nella *Strada* si traduce in quell'incomunicabilità tra figlio e padre. Il ricordo del padre, dunque, si lega strettamente al ricordo di una terra, di una sua conformazione e materialità, che pure si sottrae a ogni tentativo di possesso, di appropriazione e che drammaticamente sparisce con la modernizzazione e urbanizzazione del territorio. Così, quel rapporto mancato non alimenta più una tensione amorosa e desiderante verso l'altro, ma si riduce a una perdita definitiva, sia emotiva che fisica, e in un'assenza senza ritorno.

La rappresentazione cognitiva dello spazio geografico finisce con l'innestarsi non su una prima e pura esperienza emotiva, ma sul semplice dato sensoriale. Questa posizione, di fatto, è esplicitata nel racconto *Dall'opaco* (1971), che si rivela un vero e proprio esercizio con il quale l'autore, attraverso la scrittura, tenta di definire il proprio punto di osservazione.

[...] devo rispondere che il mondo è disposto su tanti balconi che irregolarmente s'affacciano su un unico grande balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sul davanzale che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo, e a quel parapetto ancora s'affaccia il vero me stesso all'interno di me, all'interno del presunto abitante di forme del mondo più complesse o più

semplici ma tutte derivate da questa, molto più complesse e nello stesso tempo molto più semplici in quanto tutte contenute o deducibili da quei primi strapiombi o declivi, da quel mondo di linee spezzate ed oblique tra cui l'orizzonte è l'unica retta continua (Calvino, 2003-2004, vol. III, p. 89)

Interessante notare che *Dall'opaco* anche stilisticamente intende ricreare il segno grafico dell'arte figurativa, utilizzando un lessico "geometrico" e fortemente visivo. Ciò crea un rovesciamento tra mondo e opera, ne sbiadisce i confini, per cui la descrizione in cui sembra essere evocata la riviera ligure si trasforma in costruito, e ogni tentativo posteriore di rappresentarlo si traduce drammaticamente in ecfasi, in rappresentazione di una rappresentazione. Il ricorso all'empirismo e alla prassi ordinativa, che è la cifra di Calvino, corrisponde a questa tensione verso uno sguardo "scopico" e speculativo sul rapporto che intercorre tra soggetto e mondo. Il valore dell'osservazione visiva negli scritti calviniani, del resto, è stato ampiamente indagato e suffragato da Marco Belpoliti (1996). Esso è l'organo per eccellenza che permette di "percepire le differenze", le difformità. Il valore estetico del paesaggio in Calvino, dunque, non implica in alcun modo la ricerca o la rappresentazione del bello, ma piuttosto definisce attraverso il segno un sistema di senso, mettendo in evidenza gli elementi che sono cognitivamente significativi.

La frase «vedere vuol dire percepire le differenze», potrebbe essere lungamente commentata, ma ciò che ci interessa qui è il concetto essenziale che lo scrittore esprime: la percezione delle differenze è il modo attraverso cui il campo visivo continuo si rende discontinuo e perciò «percettivamente significante» (Belpoliti, 1996, p. 33).

E, se lo sguardo speculativo rischia di impoverire il paesaggio e la natura, scarnificandoli e riducendoli a entità matematiche astratte e a leggi generali, la letteratura, tuttavia, può reintegrare soggettività e oggettività, sapere scientifico e poetico. Essa può condurre a quell'"umanesimo integrale" tanto auspicato dall'autore. Calvino, infatti, nobilita le immagini scientifiche solo per proiettare il proprio sguardo in una dimensione dilatata nel tempo e nello spazio, e recuperare, attraverso la fantasia, la *fabula* antica in quanto serbatoio di immagini poetico-simboliche e al tempo stesso veicolo di una conoscenza concreta del mondo.

