

Eros e linguaggio in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Melania Puglisi¹

Ricevuto: 29 novembre 2020 / Modificato: 12 gennaio 2021 / Accettato: 29 aprile 2021

Riassunto. Quanto e in che modo l'eros caratterizza la scrittura calviniana? L'articolo propone un approfondimento nuovo e originale sul tema, toccato finora in modo complessivo solo in Gabriele (1994), e lo fa adottando due prospettive: quella letteraria e quella linguistica. L'analisi si concentra su *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in particolare sulla scena erotica del settimo capitolo, caratterizzata dalla descrizione dell'atto sessuale come atto di lettura. L'articolo mostra quanto il romanzo sia pervaso dall'erotismo in modo più profondo di quanto si creda, sia sul piano letterario sia su quello linguistico: in passi che comunicano tra loro a distanza, in domande a cui si dà risposta dopo qualche pagina, nelle ripetizioni di parole chiave. La struttura stessa dei capitoli della cornice e la successione degli eventi seguono uno schema che sembra trovare una ragion d'essere anche nella tematica erotica. L'autore veicola il proprio pensiero sull'erotismo attraverso le peculiari strategie linguistiche che adotta e che sembrano essere la conseguenza naturale della sua teoria sulla difficile rappresentabilità dell'eros in letteratura.

Parole chiave: Italo Calvino; erotismo; lettura; metafora.

[en] Eros and language in *If on a winter's night a traveller*

Abstract. To what extent and in what way does eros shape Calvino's writing? The article offers a new and original in-depth study on the subject – which has been discussed from a holistic perspective only by Gabriele (1994) – in an interdisciplinary way that combines a literary and a linguistic perspective. The focus of the analysis is on *If on a winter's night a traveller*, particularly on the erotic scene of the 7th chapter, characterized by the description of the sexual act as a reading act. The article shows how, both on a literary and a linguistic level, the novel is pervaded by eroticism in a deeper way than it seems. This is clear, for example, in several passages communicating with each other, in questions whose answer is revealed after a few pages and in repetitions of keywords. The structure of the chapters, like the series of events, follows a pattern that seems to find a *raison d'être* in the erotic theme as well. The author conveys his thought about eros through peculiar linguistic strategies that seem to be the natural consequence of his theory about the difficulties found in the conduction of a literary representation of eros.

Keywords: Italo Calvino; eros; reading; metaphor.

Sommario: 1. Ricerca, assenza e incomunicabilità in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* 2. Le peculiarità linguistiche della rappresentazione calviniana del sesso 3. Conclusioni.

Come citare: Puglisi, Melania (2021): «Eros e linguaggio in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 28, pp. 379-403.

¹ Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici, via S. Ottavio 20, 10124 Torino.
E-mail: pgl.melania@gmail.com

Il modo in cui Calvino racconta l'eros nelle sue opere non ha ricevuto molta attenzione da parte della critica². Per leggere uno studio esteso e approfondito che abbia come centro d'interesse l'eros si deve aspettare il 1994, anno in cui Tommasina Gabriele pubblica *Italo Calvino: Eros and Language*. L'autrice è convinta della centralità dell'eros nell'universo letterario dello scrittore e, dopo essersi chiesta il perché della mancanza d'interesse da parte della critica, risponde con due possibili spiegazioni. Da queste prenderò spunto per discutere l'eroticismo in un'opera di Calvino da due diverse prospettive, una letteraria e una linguistica. Focalizzerò l'analisi sul settimo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nel quale si racconta l'amplesso dei due protagonisti attraverso la metafora della lettura, con particolare attenzione alle scelte linguistiche dello scrittore.

La prima ragione addotta da Gabriele (1994: 38) per spiegare il silenzio della critica riguarda il fatto che «the theme of love in Calvino seems to be considered self-evident, and characterized for the most part by pursuit, absence and lack of communication between characters». Approfondendo questa motivazione, cita il commento di Teresa de Lauretis a proposito del racconto *L'avventura di un viaggiatore*:

This core of silence at the bottom of human communication is an area of passivity, a nondisposable residue of negativity that, for Calvino, is the essence of the sexual relationship. Desire is founded in absence, in the tension-toward rather than the attainment of the object of love, in the delays, the displacements, the deferrals. (De Lauretis 1987: 71)

Un'altra critica citata da Gabriele, Sara Maria Adler, riprende l'idea di assenza come elemento fondante delle relazioni sentimentali e sessuali e di negatività che caratterizzerebbe il desiderio. A sostegno della sua teoria, porta esempi tratti da *Il cavaliere inesistente*, *Il barone rampante* e *Il guidatore notturno*.

Many of Calvino's stories deal with love relationships. Yet, more often than not, the author is concerned with a particular kind of love: love which regards couples who are somehow separated from each other, the relationship that becomes a struggle and a test because of "absence". Once again, therefore, it may be said that Calvino's stories about love hold a striking resemblance to Italian fables... The love one finds in fables, explains Calvino, is always "precarious love", the love "that meets its test in absence". (Adler 1979: 126, 127)

Gabriele non nega che questi aspetti siano presenti nel modo in cui Calvino si rapporta all'eros, ma sostiene ci sia molto di più. Queste analisi, per quanto accurate, si fermano alla superficie della concezione calviniana dell'eros. Per questo motivo la studiosa apre una prospettiva ermeneutica di tipo linguistico e retorico:

² «Benché spesso in modo sottile ed indiretto, Calvino ha scritto parecchio sull'eros in letteratura, in saggi e lettere, romanzi e racconti. Come in quasi ogni campo tematico, anche quando si tratta della sessualità Calvino è spesso citato in saggi e volumi che trattano il tema dell'eros nella letteratura. Tuttavia, a quanto ci risulta, l'eros nelle opere di Calvino stesso è poco studiato, tranne brevi accenni in saggi che trattano di altri temi e articoli sull'opera ritenuta più erotica di Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*)» (Baldi 2012: 60). Alcuni studi sull'eros in letteratura che citano Calvino: Bazzocchi (2005), Catelli / Iacoli / Rinoldi (2010), Ferroni (1999).

The second reason for the inattentiveness to eros in Calvino's works may have its roots in the language that he chooses to represent the erotic. His choices are grounded, as we will see, in his theories on eroticism in literature. There seem to be no studies on the language of love in Calvino – that is, on the language he uses to portray lovers, their sexual and romantic feelings and encounters, and on the place he considers eroticism and love should occupy in literature. (Gabriele 1994: 39)

Nelle pagine che seguono analizzerò alcuni passi tratti da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* con l'obiettivo di offrire conferme ai due diversi modi di considerare l'eros nella scrittura calviniana. Allo stesso tempo, alla luce di queste due prospettive, cercherò di condurre un'analisi che possa mostrare qualche nuovo aspetto dell'opera.

1. Ricerca, assenza e incomunicabilità in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Se una notte d'inverno un viaggiatore si compone di una cornice divisa in dodici capitoli e di dieci romanzi interrotti che si alternano ai capitoli. Nella cornice Calvino narra le peripezie che il protagonista, il Lettore, deve affrontare per riuscire a completare la lettura dei romanzi che inizia e dei quali per motivi sempre diversi non riesce mai a leggere la fine.

All'inizio del settimo capitolo la Lettrice, la donna desiderata dal Lettore, lo invita a casa sua per la prima volta, ma non si fa trovare e lui rimane lì ad aspettarla. L'uomo trascorre l'attesa curiosando nelle stanze: prova a ricostruire la vita della donna e a farne una lettura attraverso gli oggetti che fanno parte della sua quotidianità. L'assenza di Ludmilla – la Lettrice – e il tentativo del Lettore di trovare tracce della sua personalità nelle cose che possiede aumentano il desiderio che l'uomo aveva già iniziato a provare nei capitoli precedenti.

La ricerca e l'assenza di cui parla Gabriele mi sembrano qui evidenti, ma non solo: questa scena di assenza funge anche da collettore di una serie di temi³ erotici peculiari del romanzo. In primo luogo, è fondamentale il parallelo tra ricerca/attesa della donna e ricerca/attesa del libro; in secondo luogo, è ricorrente un'alternanza tra novità e delusione, collegata alle aspettative del Lettore; in terzo luogo, Calvino si sofferma con particolare insistenza sul tema dell'incomunicabilità tra gli amanti.

1.1. Il parallelo tra ricerca/attesa della donna e ricerca/attesa del libro

Mentre il Lettore è in giro a curiosare in casa di Ludmilla, cerca indizi sulla personalità e sulla vita della donna e si imbatte in una vasta quantità di libri, che lo fa riflettere sulla condizione di solitudine in cui ci si trova quando si è immersi nella lettura. L'uomo si sente rassicurato dalla possibilità che questa solitudine comporti l'assenza o la marginalità di un'altra presenza maschile nella vita della donna. Queste riflessioni associano al personaggio di Ludmilla i temi dell'eros e della solitudine: il primo tema si concretizza nella personificazione di una fantomatica figura maschile con un

³ Per l'uso del termine *tema* mi rifaccio soprattutto a Segre (1981: 3-23) e a Ceserani (2009: 25-33).

ruolo di amante potenziale, il secondo – collegato al tema dell'assenza – si riproporrà anche nel rapporto sessuale tra la donna e il Lettore, il suo futuro amante reale.

Il legame tra Ludmilla, l'eros e la solitudine inizia a imporsi con evidenza a partire dal cap. VI: il Lettore è in una casa editrice, alla ricerca della continuazione di uno dei romanzi interrotti in cui si è imbattuto. Finisce invece a leggere una serie di lettere inviate alla casa editrice da un certo Ermes Marana, che vi lavora in qualità di traduttore. Per scrivere le lettere «Marana ha sempre dei motivi pratici: giustificare i suoi ritardi nella consegna delle traduzioni, sollecitare il pagamento di anticipi, segnalare novità editoriali straniere da non lasciarsi sfuggire. Ma tra questi normali argomenti di corrispondenza d'ufficio s'affacciano allusioni a intrighi, complotti, misteri» (Calvino [1979] 2017: 114)⁴.