Nel saggio *Linguaggio poetico e linguaggio scientifico* (2003) Jean Starobinski, ripercorrendo la dialettica tra le due forme di linguaggio e le diverse teorie nella storia delle idee, illustra come, secondo il filosofo Joachim Ritter, contestualmente allo sviluppo scientifico l'arte e l'estetica abbiano recuperato e rivendicato l'universo sensibile e il paesaggio come luogo di conoscenza e verità. L'interpretazione di Roger Caillois si spinge ulteriormente avanti, per cui:

[...] il bilinguismo scienza/poesia è in quanto tale giustificato nel reale: la scienza, con il suo linguaggio matematico, accedrebbe al centro, alla radice – ovvero a quel luogo propriamente nucleare in cui il reale è al suo massimo di regolarità; il campo della poesia, della *sensibilità*, sarebbe invece «la scintillante superficie del mondo», cioè la zona in cui le energie centrali si moltiplicano e si ramificano nell'infinito delle apparenze: non sarebbe semplicemente l'uomo a disporre di due mezzi di approccio; questi troverebbero una loro uguale e piena giustificazione epistemologica in regioni distinte nel seno stesso del mondo. La combinatoria degli *effetti complessi* della natura trova un garante adeguato nella combinatoria della sensibilità e dei giochi del linguaggio (Starobinski, 2003, pp. 85-86).

Ma nei paesaggi calviniani si deposita anche quel conflitto tra soggettività e Storia che, con i propri ideali di progresso, investe il territorio, martoria il paesaggio, lo incide in un atto di

violenza. Una visione, che rivela le inquietudini di un Calvino post-comunista costretto a riconsiderare progressivamente l'impegno civile e politico di una generazione ispirata dalle ideologie progressiste e poi delusa.

Dietro quell'atmosfera da circolo ricreativo parrocchiale stava avanzando uno sviluppo industriale disarmonico, una smobilitazione delle basi agricole di quel mondo, le grandi emigrazioni dal Sud, il caos edilizio urbano, un intrico di burocrazie inefficienti. De Gasperi credeva di contenere la democrazia in un quadro di conservazione culturale, e dietro di lui esplodeva un mondo d'interessi e corruzioni, di rivoluzioni tecnologiche e di costume incontrollabili. Così in Togliatti, l'equilibrio tra spinta rivoluzionaria e continuità storica e culturale (e anche, ahimè, statale) portava a sottovalutare il nefasto potere dell'Italia funzionariale e antifunzionariale, che continua a vanificare ogni progresso. La verità è che ne sapevamo tutti poco, vecchi e giovani. Ma che ne sappiamo veramente di più, adesso? (Calvino, 2001, vol. II, pp. 2808-09)

Pertanto, il paesaggio diventa il luogo in cui si proietta quella crisi profonda tra uomo e mondo e collettività e mondo, che è riflesso e a sua volta riflette una perdita di identità, ovvero un'incapacità di fare presa sulla realtà senza esserne travolti. Un'angoscia e uno spaesamento che già era *in nuce* nel racconto giovanile, scritto tra 1950 e 1951, *I giovani del Po*, in cui il giovane Nino e l'amico Nanin si attagliano come i due poli di uno stesso discorso, divisi tra partecipazione e distacco dal corso della storia e dalla società. Questo dissidio torna nella *Giornata di uno scrutatore* (1963) e nella *Speculazione*, in cui però la crisi investe la figura dell'intellettuale nella *affluent society* dell'Italia post-bellica. Questo indebolimento dell'identità si rivela sempre più pervasivo, dando vita a personaggi sempre più fuori posto (come Marcovaldo, un Robinson Crusoe fuori tempo e fuori contesto, cacciatore e raccoglitore nella giungla urbana). Tale crisi della soggettività determina concretamente, nella scrittura calviniana, la creazione di personaggi ibridi, *outsider*, alienati. A livello stilistico-retorico, invece, sono lo slancio fantastico e i procedimenti retorici dell'ironia, della parodia e del grottesco a determinare quello straniamento anti-antropomorfo sistematico che intesse *Le cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967). Questo passaggio fondamentale si trasferisce al campo visivo, producendo un cambiamento nel paesaggio rappresentato e una messa in crisi della "prospettiva centrale" classica. La consapevolezza del rapporto speculare tra coscienza di sé e coscienza del paesaggio è la questione nodale che induce l'autore a tornare insistentemente sulle modalità dello sguardo nel corso della sua opera.

Uno dei primi atti fondativi del paesaggio letterario è, difatti, l'ascesa di Petrarca sul monte Ventoso che da lì osserva l'Italia e che ci restituisce uno scorcio d'insieme colto "dall'alto" (Scaffai, 2017, pp. 24-25). Già tale visione, dunque, determina uno strappo, un distacco tra ciò in cui il soggetto è ordinariamente immerso e la realtà che improvvisamente si allontana e diventa altro da sé. Il paesaggio, dunque, nella storia del pensiero rappresenta il luogo per eccellenza di costruzione e sviluppo di quella soggettività tipicamente moderna attraverso cui, a partire da un percepito e dall'organizzazione degli stimoli sensoriali, edificiamo l'esperienza complessiva del paesaggio e ridefiniamo la nostra posizione come osservatori.

Il paesaggio è risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura. Questo rinvia a un paradosso: l'esperienza *del* paesaggio è, in generale e in primo luogo, un'esperienza *di sé*. È importante quindi sia ciò che il soggetto percepisce sia l'atto di percepire in quanto tale. Il soggetto fa interamente parte del paesaggio che compone. Da qui la *non-identità* profonda del paesaggio, la *storia* del paesaggio o meglio la *storia della coscienza* del paesaggio. Il paesaggio non esiste che in quanto coscienza, o anzi, è questa coscienza (Jakob, 2020, p. 34).

Questa costruzione identitaria presuppone, dunque, un movimento di separazione e allontanamento. Nel *Barone rampante* l'ascesa sugli alberi implica un atto di volontà che provoca un distacco dalla società e dalla norma, ma garantisce un'ancora possibile sintonia con la natura. Ma già nel finale Calvino segnala la perdita di quell'ambiente e anche di quell'utopia di un *Progetto di Costituzione per Città Repubblicana con Dichiarazione dei Diritti degli Uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e Selvatici, compresi Uccelli Pesci e Insetti, e delle Piante sia d'Alto Fusto sia Ortaggi ed Erbe* (Calvino, 2010).

Da ciò si deduce l'impossibilità, da parte dell'uomo, di attingere a un paesaggio "originario" e a una natura primigenia, ma la separazione implica nostalgia.

Tuttavia, la riscoperta del senso perduto e dismesso delle cose alimentano lo "sguardo archeologico" che Calvino allena durante l'eremitaggio in quel grande museo a cielo aperto che è Parigi.⁴ Ricordiamo che nel 1972 Calvino progetta con amici, tra cui Gianni Celati e Carlo Ginzburg, una rivista mai realizzata, *Lo sguardo dell'archeologo*, la quale prospetta un'archeologia o paleografia del sapere che intende restituire una visione stratigrafica, oggettiva e distaccata del mondo, tale da sfuggire alla "prospettiva riduttiva che gli antropocentrismi portano sempre con sé".⁵ L'archeologia intende ricostruire una continuità attraverso uno sguardo storicizzante che la avvicina alla passione del collezionismo. L'amore per le cose dell'archeologo, comune anche al collezionista, investe gli oggetti di uno sguardo in grado di vivificarli e trasformarli in enti in grado di restituire specularmente l'umano depositato in essi, tale da produrre un'immagine in cui soggetto e oggetto sono entrambi riflessi:

L'umano è la traccia che l'uomo lascia nelle cose, è l'opera, sia esso capolavoro illustre o prodotto anonimo d'un'epoca. È la disseminazione continua d'opere e oggetti e segni che fa la civiltà, l'habitat della nostra specie, sua seconda natura. Se questa sfera di segni che ci circonda del suo fitto pulviscolo viene negata, l'uomo non sopravvive. E ancora: ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito in cose, il se stesso che ha preso forma di cose.