Nelle sue lettere Marana descrive un variegato insieme di lettrici. Il Lettore, che sta leggendo, le immagina come se fossero sempre la stessa persona, ovvero Ludmilla (ma lo erano anche per Marana, come si scoprirà in seguito):

Col fiato sospeso hai seguito da una lettera all'altra le trasformazioni della lettrice, come se si trattasse sempre della stessa persona... Ma anche se fossero molte persone, a tutte tu attribuisci l'aspetto di Ludmilla... [...] Ecco che sei pronto a piantarli tutto, partire, rintracciare il rifugio di Flannery, pur di guardare col cannocchiale la donna che legge o cercarne le tracce nel diario dello scrittore in crisi... (SN, 126,127)

La Lettrice – che in seguito si rivelerà essere una vecchia conoscenza di Marana – appare e riappare nelle sembianze di tante lettrici diverse. Si incarna per esempio nella figura di una Sultana, la quale riesce a trovare conforto alla propria solitudine soltanto nella lettura: «l'ultima moglie del Sultano è una nostra connazionale, donna di temperamento sensibile e inquieto, che risente dell'isolamento cui la costringono la dislocazione geografica, i costumi locali e l'etichetta di corte, ma è sostenuta dalla sua insaziabile passione per la lettura...» (SN, 121). Si intravede la Lettrice nella giovane donna immersa nella lettura durante un dirottamento aereo, del quale Marana è vittima. Anche lei è associata alla solitudine e, come già per la Sultana, di nuovo la lettura diventa una protezione e un'ancora di salvezza: «nella degradazione che la cattività prolungata e promiscua impone all'aspetto e al contegno di tutti noi, questa donna mi sembra protetta, isolata, avviluppata come in una luna lontana...» (SN, 125). Infine, un esempio evidente dell'accostamento tra Lettrice ed eros in questo capitolo è rappresentato dalla bagnante nuda che legge un libro dello scrittore Silas Flannery. Quest'ultimo fa la sua prima apparizione proprio in questo capitolo e subito è associato, con Marana, alla lettrice nuda, probabilmente per far presentare la situazione di desiderio e di tensione erotica in cui, da lì a poco, si capirà che si trovano tutti i personaggi maschili nei confronti della Lettrice. Tutti e tre gli uomini sono ossessionati dall'«autore che continua a entrare nell'intimità di questa giovane donna» (SN, 190), con il quale lei intrattiene un rapporto privilegiato. Tutti e tre sono tormentati dalla paura di non poter reggere il confronto⁵. In particolare, Calvino sottolinea l'esistenza di un'affinità tra il desiderio del Lettore e quello di Marana

⁴ Da qui in avanti SN.

⁵ La paura legata al non poter possedere la mente e la fantasia di Ludmilla, come riesce invece a fare un libro, si insinuerà ancora più in profondità nel Lettore durante l'amplesso.

quando, in riferimento alla Sultana, scrive: «Ma sembra che anche Marana nel suo riempire pagine su pagine sia mosso dallo stesso tuo desiderio, la stia inseguendo mentre lei si nasconde...» (SN, 121).

Dunque, il Lettore, sia durante la lettura delle lettere sia in casa di Ludmilla, è sempre più ansioso di scoprire tutti gli indizi e i dettagli che possano avvicinarlo alla sfuggente figura femminile con cui ha a che fare. La frequente assenza di Ludmilla non fa che accrescere il suo desiderio e aumentare la tensione.

Nei capitoli precedenti al cap. VII il Lettore si ritrova spesso alla ricerca di Ludmilla, mentre insegue i romanzi di cui riesce a leggere soltanto l'inizio⁶. Le due ricerche corrono parallele: all'inizio del cap. III, nel quale Lettore e Lettrice si erano dati appuntamento all'Università per rintracciare il seguito di uno dei romanzi interrotti (ma la Lettrice non si presenta), il Lettore, solo e smarrito, si ritrova «lanciato all'inseguimento di queste ombre tutte insieme, quelle dell'immaginazione e quella della vita» (SN, 49).

L'attitudine del Lettore a trarre godimento dall'assenza e dalla ricerca di indizi, in prospettiva di ciò che pensa stia per accadere, è presente in relazione ai libri fin dal primo capitolo:

Rigiri il libro tra le mani, scorri le frasi del retrocopertina, del risvolto, frasi generiche, che non dicono molto. Meglio così, non c'è un discorso che pretenda di sovrapporsi indiscretamente al discorso che il libro dovrà comunicare lui direttamente, a ciò che dovrai tu spremere dal libro, poco o tanto che sia. Certo, anche questo girare intorno al libro, leggerci intorno prima di leggerci dentro, fa parte del piacere del libro nuovo, ma come tutti i piaceri preliminari ha una sua durata ottimale se si vuole che serva a spingere verso il piacere più consistente della consumazione dell'atto, cioè della lettura del libro. (SN, 9)⁷

Il meccanismo che spinge il lettore è lo stesso che scatta quando si trova nella casa vuota di Ludmilla: cerca di trarre il massimo del godimento dall'assenza dell'evento che sta aspettando, probabilmente anche per paura che l'evento vero e proprio possa deludere le sue aspettative⁸.

⁶ Sulla frustrazione che deriva dall'interruzione del piacere della lettura, ricorrente in tutto il romanzo, ha scritto Francesca Serra (2006: 336): «Il fatto è che qui il piacere entra solo nella misura in cui viene subito negato, interrotto. E poiché l'interruzione di un piacere è il meccanismo base di quella che chiamiamo frustrazione, si può dire che il romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sia una perfetta macchina in grado di moltiplicare la frustrazione.» E ancora sull'interruzione come tema ricorrente nella scrittura calviniana e come stile di scrittura: «L'interruzione è stato un grande tema calviniano fin dai tempi dei racconti della serie delle avventure, ch'erano tutte costruite sul meccanismo appunto della frustrazione. Il sonno frustrato, la vista frustrata, il sesso frustrato: e anche la lettura interrotta e frustrata non mancava già allora all'appello, con *L'avventura di un lettore* del 1958. Il tutto strettamente collegato al patema della disarmonia e del non afferrare mai nulla, di non riuscire mai a far centro. Ma non solo questo: perché l'interruzione è anche diventata ben presto un sofisticato stile di scrittura, tipicamente calviniano, che s'annovera tra i suoi più durevoli» (Serra 2006: 336, 337)

⁷ Mary McCarthy (1981: 4) commenta così il passo: «This should be a hint of what is to follow: consummation withheld—a series of beginnings, ten to be exact, ten novels that break off just as they are getting interesting, ten cunningly regulated instances of coitus interruptus in the art and practice of fiction».

⁸ Musarra-Schröder (1996: 144) riprende il discorso di McCarthy e mette in relazione questo meccanismo mentale con il tema dell'eros: «Il libro viene presentato come un oggetto che nelle mani del lettore (qui ancora il potenziale lettore "reale") provoca dei piaceri raffinati con connotazioni nettamente erotiche. [...] Questo passo, in cui l'autore descrive l'avvicinamento al libro in termini che, come osserva Mary McCarthy, potrebbero ap-

1.2. Novità e delusione: le aspettative del Lettore

Nella scena del cap. VII si intuisce la paura del Lettore di veder deluse le proprie aspettative, paura che era già emersa grazie a varie spie lessicali disseminate nelle pagine che precedono il capitolo. Nell'*incipit* del romanzo Calvino evoca l'immagine di un uomo disilluso per descrivere il Lettore: «Non che t'aspetti qualcosa di particolare da questo libro in particolare. Sei uno che per principio non s'aspetta più niente da niente» (SN, 4). Tuttavia, smentisce l'apparente mancanza di aspettative nel giro di poche pagine:

No, tu spera sempre d'imbatterti nella *novità* vera, che essendo stata *novità* una volta continui a esserlo per sempre. Avendo letto il libro appena uscito, ti approprierai di questa *novità* dal primo istante, senza dover poi inseguirla, rincorrerla. Sarà questa la volta buona? Non si sa mai. Vediamo come comincia. (SN, 7)⁹

L'uso insistente del termine *novità* smentisce l'atteggiamento disilluso, che sembra più una maschera indossata per difendersi dall'irrazionale brama di novità e dalla delusione delle aspettative che questa brama spesso comporta. E infatti un altro termine ripetuto in queste pagine è proprio *delusione*, in relazione ancora una volta alle aspettative del Lettore. Nello stesso capitolo leggiamo: «credi che sia giusto concederti ancora questo piacere giovanile dell'*aspettativa* in un settore ben circoscritto come quello dei libri, dove può andarti male o andarti bene, ma il rischio della *delusione* non è grave» (SN, 5); e ancora: «qui però sembra che non c'entri proprio niente con tutto il resto che ha scritto, almeno a quanto tu ricordi. È una *delusione*? Vediamo» (SN, 9). Nel cap. II il Lettore si reca di nuovo nella libreria in cui aveva comprato il libro, perché si è reso conto che il volume non è stato stampato correttamente e vuole richiederne un'altra copia. Qui incontra Ludmilla, anche lei alla ricerca di un'altra copia dello stesso libro difettoso. Riferendosi alla nuova copia ottenuta dai due, il Lettore spera che questa li risarcisca «della recente *delusione*» (SN, 30). In più, dopo poche righe, Calvino sembra prendere in giro il suo Lettore fintamente disilluso, nel momento in cui rivolgendosi a lui scrive:

Puoi uscire dalla libreria contento, uomo che credevi finita l'epoca in cui ci si può *aspettare* qualcosa dalla vita. Porti con te due *aspettative* diverse e che entrambe promettono giornate di gradevoli speranze: *l'aspettativa* contenuta nel libro – d'una lettura che sei impaziente di riprendere – e *l'aspettativa* contenuta in quel numero di telefono, – di riudire le vibrazioni ora acute ora velate di quella voce, quando risponderà alla prima tua chiamata. (SN, 30, 31)

Lasciamo per un momento i capitoli della cornice per notare come il primo romanzo interrotto, dal titolo omonimo a quello dell'opera – *Se una notte d'inverno un viaggiatore* –, abbia una menzione significativa del termine *novità*. Il romanzo è connotato da una forte indeterminatezza e sembra metaforicamente preludere alla situazione che si verificherà nel capitolo II. In una riflessione sugli abitanti del posto

partenere ad una specie di *ars amoris*, anticipa tutta la serie di inizi di romanzi o "incipit" che di volta in volta vengono interrotti nel momento più emozionante».

⁹ Qui e in tutti gli altri passi tratti da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* il corsivo è sempre mio.

in cui si trova il protagonista del romanzo, il narratore ipotizza che questi vadano alla stazione «forse per l'attrattiva che le stazioni continuano a esercitare nelle città di provincia, quel tanto di *novità* che ci si può aspettare dalle stazioni» (SN, 17). Il termine *novità* è associato qui a una stazione ferroviaria, che è l'elemento narrativo intorno a cui ruota il romanzo interrotto. La connessione tra novità e stazione è arricchita dall'associazione ad altri temi ricorrenti che stiamo discutendo: Calvino sottolinea quasi subito come la stazione sia simbolo di attesa, ma anche di vana ricerca – entrambi gli elementi sono associati a sensazioni olfattive –, ma soprattutto lo fa subito dopo la prima esplicitazione del pronome di prima persona singolare, quindi nel momento in cui l'io del protagonista prorompe in tutta la sua individualità, caratterizzata fin da subito da un forte legame con questi elementi:

Io sono sbarcato in questa stazione stasera per la prima volta in vita mia e già mi sembra d'averci passato una vita, entrando e uscendo da questo bar, passando dall'odore della pensilina all'odore di segatura bagnata dei gabinetti, tutto mescolato in un unico odore che è quello dell'attesa, l'odore delle cabine telefoniche quando non resta che recuperare i gettoni perché il numero chiamato non dà segni di vita. (SN, 17)

Con il primo romanzo interrotto lo scrittore sembra voler introdurre una serie di temi ricorrenti, riconducibili soprattutto alla sensibilità del Lettore. Anche la ricerca di indizi su una misteriosa figura femminile è già presente:

La tua attenzione di lettore ora è tutta rivolta alla donna, è già da qualche pagina che le giri intorno, che io, no, che l'autore gira intorno a questa presenza femminile, è da qualche pagina che tu t'aspetti che questo fantasma femminile prenda forma nel modo in cui prendono forma i fantasmi femminili sulla pagina scritta, ed è la tua attesa di lettore che spinge l'autore verso di lei [...]. Tu certo vorresti saperne di più di come è lei, ma invece solo pochi elementi affiorano dalla pagina scritta, il suo viso resta nascosto tra il fumo e i capelli. (SN, 20)

Attraverso la stessa seconda persona singolare della cornice Calvino si rivolge direttamente al lettore – qui ancora con la “I” minuscola –, in un'anticipazione di ciò che succederà nel prosieguo dell'opera. Riprende inoltre la terminologia usata nel descrivere il piacere della lettura nel momento in cui scrive che «è già da qualche pagina che le giri intorno» (SN, 20): nel passo citato del cap. I si leggeva che «questo girare intorno al libro, leggerci intorno prima di leggerci dentro, fa parte del piacere del libro nuovo» (SN, 9), in un evidente e voluto parallelismo tra lettura ed erotismo.

1.3 L'incomunicabilità tra gli amanti

Il cap. VII offre interessanti spunti legati al tema dell'incomunicabilità. Mentre il Lettore si aggira da solo in casa di Ludmilla, il narratore gli pone le seguenti domande: «Vorresti *penetrare nella sua conchiglia*, insinuandoti nelle pagine dei libri che sta leggendo? Oppure il rapporto tra Lettore e Lettrice resta quello di due *conchiglie separate*, che possono comunicare solo attraverso parziali confronti di due esperien-

ze esclusive?» (SN, 146)¹⁰. La seconda domanda in particolare sembra anticipare, per apparente opposizione, l'inizio del passo in cui Calvino descrive l'unione fisica tra i due personaggi, qualche pagina dopo:

Siete a letto insieme, Lettore e Lettrice. Dunque è venuto il momento di chiamarvi con la seconda persona plurale, operazione molto impegnativa, perché equivale a considerarvi un unico soggetto. Dico a voi, viluppo non ben discernibile sotto il lenzuolo aggrovigliato. Magari poi andrete ognuno per conto suo e il racconto dovrà di nuovo affannarsi a manovrare alternativamente la leva del cambio dal tu femminile al tu maschile; ma adesso [...] vi si può rivolgere un discorso filato che vi comprenda in un'unica bicipite persona. (SN, 152, 153)

Sebbene il narratore sia passato dalla seconda persona singolare alla seconda persona plurale e si stia rivolgendo ai due personaggi come se fossero una cosa sola, lo spettro dell'assenza aleggia sempre sulla pagina: la futura prospettiva della loro separazione, che comporta una conseguente assenza, non viene mai eliminata. E difatti, poco più avanti, è come se Calvino si arrendesse all'evidenza e svelasse quello che fino ad allora era stato un *bluff* o una sincera, ma vana, speranza: «Insomma, quello che fate è molto bello ma grammaticalmente non cambia nulla. Nel momento in cui apparite come un voi unitario, siete due tu *separati e conchiusi* più di prima» (SN, 153).

Quest'ultima frase sembra anche una risposta alla domanda in cui lo scrittore insinuava l'impossibilità di una vera comunicazione tra i due personaggi («Oppure il rapporto tra Lettore e Lettrice resta quello di due *conchiglie separate*, che possono comunicare solo attraverso parziali confronti di due esperienze esclusive?», SN, 146). È come se Calvino stesse risolvendo quell'angoscioso dubbio con una sentenza definitiva e, nonostante le due espressioni si trovino a qualche pagina di distanza, l'ipotesi sembra avvalorata dalla ripresa fonica dell'espressione metaforica «due conchiglie separate» in «due tu separati e conchiusi» (SN, 146, 153), in chiasmo, con un poliptoto verbale (*separate* e *separati*) e un'allitterazione (*conchiglie* e *conchiusi*), figure retoriche molto comuni nella prosa calviniana (cfr. Mengaldo [1987] 1991: 275).

¹⁰ Calvino menziona le conchiglie in relazione alla figura femminile anche in uno dei romanzi interrotti precedenti al cap. VII, *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, nel quale il protagonista osserva una donna che crede sia intenta a disegnare conchiglie. Quando le parla per la prima volta scopre che sta disegnando l'interno di un riccio. In questa circostanza, il protagonista-narratore dice di aver preparato un discorso, ormai inutile, «sulla forma delle conchiglie come armonia ingannevole, involucro che nasconde la vera sostanza della natura» (SN, 57). Il riccio aperto e il disegno della «polpa umida del mollusco, nel suo dilatarsi e contrarsi, e con una tratteggiatura fitta e irta tutt'intono» – quindi potremmo dire la *vera sostanza della natura* senza alcun *involucro* di protezione – trasmettono al protagonista-narratore sensazioni sgradevoli e di crudeltà. L'uomo poi si rivolge alla donna e le dice che «non c'è nulla di più difficile da disegnare che i ricci di mare: sia l'involucro di spine visto dall'alto, sia il mollusco rovesciato, nonostante la simmetria raggiata della sua struttura, offrono pochi appigli a una rappresentazione lineare» (SN, 58). Queste pagine dai tratti fortemente simbolici hanno diverse caratteristiche in comune con il discorso di Calvino sull'eros in letteratura che approfondiremo tra poco e in generale sul modo in cui sceglie di rappresentare l'eros in questo romanzo (cfr. § 2.1): per esempio la difficoltà della rappresentazione, la non linearità, il disagio creato dal contatto diretto senza schermi, la conchiglia come richiamo alla figura della spirale (cfr. Calvino [1965] 2001: 207-222), figura che Calvino usa per descrivere il modo in cui gli scrittori rappresentano il sesso nelle loro opere in uno dei suoi saggi sull'eroticismo (Calvino [1970] 1995: 211).

La profonda separatezza e incomunicabilità tra gli amanti viene ribadita verso la fine del brano, subito prima dell'interazione verbale che segue l'amplesso:

Domani, Lettore e Lettrice, se sarete insieme, se vi coricherete nello stesso letto come una coppia assestata, ognuno accenderà la lampada al suo capezzale e sprofonderà nel suo libro; due letture parallele accompagneranno l'approssimarsi del sonno; prima tu poi tu spegnerete la luce; reduci da universi separati, vi ritroverete fuggacemente nel buio dove tutte le lontananze si cancellano, prima che sogni divergenti vi trascino ancora tu da una parte e tu dall'altra. Ma non ironizzate su questa prospettiva d'armonia coniugale: quale immagine di coppia più fortunata sapreste contrapporre? (SN, 155)

In questo lungo e ampio periodo si può notare uno schema che ritorna più volte e in varie forme nel romanzo. Nella successione degli eventi vissuti nel capitolo dai due personaggi si passa per esempio da una iniziale separazione, che lascia però aperta la possibilità di un congiungimento, a un'apparente unità fisica, per poi tornare a una definitiva e irrimediabile separazione mentale, mentre l'unione fisica è ancora in atto. Le vicende del Lettore e della Lettrice raccontate nei capitoli della cornice sembrano seguire uno schema simile, che si ripete per ben tre volte fino al penultimo capitolo:

- nel primo capitolo il lettore è da solo, nel secondo incontra la Lettrice in libreria per la prima volta e subito dopo se ne separa;
- nel terzo capitolo i due protagonisti si danno telefonicamente appuntamento all'università, ma la Lettrice rifiuta di recarvisi insieme al Lettore. L'uomo si ritrova all'università da solo, alla ricerca di Ludmilla – la prima di tante ricerche –, ma non riesce a trovarla; il quarto capitolo ci fa intuire che i due personaggi si riuniscono durante la lettura del terzo romanzo interrotto (*Sporgendosi dalla costa scoscesa*), anche se il Lettore se ne accorge soltanto all'inizio di questo capitolo. Già nel quinto capitolo si separano nuovamente perché il Lettore deve recarsi alla casa editrice e la Lettrice non vuole mettervi piede;
- nel sesto capitolo il Lettore, da solo nella sede della casa editrice, legge i manoscritti e viene a conoscenza dell'esistenza di Ermes Marana. Alla fine del capitolo va all'appuntamento con Ludmilla, ma lei non si presenta. Lo chiama però al telefono chiedendogli di andare a casa sua, luogo in cui avverrà la loro unione fisica, dopo la quale il Lettore parte da solo per un viaggio surreale che dura fino al cap. XI, il penultimo.

Il cap. XII, che segue il precedente senza che un romanzo interrotto si interponga tra i due (è la prima e unica volta che succede), consiste nella breve conclusione della vicenda, in cui, con un salto temporale in avanti, viene mostrato uno scorcio di vita dei due personaggi. Nel loro futuro Calvino realizza la situazione che aveva prospettato in precedenza per loro, che si configura come una tipica serata di una tipica coppia stabile, ma con una piccola variante. I due sono nello stesso letto e, separati, leggono i loro libri: Ludmilla chiude il suo, spegne la luce e si rivolge all'uomo chiedendo che anche lui spenga la luce – così si raggiungerebbe l'apparente unità dovuta al buio –, ma il Lettore non spegne e dice: «Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (SN, 260). Il romanzo si conclude sovrapponendo la fine della lettura del libro fisico da parte dei lettori reali alla fine fittizia della lettura del protagonista, così come era iniziato sovrapponendo l'inizio del romanzo fisico

all'inizio della lettura del romanzo fittizio. Lo schema è apparentemente interrotto, i due rimangono separati, non raggiungono l'unità e la successiva separazione finale, possiamo soltanto immaginare che le due cose sarebbero avvenute: il romanzo termina con la separazione provocata dalla lettura, la vera protagonista della storia.

Che l'unità del Lettore e della Lettrice nel cap. VII sia solo apparente è inoltre ribadito da due passaggi che lasciano presagire al Lettore un'angosciante prospettiva creata da un dubbio improvviso. Calvino riporta le prime parole che i due amanti si scambiano dopo l'amplesso. In occasione del ritorno alla comunicazione verbale ritroviamo il tema dell'incomunicabilità in tutta la sua ineluttabile evidenza.