Qui la filosofia che ho cercato d'estrappolare scivola dall'universale al particolare, anzi al privato, perché qui scatta la logica del collezionismo che ridà unità e senso d'insieme omogeneo alla dispersione delle cose. E scatta il meccanismo del possesso (o almeno del desiderio di possesso), sempre latente nel rapporto uomo-oggetto, rapporto che però non s'esaurisce in esso perché il suo fine è l'identificazione, il riconoscersi nell'oggetto. E a conseguire questo fine il possesso evidentemente aiuta perché permette l'osservazione prolungata, la contemplazione, la convivenza, la simbiosi (Calvino, 2001, vol. I, p. 523).

Ma è proprio in funzione della perdita che lo sguardo si fissa sull'oggetto, si trasforma in monomania che progressivamente svuota l'immagine di senso. Eppure, Calvino rifugge dalla tentazione barocca di convogliare lo sguardo verso un unico punto a sondarne le profondità di senso in esso depositate, inducendolo a guardare con ammirazione e al tempo stesso distacco quella *Mathesis singularis* teorizzata da Roland Barthes. Ciò è dovuto proprio alla predilezione di Calvino per uno sguardo paesaggistico e per una spazialità più ampia, per una scrittura, mutuando il termine dalle arti pittoriche, *en plein air*. La soggettività viene sempre posta in rapporto dialettico col mondo: così, l'uomo calviniano è sempre colto nel suo rapporto mancato o conflittuale con l'ambiente circostante. L'*Umwelt*⁶, l'ambiente semiotico entro cui le varie

⁴ A riguardo cfr. *Eremita a Parigi* (Calvino, 2003-2004, vol. III, pp. 102-110).

⁵ La tematica è ampiamente trattata nelle voci *Archeologia* e *Descrizione* in *Italo Calvino* (Scarpa, 2005).

⁶ Sul concetto di *Umwelt* introdotto dallo zoologo e filosofo estone Jakob Johann von Uexküll cfr. Scaffai (2017, pp. 28-30).

forme, umane e non-umane, istituiscono il loro orizzonte di significato è restituito da Calvino nella sua immagine degradata e usurata, ma anche nella sua ricchezza naturale e culturale.

Eppure, la vocazione etica dell'autore fa sì che il paesaggio non si esaurisca nella rappresentazione, proiettandolo verso un limite estremo che lo sguardo non è in grado di cogliere. Questa angoscia intride le pagine delle *Città invisibili*, ultimo disperato sforzo del Gran Khan di costruire un paesaggio mentale che tenga insieme in un'unica rappresentazione memoria e desiderio teso verso il futuro. Calvino, così, introduce un nuovo elemento di fascinazione: il potenziale della rappresentazione. Un potenziale che assume nello scrittore, pertanto, una duplice valenza sia formale che etica. Per cui gli scritti di Calvino sui limiti dello sviluppo umano e dello sfruttamento dell'ambiente, che s'inseriscono nella sua produzione già nell'immediato Dopoguerra⁷, si saldano strettamente all'elaborazione del paesaggio letterario e delle forme stilistiche sperimentate. Le stesse considerazioni su utopia e distopia rappresentano un ulteriore sviluppo in tal senso. Entrambe, difatti, sono luoghi virtuali in cui possibile e impossibile dialogano sul potenziale implicito della realtà. Tuttavia, Calvino è consapevole che esiste una discrepanza sostanziale tra strutture topologiche ideali e complessità funzionale e strutturale del reale. Solo quest'ultimo rappresenta il terreno su cui sono irriducibilmente obbligate a confrontarsi utopie e distopie. Pertanto, esse sopravvivono solo in quanto paradosso: stagliandosi come alternativa, positiva o negativa, realizzano scenari ascrivibili solo implicitamente all'ordine del reale. In altre parole, utopia e distopie sono sistemi autonomi, mappature di altri mondi, sono luoghi mentali in cui si coniugano giudizio etico ed estetico, aiutandoci, dunque, a definire concretamente un orizzonte estetico e morale. La distopia stessa, profetizzando come realizzabile uno scenario catastrofico e infernale, conduce o alla resa o invita, per contrasto, a riprogettare il futuro secondo valori opposti a quelli della società attuale, apparentemente votata allo sfacelo. Paesaggio utopico e distopico, dunque, svolgono un ruolo critico verso la società coeva, per cui la loro vocazione è sempre verso il presente. La letteratura calviniana, in ultima sintesi, aspira essa stessa a una "rappresentazione totale che ci liberi dentro", pur rifuggendo da ogni immagine del mondo cristallizzata in una forma definitiva.⁸ Ripensare il reale, riconfigurarne, immaginarlo e rappresentarlo in modi diversi: questa è l'ultima risorsa contro il pessimismo e l'ultima risposta alla crisi morale e politica che Calvino avverte schiacciante.