Parli a Ludmilla del romanzo che leggevi aspettandola. - È un libro di quelli che piacciono a te: comunica un senso di disagio fin dalla prima pagina...

Un lampo interrogativo passa nel suo sguardo. Ti viene un dubbio: forse questa frase del disagio non l'hai sentita da lei, l'hai letta da qualche parte... (SN, 156)

Il tentativo di avviare una comunicazione contiene fin da subito un fraintendimento che mette in difficoltà il Lettore, tant'è che abbiamo due occorrenze molto vicine tra loro del termine *disagio*. In particolare, la prima occorrenza associa il termine proprio alla comunicazione («comunica un senso di disagio fin dalla prima pagina»¹¹), ma anche a un inizio: quello della prima pagina di un libro. Questo inizio si potrebbe metaforicamente intendere come ciò che è appena nato tra i due personaggi o anche soltanto come il loro tentativo di comunicare verbalmente (anche l'inizio di una pagina scritta è verbale), lo sforzo comunicativo non riesce però fino in fondo, nonostante l'unione che si è appena consumata. Calvino sembra voler ribadire che neanche l'unione fisica può eliminare gli ostacoli comunicativi insiti nell'essere due individualità irrimediabilmente distinte, idea che aveva già espresso con il fallimentare e breve tentativo di rivolgersi ai due usando la seconda persona plurale.

L'altro dubbio del Lettore sorge invece poco prima, nel bel mezzo dell'amplesso e quindi nel pieno del coinvolgimento fisico ed emotivo:

Intanto, nella soddisfazione che ricevi dal suo modo di leggerti, dalle citazioni testuali della tua oggettività fisica, s'insinua un dubbio: che lei non stia leggendo te *uno e intero* come sei, ma usandoti, usando *frammenti di te staccati dal contesto* per costruirsi un partner fantasmatico, conosciuto da *lei sola, nella penombra della sua semicoscienza*, e ciò che lei sta decifrando sia questo apocrifo visitatore dei suoi sogni, non te. (SN, 154)

Il passaggio si comprende meglio se si torna alla prima conversazione tra il Lettore e Ludmilla, quindi al loro primo incontro in libreria. In questa circostanza il Lettore, nel tentativo di protrarre l'interazione con la donna, cerca di tenere viva la conversazione senza ottenere risultati troppo brillanti, finché a un certo punto dice di

¹¹ Il Lettore riprende qui la formula ripetitiva con cui la Lettrice definisce in varie occasioni i tipi di libro che le piacerebbe leggere, dando ogni volta un'anticipazione di quel che sarà il romanzo interrotto successivo al capitolo della cornice in cui lei esprime la sua preferenza. In questo caso il fraintendimento è dato dal fatto che il Lettore non aveva davvero sentito la Lettrice specificare quella preferenza, ma l'aveva letta nelle lettere di Marana nel cap. VI: «I romanzi che preferisco, - dice, - sono quelli che comunicano un senso di disagio fin dalla prima pagina...» (SN, 124).

sperare «d'aver preso una copia buona, stavolta, impaginata bene, che non restiamo interrotti sul più bello, come succede... – (Come succede quando? Cosa vuoi dire?) – Insomma, speriamo d'arrivare fino in fondo con soddisfazione» (SN, 30). Come sappiamo, il Lettore ama essere stuzzicato dall'attesa preliminare all'evento che sta per verificarsi, ma allo stesso tempo si sente confortato dal pensiero che ci sia una fine¹².

Questo è il motivo per cui, nel corso di tutto il libro, si vede il Lettore correre alla ricerca dei finali dei romanzi che inizia, non tanto perché vuole sapere *come* finiscono, ma perché vuole sapere *che* finiscono. Il desiderio, che nel corso del romanzo sarà ripetutamente frustrato, «d'arrivare fino in fondo con soddisfazione» (SN, 30), prospettato nella sua lettura del mondo scritto, si riflette nella sua lettura del mondo non scritto (cfr. Calvino [1983] 2002: 114-125). Anche in quest'ultimo caso il desiderio non riuscirà ad avverarsi perché proprio quando si sta avvicinando la fine agognata (e Calvino, probabilmente non a caso, utilizza di nuovo il termine *soddisfazione*, come aveva già fatto durante il primo incontro con Ludmilla) nel Lettore s'insinua quell'atroce dubbio che ancora una volta delude le aspettative che si era fatto, nonostante sostenga di non averne più.

È però importante sottolineare che Calvino non sembra considerare in modo negativo l'irrimediabile separatezza dell'individualità degli amanti. Se si riprende il lungo periodo in cui si immagina la serata-tipo della coppia-tipo che legge a letto prima di dormire e ci si sofferma sulla domanda conclusiva¹³, si può scorgere un indizio di qualcosa di positivo che agisce a un livello più profondo nel pensiero di Calvino.

In un'intervista rilasciata il 27 maggio 1981 nel corso di una trasmissione radiotelevisiva Rai dal titolo *Vent'anni al Duemila*, riportata nel secondo volume dei *Saggi* con il titolo *Le età dell'uomo* (Calvino [1982] 1995: 2860-2872), Alberto Sinigaglia chiede a Calvino se secondo lui sarà possibile raggiungere una parità d'amore. Lo scrittore risponde parlando della parità che dovrebbe esistere dentro l'amore, però conservando e valorizzando la diversità insita nella propria individualità, senza omologarsi; nelle relazioni amorose tra individualità distinte, deve esserci curiosità nei confronti della diversità dell'altro, non uniformità.

In realtà per Calvino è auspicabile e fondamentale che gli amanti rimangano sé stessi. La domanda retorica che chiude la narrazione del rapporto erotico, suggerendo che non è possibile immaginare una coppia più fortunata di quella fantomatica coppia-tipo, potrebbe essere la chiave con cui Calvino invita a leggere in modo positivo quanto aveva scritto fino a quel momento sotto la luce della negatività dell'assenza, dell'incomunicabilità e dell'inevitabile separatezza tra gli individui.

2. Le peculiarità linguistiche della rappresentazione calviniana del sesso

Fin qui ho cercato di rintracciare gli elementi connessi all'erotismo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* soprattutto per riflettere sul modo in cui Calvino li sviluppa letterariamente. Nei paragrafi che seguono intendo affrontare questioni più stretta-

¹² «Il desiderio della fine, della chiusura delle vicende narrate, è caratteristico soprattutto per il Lettore. Cerca, nei libri come nella vita, un “disegno”, un “percorso”, che, “seguendo una traiettoria esatta e tesa”, conduce verso la fine [...] mentre Ludmilla, in diversi suoi giudizi letterari, sembra apprezzare le vicende narrative indipendentemente da una loro possibile conclusione.» (Musarra-Schröder 1996: 145)

¹³ «Ma non ironizzate su questa prospettiva d'armonia coniugale: quale immagine di coppia più fortunata sapreste contrapporle?» (SN, 155)

mente legate al linguaggio, facendo riferimento ai saggi calviniani dedicati all'eros in letteratura.

2.1 La rappresentabilità dell'eros in letteratura

Calvino cerca di dare un assetto teorico alle sue convinzioni sulla dicibilità dell'eros in letteratura nel saggio *Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)*, pubblicato nel 1970 e incluso dieci anni dopo in *Una pietra sopra*. Già nel 1961 però, sulla rivista *Nuovi Argomenti*, era uscito un articolo di risposta a *Otto domande sull'erotismo in letteratura*, che lo scrittore non includerà nella raccolta dei saggi del 1980 giustificando questa scelta con le seguenti parole: «un partito preso di contraddizione verso Moravia, direttore della rivista, mi portava a estremizzare la mia tesi in una sottovalutazione sistematica della rappresentazione diretta della sessualità» (Calvino [1970] 1995: 212, n. 1). E infatti, comparando i due saggi, si vede come nel secondo Calvino si ammorbidisca rispetto all'iniziale e categorico rifiuto della sessualità in letteratura¹⁴.

In entrambi i saggi Calvino contraddice la sua convinzione riguardo alla necessità di usare una lingua precisa, esatta, concreta. L'eros è l'unico ambito in cui vigevo altre regole.

Perfino agli scrittori la cui immaginazione erotica vuole oltrepassare ogni barriera, accade d'usare un linguaggio che, partendo dalla massima chiarezza, passa a una misteriosa oscurità proprio nei momenti di maggiore tensione, come se il suo punto d'arrivo non potesse essere altro che l'indicibile. [...].

La spessa corazza simbolica sotto cui l'eros si nasconde non è altro che un sistema di schermi coscienti o incoscienti che separano il desiderio dalla sua rappresentazione. (Calvino [1970] 1995: 211)

Nel saggio del 1961 scrive che «per chi si trova a considerare i rapporti amorosi con simpatia e gratitudine non resta che evitare di scriverne» (Calvino 1961: 21) e, poco oltre, aggiunge che «chi è amico del sesso nella vita non può essere amico del sesso nella letteratura» (Calvino 1961: 23). Queste parole danno l'impressione di un Calvino che non crede nella possibilità di una rappresentazione riuscita e convincente dell'eros in letteratura. Quindi, non potendo letterariamente rapportarsi all'eros senza negativizzarlo, a causa dei tabù repressivi della società da un lato e della sua natura sfuggente dall'altro, è meglio non trattarlo affatto.

Nel secondo saggio, questo rifiuto categorico viene meno. Calvino rielabora la sua teoria sull'eros proponendo una soluzione alla sua difficile rappresentabilità: il riso.

¹⁴ «In the first of these, Calvino adamantly states that one must not add to the ongoing representation of the sexual in literature and intimates that partly due to society's obsession with sex and partly due to the elusive nature of the erotic, it is best not to write about sex at all. Yet in the second article, while he seems to be reiterating in an attenuated tone his earlier convictions, i.e., that sex is difficult to represent positively and directly in literature and art, he is at the same time affirming the opposite of what he said earlier. His second article [...] tells us that sex is "sacred" territory, shrouded in silence, steeped in taboos, and that it is the obligation of the writer to illuminate such mysteries, to break the taboos, to bring difficult truths back into the realm of consciousness. In essence, his later position seems to be vastly different from the one articulated in the 1961 essay» (Gabriele 1994: 65).

Le arti plastiche già si sono poste il problema di stabilire una comunicazione erotica con i materiali e gli oggetti della nostra più squallida vita quotidiana. La letteratura può seguire la stessa via inventando una comunicazione di segni sessuali sul piano linguistico più basso [...] o immaginando rapporti sessuali non antropomorfi (come ho tentato io, raccontando amori di molluschi o di organismi unicellulari). Ho citato adesso esperienze letterarie che si svolgono sotto il segno del riso. Come volevo dimostrare, solo il riso – irrisione sistematica, falsetto autoderisorio, smorfia convulsa – garantisce che il discorso è all'altezza della terribilità del vivere e segna una mutazione rivoluzionaria. (Calvino [1970] 1995: 214)

Il riso è lo schermo più adatto per difendersi dalla potenza sconvolgente e ingestibile dell'eros, «perché il riso è pure difesa della trepidazione umana di fronte alla rivelazione del sesso, è esorcismo mimetico – attraverso lo sconvolgimento minore dell'ilarità – per padroneggiare lo sconvolgimento assoluto che il rapporto sessuale può scatenare» (Calvino [1970] 1995: 212).