Per sfuggire alla fissità della forma, che si traduce in un pessimismo senza fuga e all'inazione, l'occhio di Calvino emula la ripresa cinematografica, ricerca il gusto delle strisce fumettistiche di quando era bambino, evoca il gusto ovidiano delle *Metamorfosi*. Lo slancio immaginifico restituisce dinamismo allo sguardo e alla rappresentazione, concorrendo alla creazione di un'opera "in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo" (Calvino, 2002b, p. 147).

In questa costruzione di un'opera-mondo, tuttavia, resta la lucida consapevolezza che, sebbene la fantasia e la tecnologia siano in grado di riscattare in parte le limitazioni della quotidianità, è pur impossibile sfuggire a una prospettiva irriducibilmente umana sul reale. L'avvertita necessità di collocare l'uomo all'interno di coordinate più vaste corrisponde, dunque, a un invito a riconquistare la sfera dell'umano, rivendicando, sul terreno della letteratura, un necessario antropocentrismo, che pur conservi una limpida consapevolezza del limitato posto occupato dalla nostra specie nel cosmo.

⁷ Per citarne alcuni: *Le capre ci guardano*, *L'antitesi operaia*, *Visita a un gorilla albino*, *Quando va via la luce* (Calvino, 2001).

⁸ Per la riflessione di Calvino sull'utopia cfr. i saggi su Fourier in *Una pietra sopra* (Calvino, 2002a).

Ricordiamo che anni fa Robbe-Grillet aveva pronunciato una requisitoria serrata contro l'antropomorfismo, contro lo scrittore che continua a umanizzare il paesaggio, a dire che «il cielo sorride», che «il mare s'infuria».

Invece io questo *antropomorfismo* l'ho accettato e rivendicato in pieno come procedimento letterario fondamentale, e – prima che letterario – mitico, collegato a una delle prime spiegazioni del mondo dell'uomo primitivo, l'*animismo*. Non che il discorso di Robbe-Grillet non mi avesse convinto: ma è successo che poi scrivendo mi è venuto da seguire la via opposta, con dei racconti che sono una specie di delirio dell'antropomorfismo, dell'impossibilità di pensare il mondo se non attraverso figure umane, o più particolarmente smorfie umane, borbottii umani. Certo, anche questo è un modo di mettere alla prova l'immagine più ovvia e pigra e vanagloriosa dell'uomo: moltiplicare i suoi occhi e il suo naso tutt'intorno in modo che non sappia più dove riconoscersi.

[...] Quello che m'interessa è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto. Tanto so già che dall'umano non scappo di sicuro, anche se non mi sforzo di trasudare umanità da tutti i pori: le storie che scrivo si costruiscono all'interno d'un cervello umano, attraverso una combinazione di segni elaborati dalle culture umane che mi hanno preceduto (Calvino, 2002a, pp. 239-40).