Non basta però utilizzare traslati che abbassano il linguaggio e immagini che procurano il riso. Accostati a questo tipo di linguaggio analogico, sono necessari traslati di segno opposto, contraddistinti da un linguaggio astratto, fortemente figurato e dotato di un'alta carica poetica. Lo stesso Calvino spiega questo meccanismo letterario:

Il linguaggio della sessualità ha senso infatti soltanto se è posto al culmine d'una scala di valori semantici: è quando la partitura ha bisogno delle note più acute o delle più gravi, dove la tela domanda i colori più accesi, che il segno del sesso entra in gioco. Nell'universo del linguaggio, questa è la funzione del segno del sesso: esso non può uscire dalla sua posizione privilegiata, infrarossa o ultravioletta, ed è la connotazione positiva o negativa che accompagna i segni del sesso in ogni singola produzione letteraria a diventare determinante d'ogni sistema d'attribuzione di valori interno al testo. (Calvino [1970] 1995: 212, 213)

Dunque, non potendo parlare direttamente di sesso, da un lato per non banalizzarlo e dall'altro per evitare lo sconvolgimento suscitato da una rappresentazione senza schermi, l'unico modo per farlo è accostarvisi attraverso il linguaggio analogico più spinto, sia in direzione della quotidianità e della colloquialità, per suscitare il riso, sia in direzione della poeticità e dall'astrattezza, per poter cogliere ciò che in esso è indicibile.

Queste teorie si possono riscontrare in diverse scelte linguistiche della scena dell'amplesso del cap. VII, che Calvino divide in due parti attraverso l'uso di spazi bianchi che separano una parte dall'altra ed entrambe le parti dal testo che precede e che segue¹⁵. Il testo che incornicia il brano presenta due riflessioni significative: la prima sul concetto di inizio – nel mondo scritto e nel mondo non scritto – (SN, 152), la seconda sul futuro della coppia, attraverso l'immagine di convivenza coniugale che anticipa quella dell'ultimo capitolo del libro (SN, 155).

Le due sezioni della scena dell'amplesso si distinguono per il diverso interlocutore cui il narratore si rivolge: nella prima parla ai due personaggi usando la seconda persona plurale, nella seconda ritorna a usare la seconda persona singolare,

¹⁵ Lo scrittore usa i salti di paragrafo anche in altri punti del capitolo e del romanzo per enfatizzarne le sezioni.

rivolgendosi prima alla Lettrice e poi al Lettore. Poiché le due sezioni sollevano questioni diverse e hanno ognuna delle peculiarità proprie, le analizzerò separatamente.

2.2. La prima parte della scena erotica: traslati e commistioni lessicali

Calvino mette in pratica in modo evidente le teorie discusse finora soprattutto in due ambiti linguistici: quello retorico-stilistico e quello semantico. Lo scrittore sceglie di parlare di eros nei suoi romanzi usando i traslati: «Oggi che le immagini e le parole dell'erotismo sono ormai logore e inservibili, resta all'espressione poetica l'infinita libertà dei traslati» (Calvino 1961: 24). L'affermazione trova una conferma evidente nella scena dell'amplesso, stilisticamente caratterizzata da un variegato uso di linguaggio figurato.

Uno degli espedienti linguistici utilizzati, anche se non in modo esteso, consiste nell'abbassare il tono della scrittura in direzione di una marcata colloquialità, per esempio quando Calvino prova a descrivere il coinvolgimento degli amanti come un «investirsi di sé col massimo d'interessi o spendersi fino all'ultimo centesimo» (SN, 153). In questo caso lo scrittore sceglie un'immagine molto lontana da quella del sesso, mediata da due espressioni che richiamano l'oggetto più comune e banale della vita quotidiana, il denaro (la prima espressione sembra richiamare gli slogan pubblicitari delle banche, la seconda è una tipica espressione colloquiale).

Un altro abbassamento di tono si trova subito all'inizio della scena, ma in un contesto diverso, in cui l'intento è quello di accostare due traslati di segno opposto per rendere più evidente il loro abbassamento e innalzamento di tono. E infatti si può notare anche un primo esempio della poeticità che secondo Calvino è necessaria quanto la colloquialità nella rappresentazione del sesso:

Dico a voi, viluppo non ben discernibile sotto il lenzuolo aggrovigliato. Magari poi andrete ognuno per conto suo e il racconto dovrà di nuovo affannarsi a manovrare alternativamente la leva del cambio dal tu femminile al tu maschile; ma adesso, dato che i vostri corpi cercano di trovare tra pelle e pelle l'adesione più prodiga di sensazioni, di trasmettersi e ricevere vibrazioni e moti ondosì, di compenetrare i pieni e i vuoti, dato che l'attività è anch'essa intesa alla massima intesa, vi si può rivolgere un discorso filato che vi comprenda in un'unica bicipite persona. (SN, 152, 153)

È la perfetta concretizzazione letteraria di ciò che aveva auspicato nel *Sesso e il riso*. Gradualmente si passa da un alto tasso di colloquialità e di oralità a un alto tasso di letterarietà e astrattezza. La prima frase è breve, inizia con un'allocuzione colloquiale e contiene una serie di allitterazioni che sembrano voler rendere anche fonicamente l'idea di un groviglio tumultuoso. Segue un lungo e complesso periodo che presenta un'attenuazione rispetto a quanto detto precedentemente – la tipica *correctio* calviniana (cfr. Mengaldo [1987] 1991: 279-284) –, come per il timore di aver creato un'immagine troppo esplicita, e in cui i tratti di colloquialità sono rinvenibili, per esempio, nell'immagine metaforica della leva del cambio. Qui Calvino usa il futuro, mentre generalmente il tempo della narrazione, sia in questo

brano sia nel romanzo, è il presente. Usa il futuro anche un'altra volta¹⁶ nella prima scena dell'amplesso ed entrambe le volte lo fa per esternare dubbi sull'avvenire dei personaggi. Il futuro dunque è il tempo verbale dell'incertezza e non lascia spazio alla speranza del presente.

Un'avversativa introduce un nuovo cambiamento di tono e l'inizio di una serie di frasi con tratti fortemente letterari, caratterizzate da accumuli ed elenchi, in coppie o terne¹⁷. Molte costruzioni sintattiche presentano una certa simmetria e varie figure foniche, come le allitterazioni, le assonanze e gli omoteleuti: «femminile» e «maschile»; «trovare» e «trasmettersi»; «sensazioni» e «vibrazioni»; «compenetrare» e «comprenda»; «discorso» e «persona». Frequenti sono anche le ripetizioni: «dal tu femminile al tu maschile»; «tra pelle e pelle»; «intesa alla massima intesa». In quest'ultimo caso la ripetizione è equivoca, trattandosi prima del verbo *intendere* e poi del sostantivo *intesa*. Da segnalare come ulteriore marca di letterarietà l'uso del verbo *intendere* con il significato di 'tendere, mirare con tutte le proprie forze a un fine'¹⁸.

Se sul piano retorico-stilistico abbiamo un graduale aumento di letterarietà, sul piano semantico un'importante caratteristica di questo lungo periodo è la ricorrenza di un altro fenomeno calviniano: l'uso del lessico tecnico-specialistico all'interno di una lingua media e dai tratti colloquiali. Il fenomeno, rinvenibile un po' ovunque all'interno del brano, diventa ricorrente in *Calvino* a partire dalle *Cosmicomiche*: «si tratta di un contrasto procurato fra tecnicità e colloquialità linguistica, e fra ambientazioni incompatibili» (Mengaldo [1987] 1991: 255). *Calvino* vi ricorre per accentuare la precisione e la concretezza della lingua, ma anche per rendere più equilibrato l'uso del linguaggio analogico: «l'analogicità è vivamente contrastata dall'opposta tendenza alla tecnicizzazione e all'uso "scientifico" della lingua, e comunque fortemente sottoposta all'esigenza di precisione enunciativa» (Mengaldo [1987] 1991: 250).

In questo passo lo scrittore inizia con un termine prelevato dalla fisica («adesione»), per poi ampliare l'ambito semantico passando alla geofisica («moti ondosi») e finire il periodo con un termine di origine araldica («bicipite»)¹⁹. L'uso di quest'ultimo termine è interessante per il suo significato e la posizione che occupa all'interno del brano. Siamo poco dopo l'inizio della prima parte della scena di sesso e *Calvino* sta ancora utilizzando la seconda persona plurale per rivolgersi ai due personaggi, in quel tentativo – come sappiamo destinato a fallire – di considerarli un'unica cosa. La scelta di usare l'espressione «unica bicipite persona» conferma quanto detto precedentemente (cfr. § 1.3): quest'unica cosa che sono i due amanti durante la loro unione fisica ha comunque *due teste*. Si ha la sensazione che *Calvino* inserisca qui una spia lessicale con lo scopo di avvertire il lettore che, per quanto quei due corpi possano essere uniti in quel momento e lui stia cercando di descriverne l'unione come se fosse totale, la loro individualità rimane distinta. L'espressione presenta

¹⁶ «[...] siete due tu separati e conchiusi più di prima. [...] Figuriamoci di qui a non molto, quando fantasmi che non s'incontrano frequenteranno le vostre menti» (SN, 153).

¹⁷ «*Calvino* ama strutturare insistentemente sintagmi, frasi, periodi, sequenze attraverso coppie e terne, sinonimiche o meno, accontentando insieme, per il senso, l'esigenza di differenziazione e gradazione, per la costruzione e l'ornato quella di eleganza, ricorrenza, ordine» (Mengaldo [1987] 1991: 273).

¹⁸ Cfr. GRADIT s.v., che l'assegna all'uso esclusivamente letterario.

¹⁹ Qui e dopo traggio le marche d'uso dal GRADIT ss. vv. *adesione, moto ondoso, bicipite, tema, variazione, modulazione, tensione, reattività, carica*.

anche una marca di letterarietà, che si concretizza nella dittologia aggettivale asindetica che precede il sostantivo cui si riferisce, fenomeno piuttosto diffuso nella narrativa calviniana²⁰.

Continuando il discorso sul lessico tecnico-specialistico, all'interno di tutta la prima parte della descrizione dell'amplesso Calvino passa da un ambito semantico all'altro, come se fosse alla ricerca di quello che finalmente riesca a descrivere l'indescrivibile nel modo più calzante. L'inizio del brano è caratterizzato dall'uso di lessico grammaticale: «Siete a letto insieme, Lettore e Lettrice. Dunque è venuto il momento di chiamarvi con la *seconda persona plurale*, operazione molto impegnativa, perché equivale a considerarvi un unico *soggetto*» (SN, 153). Fin dall'inizio sembra che Calvino voglia stabilire delle regole per provare a mettere ordine, a razionalizzare qualcosa che percepisce come sfuggente e inafferrabile. È probabilmente per questo motivo che cerca di far rientrare la descrizione dell'amplesso all'interno di una terminologia precisa che appartiene ad ambiti rigidamente normati, come la grammatica, la fisica e la geofisica.

Il lungo periodo è seguito da una serie di interrogative via via sempre più ampie nelle quali, secondo un procedimento simile a quello dell'accostamento di linguaggio colloquiale e linguaggio letterario, Calvino dissemina prima altri termini appartenenti al lessico tecnico-specialistico di diverse discipline, poi una serie di termini aulici, prelevati dal linguaggio poetico.

Per prima cosa occorre stabilire il campo d'azione o modo d'essere di questa entità duplice che voi costituite. Dove porta questa vostra immedesimazione? Qual è il tema centrale che ritorna nelle vostre variazioni e modulazioni? Una tensione concentrata a non perdere niente del proprio potenziale, a prolungare uno stato di reattività, a sfruttare dell'accumulazione di desiderio dell'altro per moltiplicare la propria carica? Oppure l'abbandono più arrendevole, l'esplorazione dell'immensità degli spazi carezzabili e reciprocamente carezzevoli, la dissoluzione dell'essere in un lago dalla superficie infinitamente tattile? (SN, 153)

Ogni interrogativa è caratterizzata da un lessico appartenente a uno o più ambiti semantici tecnico-specialistici: la prima contiene il termine «immedesimazione», che rimanda all'arte della recitazione; la seconda è imperniata sul lessico musicale: «tema», «variazioni», «modulazioni»; nella terza si susseguono termini prelevati dalla fisica («tensione»), dalla biologia («reattività»), termine appartenente anche al lessico medico, chimico e nucleare), dalla chimica («carica»). L'ultima interrogativa, con un forte effetto di contrasto accentuato dalla congiunzione disgiuntiva, introduce una nuova possibilità che si contrappone a quanto detto in precedenza. Dal punto di vista semantico, è qui che avviene lo scontro tra linguaggio tecnico-scientifico e linguaggio poetico, caratterizzato dalle solite figure di ripetizione fonica e da una dittologia di aggettivi che sfruttano le due varianti dello stesso suffisso («carezzabili» e «carezzevoli»).

Le interrogative si configurano anche come domande retoriche, che non sono una novità in Calvino. Lo scrittore le impiega spesso con due intenti principali, rintrac-

²⁰ «La proliferazione di coppie e terne (anche allitteranti e anche in serie) riguarda soprattutto l'aggettivazione. Il tratto di raffinata e letteraria eleganza che accompagna questa floridezza si riflette anche nella collocazione, spessissimo anomala rispetto a quella ordinaria» (Mengaldo [1987] 1991: 276).

ciabili anche in questa circostanza: da un lato mira alla problematizzazione, dall'altro a rendere il discorso più indeterminato (cfr. Mengaldo [1987] 1991: 280). Il graduale aumento di letterarietà notato sul piano lessicale è rinvenibile anche sul piano sintattico: Calvino passa da una breve interrogativa semplice a una complessa più lunga e ipotattica, alla quale seguono altre due complesse decisamente più lunghe e con un maggior coefficiente di letterarietà. Nelle ultime due interrogative abbiamo l'ellissi della proposizione reggente, la prima è costituita da una serie di subordinate implicite giustapposte per asindeto e la seconda esclusivamente da frasi nominali, anch'esse in asindeto.

Allargando il discorso a tutta la prima parte della scena erotica, sembrerebbe che la diversa lunghezza delle frasi segua una sorta di schema. Calvino alterna frasi brevi, nelle quali stabilisce una situazione di partenza in modo veloce e conciso, a frasi lunghe e complesse in cui problematizza le conseguenze di quanto stabilito nella frase breve, secondo un modo di procedere che ricorda il linguaggio giornalistico²¹. Facendo riferimento alla sintassi del periodo, il brano può essere diviso in quattro parti:

- l'inizio, da «Siete a letto insieme» (SN, 152) a «un'unica bicipite persona» (SN, 153), è costruito secondo uno schema, ripetuto due volte, in cui si alternano una breve frase semplice con allocuzione e una più lunga frase complessa;
- la parte centrale, da «Per prima cosa occorre stabilire il campo d'azione» (SN, 153) a «superficie infinitamente tattile» (SN, 153), affida l'enunciazione della situazione di partenza a una frase complessa, ma breve. Seguono le quattro domande retoriche già analizzate;
- la parte conclusiva, della quale si è già analizzata l'espressione colloquiale e a cui è affidata la finale sentenza di irrimediabile separazione degli amanti (cfr. § 2.3), è stata in parte citata:

In entrambe le situazioni certamente non esistete che in funzione l'uno dell'altro, ma, per renderle possibili, i vostri rispettivi io devono anziché annullarsi occupare senza residui tutto il vuoto dello spazio mentale, investirsi di sé col massimo d'interessi o spendersi fino all'ultimo centesimo. Insomma, quello che fate è molto bello ma grammaticalmente non cambia nulla. Nel momento in cui apparite come un voi unitario, siete due tu separati e conchiusi più di prima. (SN, 153)

Il passo è costituito da tre frasi complesse e segue uno schema inverso rispetto a quelli precedenti: la prima frase è la più lunga ed è quella a cui è affidata la problematizzazione della conclusione a cui Calvino sta giungendo, alla fine delle sue riflessioni sul sesso. Le ultime due frasi, da un rigo e mezzo ciascuna, riepilogano quanto detto e stabiliscono in via definitiva la situazione in cui si trovano i due amanti;

- una parentesi finale sottolinea ulteriormente, e con una certa negatività, la definitività della conclusione con due frasi complesse che tornano allo schema iniziale costituito da frase breve seguita da frase lunga. Entrambe sono rese più veloci dall'ellissi del verbo della reggente:

²¹ Sembra che lo scrittore usi l'espedito stilistico del *lead* o *attacco*, tipico dei pezzi giornalistici, dopo il quale presenta il *focus*, cioè il punto sul quale vuole che converga l'attenzione del lettore, e poi l'*ampliamento del focus* (cfr. Salerno [2005] 2009: 71-88).

(Questo già adesso, quando ancora siete occupati l'uno della presenza dell'altro in maniera esclusiva. Figuriamoci di qui a non molto, quando fantasmi che non si incontrano frequenteranno le vostre menti accompagnando gli incontri dei vostri corpi collaudati dall'abitudine.) (SN, 153)

Dunque, lo scrittore stabilisce dei fatti da cui partire, procede sviscerando analiticamente tutti i loro aspetti e sfumature e conclude circolarmente tornando alla brevit  e alla concisione; paratassi e ipotassi sono presenti in modo piuttosto bilanciato, a volte mescolandosi tra loro nelle frasi pi  lunghe. In definitiva, nella prima parte della scena erotica ritroviamo quel contrasto tra linearit  e rapidit  sintattica da un lato, *variatio* e vocazione analitica dall'altro, tipici della lingua di Calvino, il quale ama «contrapporre alacramente l'argine delle simmetrie formali alla pluralit  dispersa e formicolante dei dati e alla vertigine centrifuga dell'inesausto distinguere» (Mengaldo [1987] 1991: 273).

2.3 La seconda parte della scena erotica: la leggibilit  del corpo come metafora sessuale

La seconda parte della scena erotica contiene una metafora fondamentale, intorno alla quale si articola l'intero passo: l'amplesso come lettura dei corpi degli amanti, il traslato definitivo cui approda il discorso calviniano sul sesso. Come ricorda Ferroni, «il tema generale della lettura e le numerose situazioni di lettura presenti nell'opera di Calvino entrano spesso in circolo con il tema dell'eros, configurano diversi modi, rapporti, legami o dissociazioni tra eros e lettura» (Ferroni 1999: 124, 125). In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* il legame tra eros e lettura si fa evidente. Un esempio lampante   quello gi  citato in cui il Lettore sta per iniziare la lettura del nuovo libro che ha acquistato, ma pi  in generale la metafora della lettura come pratica erotica   diffusa in tutto il romanzo²². In quest'unico momento del romanzo invece   la pratica erotica a diventare lettura²³. Calvino porta avanti la metafora per ben due pagine «ritmate da due capoversi a specchio» (Ferroni 1999: 132) e in chiasmo, ovvero: «Lettrice, ora sei letta. [...] E anche tu intanto sei oggetto di lettura, o Lettore» (SN, 155).

Nella prima parte della scena, dove aveva usato la seconda persona plurale per rivolgersi ai personaggi, Calvino non era riuscito ad approfondire la descrizione dell'amplesso. Aveva portato avanti una dubbiosa riflessione sull'incontro erotico dei due personaggi, ricca di traslati di vario tipo, al centro della quale le domande retoriche formulavano alcune ipotesi su quello che i due stavano facendo. Riesce ad addentrarsi nella descrizione vera e propria soltanto nel momento in cui torna a considerarli «due tu separati e conchiusi» (SN, 153).

Rivolgendosi prima alla Lettrice e poi al Lettore, Calvino descrive le loro singolari e peculiari letture del corpo dell'altro/a, all'interno della metafora che gli permette finalmente di tentare una descrizione dell'atto erotico pi  approfondita. Le due letture si distinguono sotto diversi aspetti. Il passo inizia con la lettura fatta dal

²² Diversi romanzi calviniani sono incentrati su una metafora intorno alla quale si articola l'intera vicenda, per esempio la trilogia dei *Nostri antenati* o il *Castello dei destini incrociati*.

²³ «L'analogia fra l'atto di lettura e l'atto d'amore forma una costante in tutta la cornice, dove il secondo funziona come metafora del primo, fino a quando, nella scena dell'amplesso nel settimo capitolo, questo rapporto si capovolge, essendo ora la lettura a servire come immagine illustrativa dell'amore» (Musarra-Schröder 1996: 144).