L'attività di ricerca compiuta da Calvino durante tutto l'arco della sua produzione letteraria, ci restituisce tutta la complessità di questo tentativo di sintesi e rappresentazione, fluttuando tra dimensione cosmica e particolare, storia naturale e umana, soggettività e realtà oggettiva. Ogni opera dell'autore rappresenta una tappa in questa parabola conoscitiva, non fine a se stessa, ma nutrita da una tensione morale finalizzata a una progettazione del futuro che sia intellettualmente guidata.

Io credo che il mondo esista indipendentemente dall'uomo; il mondo esisteva prima dell'uomo ed esisterà dopo, e l'uomo è solo un'occasione che il mondo ha per organizzare alcune informazioni su se stesso. Quindi la letteratura è per me una serie di tentativi di conoscenza e di classificazione delle informazioni sul mondo, il tutto molto instabile e relativo, ma in qualche modo non inutile (Calvino, 2003-2004, vol. II, p. 1347).

Questa sperimentazione si concretizza compiutamente nella stesura delle *Cosmicomiche*, un complesso artificio che, con la consueta ironia dell'autore, approda alla costruzione di uno sguardo "panoramico". Ricordiamo, infatti, che il termine *panorama* inizialmente indica, alla fine del XVIII sec., "una figurazione paesistica disposta circolarmente su una superficie cilindrica, all'interno della quale si ponevano gli osservatori che avevano così l'illusione, rafforzata mediante l'ausilio di luci adatte o anche di elementi plastici disposti sul pavimento, di osservare un paesaggio reale lungo l'orizzonte" (Vocabolario Treccani online, s.v.).

La vista "cosmica", inoltre, va intesa come ultimo tentativo di eliminare ogni residuo emotivo dalla coscienza e rappresentazione del paesaggio: le immagini scaturite dalle teorie astronomiche rappresentano una definitiva rinuncia a quel rispecchiamento lirico tra coscienza e mondo. Esse si configurano come strappo definitivo da quel nucleo lirico rappresentato dal paesaggio ligure della giovinezza: un atto di maturità intellettuale e artistica che Calvino allena attraverso una costante disciplina e un sistematico distanziamento critico che ricorda quella di Cosimo di Rondò, pur aumentando progressivamente e vertiginosamente l'altitudine dell'osservatore.

Questa levitazione si trasforma in gioco, in leggerezza infantile. In questa poetica dell'infanzia, però, non c'è alcuna ingenuità; al contrario, la forza immaginativa, l'incoerenza e l'ambiguità di senso tipici dei giochi infantili nell'autore si trasformano, appunto, in quel severo esercizio critico che pur conservi la levità della fantasia e il piacere dell'esperienza estetica. Lo scrittore riscatta così quel godimento delle letture giovanili e quella tensione desiderante che dalla pagina si trasferisce al mondo e viceversa. Lo stesso postulato del valore

della leggerezza, ribadito nelle *Lezioni americane* (1988), ha importanza in quanto permette di stimolare l'adesione giocosa alla pagina scritta senza rinunciare alla riflessione, poiché "lo stare al gioco presuppone sempre un atto critico".

Sul piano retorico al simbolo mitico, che garantiva una completezza di significato, si contrappone l'enigma della forma. Scrive Calvino a proposito del saggio *Amica ironia* di Guido Almansi:

[...] studiando l'ironia Almansi ci porta ad affacciarsi sui paradossi inerenti ai meccanismi del linguaggio, alla logica che non può decidere tra verità e menzogna (mentiva il cretese che diceva: «tutti i cretesi sono mentitori?»), alla «letteratura come menzogna» (già esemplarmente teorizzata da Manganelli). Più in là intravediamo vertiginosi ribaltamenti e isomorfismi del pensiero quale quelli meticolosamente percorsi da Hofstadter in *Gödel, Escher, Bach* [...], dove i fondamenti della logica, della matematica, della scienza, della stessa realtà della natura si rifrangono nel cristallo d'un'ironia intrinseca alla costruzione dell'universo (Calvino, 2001, vol. II, pp. 1687-88).