Lettore, resa molto veloce dalla struttura paratattica che giustappone in modo rapido il susseguirsi delle sue azioni, che leggono il corpo della Lettrice facendo uso di tutti i sensi: «Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali d'informazione tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative. Anche l'udito ha la sua parte, attento ai tuoi ansimi e ai tuoi trilli» (SN, 153). Il Lettore non si ferma alla lettura del corpo, tenta di andare oltre. Calvino ancora una volta usa le giustapposizioni e lo stile nominale per elencare gli elementi su cui l'uomo si sofferma:

L'annuolarsi dei tuoi occhi, il ridere, le parole che dici, il modo di raccogliere e spargere i capelli, il tuo prendere l'iniziativa e il tuo ritrarti, e tutti i segni che stanno sul confine tra te e gli usi e i costumi e la memoria e la preistoria e la moda, tutti i codici, tutti i poveri alfabeti attraverso i quali un essere umano *crede* in certi momenti di star leggendo un altro essere umano. (SN, 154)

La paratassi asindetica cede il passo al polisindeto, il quale dà la sensazione di un'affannata corsa verso la fine, che come al solito è un lieto fine apparente. L'uso del verbo *credere* è un ennesimo monito di Calvino a ricordarci che tutti gli sforzi profusi nel cercare di comprendersi, anche durante l'unione fisica, sono inutili. Non si può sfuggire all'incomunicabilità.

Quest'ultima elencazione sembra un po' anche una dichiarazione dell'impegno stilistico assunto da Calvino nel raccontare l'eros. La mescolanza di «codici» e di «poveri alfabeti» è quel che più caratterizza nella scena la lingua di Calvino, che non è peculiare tanto perché contiene fenomeni diversi dai soliti usati dallo scrittore, quanto perché presenta un esteso conglomerarsi di molte strategie proprie del suo stile, un addensarsi carico di letterarietà di fenomeni linguistici e retorici. Anche i numerosi campi semantici convocati a descrivere la scena di sesso sembrano trovare in questo passo una ragion d'essere.

La successiva lettura di Ludmilla si può dividere in due parti, la seconda delle quali riprende la lettura del Lettore, dal momento che entrambe hanno come tema principale le sensazioni procurate dai particolari fisici dei corpi dei due amanti:

Ora si fissa su dettagli trascurabili, magari piccoli difetti stilistici, per esempio il pomo d'Adamo prominente o il modo che hai d'affondare la testa nel cavo del suo collo, e se ne serve per stabilire un margine di distacco, riserva critica o confidenza scherzosa; ora invece il particolare scoperto incidentalmente viene valorizzato oltremisura, per esempio la forma del tuo mento o uno speciale tuo morso nella sua spalla, e da questo suo avvio lei prende slancio, percorre (percorrete insieme) pagine e pagine da cima a fondo senza saltare una virgola. (SN, 154)

Ciò che si trova in mezzo a queste due letture più fisiche e sensuali, cioè la prima parte della lettura di Ludmilla, ha un elemento che gli altri due passi non hanno: le similitudini.

La lettrice ora passa in rassegna il tuo corpo come scorrendo l'indice dei capitoli, ora lo consulta come presa da curiosità rapide e precise, ora indugia interrogandolo e lasciando che le arrivi una muta risposta, come se ogni sopralluogo parziale non le interessasse che in vista d'una ricognizione spaziale più vasta. (SN, 154)

Nella lettura di Ludmilla, la similitudine tra l'amplesso e l'atto del leggere si fa più esplicita grazie a tre comparative, probabilmente perché, nella cornice del romanzo, le modalità di lettura della Lettrice sono centrali e determinanti per lo sviluppo della storia, mentre quelle del Lettore sono fin da subito presentate come quelle di un lettore medio e superficiale, il cui obiettivo è soltanto arrivare alla fine del libro²⁴. Come Ludmilla è in grado di leggere più in profondità il mondo scritto, è anche in grado di leggere più in profondità il mondo non scritto. Inoltre, la lettura del Lettore, sempre orientata in direzione della fine, è più impaziente di quella della Lettrice, che indugia maggiormente su un gran numero di particolari e dettagli, senza alcuna fretta di arrivare a una conclusione. La sua lettura è scandita dal nesso correlativo *ora* che, grazie anche alla struttura ipotattica del periodo, sembra dilatare il tempo in cui la donna agisce, rendendo morbida e lineare la correlazione tra le frasi. Queste sono costruite geometricamente facendo seguire al verbo una comparativa ipotetica variata: la prima con gerundio, la seconda con participio, la terza esplicita; il terzo segmento, più ampio dei primi due per la presenza delle due subordinate gerundiali, accentua la sensazione di espansione morbida della donna sul corpo dell'uomo.

La scena erotica termina con una riflessione sul sesso – in cui Calvino non si rivolge più ai due amanti – e su ciò che lo distingue dalla lettura. Lo scrittore rintraccia nella non linearità, tipica della lettura dei corpi, la fondamentale differenza rispetto alla lettura di un testo scritto; riguardo alla lettura dei primi scrive:

Dalla lettura delle pagine scritte, la lettura che gli amanti fanno dei loro corpi [...] differisce in quanto non è lineare. Attacca da un punto qualsiasi, salta, si ripete, torna indietro, insiste, si ramifica in messaggi simultanei e divergenti, torna a convergere, affronta momenti di fastidio, volta pagina, ritrova il filo, si perde. Vi si può riconoscere una direzione, il percorso verso un fine, in quanto tende a un climax, e in vista di questo fine dispone fasi ritmiche, scansioni metriche, ricorrenze di motivi. Ma il fine è proprio il climax? O la corsa verso quel fine è contrastata da un'altra spinta che s'affanna controcorrente, a risalire gli attimi, al recupero del tempo? (SN, 155)

Il brano dialoga a distanza con un passo del cap. VIII in cui Calvino affida a Silas Flannery – non a caso *alter ego* dell'autore – la chiara esplicitazione dell'eroticismo insito nella lettura di Ludmilla e allo stesso tempo della lettura come metafora del sesso:

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. (SN, 168)

²⁴ «Il Lettore è stato generalmente definito dalla critica come un lettore medio, i cui punti di riferimento per il godimento della letteratura sono essenzialmente quelli convenzionali, ovvero l'impostazione dell'inizio e della fine, l'accento e lo stile dell'autore che ogni testo deve esibire, una concezione di lettura come immersione nella vicenda narrata» (Petronella 2014: 227).

Il dialogo tra i due brani è reso chiaro dall'uso degli stessi mezzi sintattici e retorici. La mancanza di linearità qui però è attribuita alla lettura, mentre lì era ciò che differenziava la lettura – lineare – dal sesso – non lineare. Sembra che Calvino sia arrivato a una tappa ulteriore del suo discorso sul sesso, a un ulteriore approfondimento conoscitivo. La tappa precedente consisteva nella scoperta che la conoscenza della non linearità delle cose passa attraverso il sesso. Come conseguenza ora anche la lettura, attività lineare per eccellenza, risulta modificata in una continuità tra eros e lettura che viene ulteriormente ribadita. In ultima analisi, per Calvino sembra non esserci alcuna differenza tra sesso e lettura: neanche la lettura è così lineare come aveva affermato (cfr. Petronella 2014: 232-233).

Sembra poi che nella riflessione finale sul sesso del cap. VII (SN, 155), Calvino voglia riassumere in poche righe le modalità di lettura – dei libri e dei corpi – dei due personaggi, i cui tratti sono elencati in accumuli in asindeto, con le spinte opposte che esercitano.

L'accumulo di coppie, di terne, di frasi e di sintagmi è caratteristico dell'elencazione, un procedimento narrativo che lo scrittore usa spesso, soprattutto nella fase tarda della sua produzione. Mengaldo ([1987] 1991: 269) distingue due diverse strutture in cui questa figura stilistica si concretizza: il *catalogo*, che consiste in «una pluralità classificabile in una serie ordinata», e l'*enumerazione caotica*, cioè «una pluralità disordinata, dispersa, inorganizzabile». In tutta la seconda parte della scena erotica la mescolanza dei due tipi di elencazione è il procedimento narrativo predominante sul piano sintattico²⁵. Come si è visto in tutti i passi citati, Calvino non fa che elencare le azioni dei due personaggi, le loro sensazioni, i particolari su cui l'uno o l'altra di volta in volta indugiano. Sembra che lo scrittore, attraverso l'accumulo di elementi, cerchi di rappresentare la simultaneità travolgente di tutte le sensazioni che vivono i personaggi durante l'amplesso, secondo un ritmo che varia soprattutto in base al personaggio cui si sta rivolgendo Calvino.

L'ultima elencazione, successiva alla riflessione sulla differenza tra sesso e lettura, chiama in causa un altro tratto ricorrente nella scrittura di Calvino: la geometrizzazione della realtà. Lo scrittore ama la precisione e l'esattezza della geometria e cerca di rendere la sua scrittura più analitica e razionalizzante usando immagini e metafore geometriche. Lo fa anche in questo caso, ma andando incontro a un inevitabile fallimento, visto che ha ancora a che fare con l'inafferrabile e indescrivibile erotismo: «Se si volesse rappresentare graficamente l'insieme, ogni episodio col suo culmine richiederebbe un modello a tre dimensioni, forse a quattro, nessun modello, ogni esperienza è irripetibile» (SN, 155).

Accanto all'elencazione sono evidenti altri due stilemi caratteristici della scrittura di Calvino: la *correctio* e la *dubitatio* – che in verità è una forma particolare di *correctio*²⁶. Il fenomeno è frequente in tutte e due le parti della scena erotica, da un

²⁵ È bene comunque precisare che più in generale la distinzione tra i due tipi di elencazione diventa «meno certa nel Calvino post *Cosmicomiche*, nelle cui opere le due forme tendono a fondersi con prevalenza della seconda, ma senza perdere l'originaria tensione all'ordine e alla precisione, insita nella prima». (Zublena 2002: 95, 96)

²⁶ Mengaldo dà un'interpretazione della *correctio* calviniana che si attaglia perfettamente al contesto erotico in cui viene utilizzata dallo scrittore: «[...] ciò che a una prima analisi appare culto della precisione analitica, in seconda istanza rimonta a un rapporto fra il soggetto, e il suo linguaggio, e la realtà, concepito sotto il segno insieme deludente e salutare dell'indeterminazione. Atteggiamento a sua volta polivalente se non ambiguo, perché muove in pari tempo dalla percezione dell'irriducibile varietà del mondo – anche, e sempre più col tempo, del suo caos –, da cauta nell'interpretarlo e da una sorta di eudemonismo intellettuale che esalta il gioco in se stes-

lato perché rende possibile una parziale rappresentazione di qualcosa che non si può delineare fino in fondo e la cui indeterminatezza non può essere cancellata, dall'altro perché, come il riso, anche la *correctio* può essere considerata uno schermo, un'attenuazione di quanto si sta dicendo, nel tentativo di rendere l'eros meno sconvolgente.