Dal progetto di un paesaggio-mondo Calvino, pertanto, tende progressivamente a un'opera-mondo, a una letteratura a quarantacinquemila chilometri di distanza che conservi quella "ironia intrinseca" che investe ogni elemento formale del reale. Il mondo stesso edifica la propria forma accumulando e assimilando concrezioni e materiali, da un livello più semplice a uno più complesso, come il mollusco Qwfwq nel racconto *La Spirale* e ispirato dalla forma della nostra galassia, a voler sottolineare la specularità appunto tra forme microscopiche e macroscopiche, che permette all'autore stesso di costruire la propria opera intrecciando la fabulazione a un processo immaginativo basato sull'analogia. Questa corrispondenza tra parola e forme della realtà, tuttavia, non risolvono l'ambiguità che è tanto nel segno che nell'interprete e che determina una potenziale "semiosi illimitata". Per uscire da tale corto circuito Calvino fa un uso sistematico dell'ironia, parodia e dell'intento deformante, i quali permettono di "salvare l'autonomia dell'immagine e salvare egualmente la funzione dell'uomo nel mondo" (Pescio Bottino, 1967, p. 25).

Ne consegue che la vocazione di letterato, per l'intellettuale, finisca col corrispondere a una ricerca profondamente "materiale", volta a stabilire un rapporto tra dato fisico e pagina bianca e in cui le parole e la lingua emergono da una sorta di processo alchemico di sintesi. La pagina bianca è il luogo in cui la soggettività si rappresenta, si edifica, si svela, si riscopre e, in ultima istanza, si nega. Ma questo lungo discorso narrativo si rivela infine "un ricamo sul nulla", che pure ha una sua finalità. Significativo, in tal senso, il racconto della maturità artistica *Sapere sapore*, pubblicato nel postumo *Sotto il sole giaguaro* (1986), in cui il sapore intenso dei cibi messicani, attraverso un atto concreto come la masticazione e la deglutizione, si trasforma in un viaggio di riappropriazione del mondo che si conclude con l'evocazione ultima della parola.

Attraverso il gusto i protagonisti tendono a un sapere totale e simultaneo (non a caso in esergo la citazione di Tommaseo sulla parola *gustare* da cui prende spunto il titolo del racconto), che mira a essere "punto di non ritorno, una possessione assoluta esercitata sulla ricettività di tutti i sensi". La cucina messicana accende, quindi, nei protagonisti il desiderio di conquistare la "sapienza" attraverso un principio minimo ed elementare d'esperienza. Calvino, dunque, sembra proporre, soppiantando il primato dello sguardo, una conoscenza del mondo per "sbranamento":

[...] il vero viaggio, in quanto introiezione d'un «fuori» diverso dal nostro abituale, implica un cambiamento totale dell'alimentazione, un inghiottire il paese visitato, nella sua fauna e nella sua flora e nella sua cultura [...] facendolo passare per le labbra e per l'esofago. Questo è il solo modo di viaggiare che abbia un senso oggi, quando tutto ciò che è visibile lo

puoi vedere anche alla televisione senza muoverti dalla poltrona (Calvino, 2003-2004, vol. III, p. 134).

Recuperando la visione mitica, la sintonia tra terra e cielo si ricostituisce solo a prezzo di un sacrificio, ma, come insegna la mitologia azteca, il presupposto necessario è la reversibilità del sacrificio: si è carnefici in quanto potenzialmente vittime, questo è il principio dell'armonia.