Nello specifico, Calvino inizia la prima parte della scena erotica con una *dubitatio*²⁷ – «magari poi andrete ognuno per conto suo» (SN, 152) – che conferma il già discusso intento di insinuare la possibilità della separazione fin dall'inizio dell'unione. Un altro dubbio/possibilità con lo stesso introduttore si trova più avanti nella lettura del corpo del Lettore da parte di Ludmilla: «ora si fissa su dettagli trascurabili, magari piccoli difetti stilistici» (SN, 154). Molte altre *correctio*, disseminate nelle molteplici domande retoriche che si susseguono nel brano, servono a proporre alternative attraverso l'uso delle congiunzioni disgiuntive *o* e *oppure*: «il campo d'azione o modo d'essere», «oppure l'abbandono più arrendevole», «investirsi di sé col massimo d'interessi o spendersi fino all'ultimo centesimo» (SN, 153); «la forma del tuo mento o uno speciale tuo morso» (SN, 154), «ma il fine è proprio il climax? O la corsa verso quel fine è contrastata da un'altra spinta» (SN, 155). Rientra tra le alternative anche il nesso correlativo *ora* nella parte erotica dedicata alla lettura di Ludmilla (SN, 154), che si ripete per ben cinque volte. Nello stesso passo troviamo anche un fenomeno frequente in Calvino che Mengaldo sente vicino alla *dubitatio*, cioè l'uso delle comparazioni ipotetiche introdotte da *come se* o da *come*. Una *correctio* vera e propria si ha invece nella frase: «i vostri rispettivi io devono anziché annullarsi occupare senza residui tutto il vuoto dello spazio mentale» (SN, 153).

Tuttavia, come si nota dai passi citati, lo spazio maggiore in tutta la scena erotica è riservato ad alcuni usi che non sono esattamente delle *correctio*, ma rientrano nella loro sfera linguistica, cioè le incidentali e le gradazioni sinonimiche, tipiche dello stile calviniano. Soprattutto, nelle numerose elencazioni troviamo una sorta di *correctio* implicita che Calvino attua usando soltanto le virgole in tutte le costruzioni asindetichiche che abbiamo visto in precedenza. L'obiettivo è di solito quello di sottolineare la coesistenza di tutti gli elementi in accumulo, ma anche l'approfondimento del concetto che lo scrittore sta tentando di esprimere.

Un ultimo aspetto da notare, questa volta soltanto nella seconda parte della scena erotica, è la netta riduzione del lessico tecnico-specialistico. Probabilmente ciò è dovuto al fatto che Calvino non sente più il bisogno di attingere a diversi campi semantici per trovare le parole più esatte per esprimersi. Potrebbe anche essere il segno che è ormai finito il momento delle teorizzazioni, siamo entrati nel vivo dell'atto erotico e l'unico modo di tenere il passo con i due amanti è quello di usare altri espedienti linguistici, come le elencazioni protrate e le *correctio*. Allo stesso tempo i periodi si ampliano sensibilmente e si arricchiscono di incidentali, mentre diminuiscono drasticamente le frasi brevi. Nonostante ciò la sintassi non sembra diventare di più ampio respiro: l'ipotassi e le elencazioni rendono frenetica la scrittura, forse nell'estremo sforzo di avvicinarsi alla realtà anche con le strutture linguistiche e rispecchiarne i ritmi.

so delle congetture, alternative, sfumature, contraddizioni. In ogni caso ne è sollecitato quello che già abbiamo chiamato il relativismo linguistico dello scrittore: la percezione insomma che la lingua non può dire tutto, ma forse riesce a dire qualcosa, a patto che la si circuisca e quasi la si corteggi con assidua pazienza, disposti allo scacco» (Mengaldo [1987] 1991: 282).

²⁷ Per questo e i seguenti tipi di *correctio* mi rifaccio alla categorizzazione di Mengaldo ([1987] 1991: 279-281), il quale fa rientrare nello stilema anche formule congetturali e probabilistiche.

3. Conclusioni

Abbiamo visto e dimostrato che l'eros ricopre un ruolo fondamentale in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, sia dal punto di vista letterario sia da quello linguistico. Nell'orbita del tema erotico gravitano alcuni sotto-temi, diffusi in tutto il romanzo, e spesso collegati anche al tema della lettura: l'assenza e la ricerca della figura femminile e dei libri; la paura della delusione delle aspettative, fin dall'inizio associata alla lettura e poi, a partire dal cap. II, associata al rapporto – interpersonale ed erotico – con Ludmilla; l'incomunicabilità tra gli amanti, sia nel cap. VII, sia nel resto del romanzo, i cui capitoli sembrano seguire uno schema in base al quale la separazione dei personaggi si alterna alla loro unità apparente, e che si conclude con la separazione finale dovuta alla lettura.

Eros e lettura si intrecciano su vari livelli e da ultimo anche, come dice Calvino, perché «al loro interno s'aprono tempi e spazi diversi dal tempo e dallo spazio misurabili» (SN, 155)²⁸. La frase sembra dare una risposta a distanza al problema posto nelle prime pagine del libro, quando Calvino esprime per la prima volta lo stesso concetto in riferimento alla lettura e ai sogni: «Quello che vorresti è l'aprirsi d'uno spazio e d'un tempo astratti e assoluti in cui muoverti seguendo una traiettoria esatta e tesa; ma quando ti sembra di riuscirci t'accorgi d'essere fermo, bloccato, costretto a ripetere tutto da capo» (SN, 26). Dunque, il sesso – come la lettura e i sogni – trascina chi lo sta vivendo in un'altra dimensione non lineare e non misurabile, ed è soprattutto per questo che per lo scrittore è così difficile utilizzare la sua lingua concreta e precisa per parlarne.

In una riflessione sulle stampe erotiche giapponesi, Calvino scrive: «Un tale eclettismo stilistico sembra fatto apposta per rendere la compresenza nell'amore fisico di fattori estetico-emotivi molto diversi che agiscono simultaneamente» (Calvino [1982] 1994: 90)²⁹. Non mi sembra un caso che lo scrittore trovi questo eclettismo stilistico molto adatto alla rappresentazione erotica: il suo stesso modo di rappresentare l'amplesso in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è caratterizzato dall'eclettismo stilistico.

Ricordando soltanto i fenomeni linguistici più diffusi, tra quelli analizzati in questo articolo, sul piano retorico-stilistico ricorre insistentemente all'uso dei traslati – fino ad approdare al traslato finale costituito dalla metafora del sesso come lettura –, a varie figure foniche, ad alzamenti e abbassamenti di tono, alle domande retoriche. Sul piano semantico sono frequenti gli scontri tra linguaggio comune, letterario e tecnico-specialistico. Sul piano sintattico si ha una mescolanza di periodi lunghi e brevi, paratassi e ipotassi, asindeto e polisindeto, frasi nominali e incidentali, frequenti elencazioni e accumuli, *correctio* e *dubitatio*.

La mescolanza di usi linguistici rispecchia l'impegno letterario che Calvino sembra portare avanti in queste pagine. La difficoltà che trova nel rappresentare lette-

²⁸ «Gli atti erotici si presentano come lettura dei corpi e di ciò che sfugge al di là e attraverso i corpi. Ma come ogni lettura, anche questa ha le sue insufficienze, i suoi vuoti, i suoi punti di fuga, sembra riassumibile in qualche modello generale, ma si riconosce ogni volta come unica ed irripetibile. Tra tutte le motivazioni che sostengono questo campo metaforico della lettura/eros, tra tutti i possibili dubbi posti dal rapporto tra campo emittente e campo ricevente, si impone alla fine l'originale rapporto con il tempo e con lo spazio che accomuna i due campi» (Ferroni 1999: 132).

²⁹ Da notare che uno dei romanzi interrotti di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dal titolo *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, ha un'ambientazione giapponese e l'eros vi svolge un ruolo preponderante.

rariamente l'eros si riflette nel modo in cui arricchisce la lingua di fenomeni tipici della sua scrittura, convocati tutti a rendere sulla pagina l'esperienza erotica, ora avvicinandovisi, ora allontanandosene. Calvino modella la sua scrittura secondo un «movimento a spirale per aggirare e sfiorare l'indicibile» (Calvino [1970] 1995: 211), che sembra essere per lui l'unico modo possibile di accostarsi letterariamente al mistero arcano e irrisolvibile dell'erotismo.

Riferimenti bibliografici

- Adler, Sara Maria (1979): *Calvino: The Writer as Fablemaker*, Potomac, José Porrúa Turanzas.
- Baldi, Elio (2012): «La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino», *Incontri*, 27 (2), pp. 60-68.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2005): *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Calvino, Italo (1961): «Otto domande sull'erotismo in letteratura», *Nuovi Argomenti*, 51-52, pp. 21-24.
- Calvino, Italo ([1965] 2001): «La spirale», in *Romanzi e racconti II*, Milano, Mondadori, pp. 207-222.
- Calvino, Italo ([1970] 1995): «Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)», in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Milano, Mondadori, vol. I, pp. 211-214.
- Calvino, Italo ([1979] 2017): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori.
- Calvino, Italo ([1982] 1994): «Eros e discontinuità», in I. Calvino, *Collezione di Sabbia*, Milano, Mondadori, p. 90.
- Calvino, Italo ([1982] 1995): «Le età dell'uomo», in A. Sinigaglia (a c. di), *Vent'anni al Duemila*, Torino, Eri; ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 2860-2872.
- Calvino, Italo ([1983] 2002): «Mondo scritto e mondo non scritto», in I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, pp. 114-125.
- Catelli, Nicola / Iacoli, Giulio / Rinoldi, Paolo (a c. di) (2010): *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bononia University Press.
- Ceserani, Remo (2009): «Il punto sulla critica tematica», *Allegoria*, 58, pp. 25-33.
- De Lauretis, Teresa (1987): «Calvino and the Amazons Reading the (Post) Modern text», in T. De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 70-83.
- De Mauro, Tullio (dir.) (1999): *GRADIT. Grande dizionario italiano dell'uso*, 6 voll., Torino, Utet (con aggiornamenti: *Nuove parole italiane dell'uso*, 2003, con cd-rom; *Nuove parole italiane dell'uso. 2*, 2007, con penna Usb).
- Ferroni, Giulio (1999): «Italo Calvino», in G. Ferroni, *Passioni del Novecento*, Roma, Donzelli Editore, pp. 123-135.
- Gabriele, Tommasina (1994): *Italo Calvino: Eros and Language*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press.
- McCarthy, Mary (1981): «Acts of Love», *The New York Review of Books*, pp. 3-6.
- Mengaldo, Pier Vincenzo ([1987] 1991): «Aspetti della lingua di Calvino», in P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 227-291.
- Musarra-Schröder, Ulla (1996): *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni.

- Petronella, Annabella (2014): «I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*», *Allegoria*, 69-70, pp. 225-243.
- Salerno, Franco ([2005] 2009): *Le tecniche della scrittura giornalistica*, Napoli, Simone, pp. 71-88.
- Segre, Cesare (1981): «Tema/Motivo», in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, pp. 3-23.
- Serra, Francesca (2006): *Calvino*, Roma, Salerno Editore.
- Zublena, Paolo (2002): «L'ultimo Calvino tra precisione e disastro», in P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Torino, Edizioni dell'Orso, pp. 93-118.