La riscoperta dell'eros e del sapore dei cibi, ovvero dell'esperienza interamente calata nella materialità del mondo, libera i protagonisti dal loro isolamento e li apre all'alterità. Proprio mediante questa digestione, questa introiezione e fagocitosi dell'io, che si nutre del desiderio di cancellare il confine tra sé e l'altro, nascono, come sorta di sintesi metabolica, la parola e la scrittura e si trasformano in sacrificio incruento che ristabilisce una transitoria armonia.

Sotto la pergola di paglia d'un ristorante in riva a un fiume, dove Olivia m'aveva atteso, i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l'uno nell'altro con un'intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti di essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la *sopa de frijoles*, lo *huacinango a la veracruzana*, le *enchiladas*... (Calvino, 2003-2004, vol. III, p. 148)

Importante notare, dunque, come nel racconto è il potere evocativo della parola che tiene insieme dato sensibile e culturale, sancendo di fatto un rinnovato e più consapevole possesso del mondo. Questo, però, si realizza solo attraverso quel "moto-desiderio-amore" che presuppone al tempo stesso un sacrificio di sé. A tal proposito Calvino afferma:

Ciò che conta è quel che siamo, è approfondire il proprio rapporto col mondo e col prossimo, un rapporto che può essere insieme d'amore e di trasformazione. Poi si mette la penna sulla carta bianca, si studia una certa angolazione per cui vengano fuori dei segni che abbiano un senso, e si vede cosa ne vien fuori (Calvino, 2001, vol. II, p. 2727).

Il potere della letteratura, in Calvino, è proprio in questa capacità d'ibridazione, nell'attitudine a creare un discorso unitario superando le fratture, le discontinuità, gli scompensi interni alla realtà, perché la pagina bianca, in quanto eterotopia, "ha il potere di giustapporre spazi incompatibili". Tale rapporto speculare tra materialità dell'opera e linguaggio intesse il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), in cui tutta la narrazione gioca con un moltiplicarsi di errori e sviste editoriali che creano un collage di testi, tutti diversi per genere e stili, che possono essere letti, tuttavia, come opera unitaria, come metatesto in filigrana, a cui si affianca la storia d'amore tra Lettore e Lettrice. Un romanzo su una inesauribile ricerca di senso che è parallelamente dentro e fuori dal libro, che investe autore e lettore e che dà forma a relazioni complesse e dinamiche, espressione della stessa natura relazionale e trasformativa del mondo. Come osserva Foucault:

Tale è il potere del linguaggio: pur intessuto di spazio, lo suscita, lo pone attraverso un'apertura originaria e lo preleva per riprenderlo in sé. Ma di nuovo esso è votato allo spazio: dove potrebbe vagare e posarsi, se non in quel luogo che è la pagina, con le sue linee e la sua superficie, se non in quel volume che è il libro? (Foucault, 2010, p. 20)

Riferimenti bibliografici:

Belpoliti M. (2006). *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.

- Calvino I. (2001). *Saggi: 1945-1985*. 2 voll. Milano: Mondadori.
— (2002a). *Una pietra sopra* (ed. digitale). Milano: Mondadori.
— (2002b). *Lezioni americane* (ed. digitale). Milano: Mondadori.
— (2003-2004). *Romanzi e racconti*. 3 voll. Milano: Mondadori.
— (2010). *Il barone rampante*, Milano: Mondadori.
Foucault M. (2010). *Eterotopie* (ed. digitale). Milano: Mimesis.
Iovino S. (2008). *Filosofie dell'ambiente: Natura, etica, società*. Roma: Carocci.
Jakob M. (2020), *Il paesaggio* (ed. digitale). Bologna: Il Mulino.
Pescio Bottino G. (1967). *Italo Calvino*. Firenze: Il Castoro.
Scaffai N. (2017). *Letteratura e ecologia: Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci.
Scarpa D. (1999). *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori.
Simmel G. (2006). *Saggi sul paesaggio*. Roma: Armando Editore.
Starobinski J. (2003). *Le ragioni del testo*. Milano: Bruno Mondadori.