



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Intrecci di natura

Forme di narrazione ecologica nelle opere di Italo Calvino

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Veronica Gobbato

Prof. Beniamino Mirisola

Laureanda

Rebecca Cordani

Matricola 877157

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

INTRODUZIONE	6
---------------------	----------

CAPITOLO PRIMO

DA CASA A OSTACOLO: TRA LOGICA DEL DOMINIO E COSCIENZA ECOLOGICA	10
I.1. Arte e natura: due beni dello stesso patrimonio	10
I.2. La rottura	13
I.3. Antropocene e coscienza ecologica	18
I.4. Natura, paesaggio, <i>wilderness</i>	22

CAPITOLO SECONDO

LA SVOLTA ECOLOGICA	27
II.1 Immagini di natura nella storia della letteratura	27
II.2 L' <i>ecological-turn</i>	34
II.3 Forme narrative della letteratura ecologica	40
II.4 Le criticità e i recenti sviluppi dell'approccio ecocritico	44

CAPITOLO TERZO

SVELARE L'INTRECCIO NATURALE: UNA LETTURA

ECOCRITICA DI <i>MARCOVALDO</i> E <i>PALOMAR</i>	50
III.1 L'autore nel labirinto	50
III.2 <i>Marcovaldo</i> : forme e temi	56
III.2.1 Dissonanza	60
III.2.2 Quei «rami a forma di dentifricio»	69
III.2.3 Il ritorno verso l'inesistente	74
III.2.4 Città invivibili	81
III.3 <i>Palomar</i> , il libro «più autobiografico»	87
III.3.1 Il mondo attraverso gli occhiali del signor Palomar	92
III.3.2 Tra parole e silenzi	103
III.3.3 Tra il giradischi e le stelle	109
III.3.4 Chi conosce la «forma vera»	117
III.3.5 Alla ricerca «d'una coincidenza»	128

CONCLUSIONI	134
--------------------	------------

BIBLIOGRAFIA	136
---------------------	------------

Gli esseri umani sono le uniche creature letterarie della terra [...]. Se la creazione della letteratura è un'importante caratteristica della specie umana, allora bisognerebbe esaminarla con attenzione e onestà per scoprire la sua influenza sul comportamento umano e sull'ambiente naturale, per determinare quale ruolo, se ne ha uno, essa gioca nel benessere e nella sopravvivenza del genere umano, e quale sguardo porta nelle relazioni degli esseri umani con le altre specie e con il mondo circostante.

(Joseph Meeker, *The Comedy of survival: Studies in Literary Ecology*, 1972)

This environment of brute existence and essence is not something mysterious: we never quit, we have no other environment.

(Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 1968)

The question is not whether the earth system is changing, but how much it will change, and how we will live on a changed planet.

(Ian Angus, *Facing the Anthropocene. Fossil Capitalism and the Crisis of the Earth System*, 2016)

INTRODUZIONE

*È la letteratura come spazio di significati e di forme
che valgono non solo per la letteratura.
Noi crediamo che le poetiche letterarie possano rimandare
a una poetica del fare, anzi: del farsi.*
Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* (1972)

Dall'incontro tra il personale percorso di studi umanistici e una particolare sensibilità verso la questione ecologica maturata nel corso degli anni nasce il mio lavoro di tesi. Dalla ferma convinzione che la letteratura, come ogni altra forma d'arte, possa avere una funzione epifanica nelle prospettive individuali, si è sviluppato l'interesse verso il neonato *ecocriticism*, una particolare declinazione della critica letteraria che, a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento, si è confermata come un efficace strumento di analisi delle opere letterarie considerate ecologiche. Affrontare la questione ambientale, per quanto sia onnipresente nell'odierna quotidianità, è per nulla semplice: è richiesto un approccio interdisciplinare che attinga a diversi ambiti culturali, propri tanto delle discipline scientifiche quanto di quelle umanistiche. E proprio l'interdisciplinarietà è la qualità intrinseca della prospettiva ecocritica in cui cooperano ecologia, scienza, filosofia, sociologia e letteratura. Sebbene il nesso ecologico-letterario non sia visibile nell'immediato, le due discipline condividono più di quanto appaia in superficie: non solo contenuti, ma anche forme e metodi. Sia l'ecologia che la letteratura sono capaci di riflettere sul problema ambientale che ora più che mai è evidente e innegabile. Viene così proposto un percorso di approfondimento sul tema ecocritico finalizzato a riscoprire il valore della

letteratura, e della cultura in senso lato, come strumento in grado di fornire una valida chiave di lettura dell'attualità.

Il lavoro è strutturato in tre diversi capitoli. Nel primo si tenta di dimostrare quanto condividano cultura e natura e come siano entrambe meritevoli di considerazione e tutela. A partire da tale presupposto, si propone un'analisi delle fondamenta della sensibilità ecologica e delle ragioni che hanno consentito lo sviluppo e l'egemonia della logica antropocentrica con la conseguente frattura dell'equilibrio uomo-natura e cultura-natura. Il dominio delle etiche antropocentriche ha così provocato la nascita del nuovo paesaggio industriale in cui vengono sovvertite le strutture tradizionali: all'insorgente problematica ecologica si accostano così questioni sociali, politiche ed etiche. Si è resa poi necessaria una precisazione terminologica rispetto ai concetti di "natura", "paesaggio", "ambiente" e "wilderness" al fine di rendere più efficace l'analisi ecocritica delle opere scelte.

Il secondo capitolo affronta l'approccio ecocritico illustrandone sistemi, metodi e forme. Dopo un breve approfondimento delle diverse raffigurazioni della natura nella storia della letteratura, intesa come divinità, madre, impedimento al progresso umano o matrigna, vengono analizzate le origini dell'*ecocriticism*, le forme narrative, finzionali e non, che lo riguardano e i limiti che lo definiscono. Sviluppatisi nel contesto degli studi letterari statunitensi, la prospettiva ecocritica tenta di ripristinare il legame tra natura e cultura stimolando la formazione di una sensibilità ecologica attraverso il testo letterario che diviene, oltre che oggetto estetico, anche tramite di veicolazione di una coscienza e di valori propri dell'ecologia. Anche la letteratura contribuisce al dibattito ecologico elaborando una narrazione, in prosa o in poesia, profonda e capace anche di orientare la sensibilità collettiva. La prospettiva ecocritica e le sue più recenti ramificazioni, quali la geocritica, il *material*

ecocriticism e l'ecofemminismo, non mancano tuttavia di criticità che le rendono per alcuni tratti lacunose e imprecise.

Infine nel terzo e ultimo capitolo si propone una lettura ecocritica delle due opere scelte di Italo Calvino: *Marcivaldo ovvero Le stagioni in città* e *Palomar*. Entrambe si sono rivelate adatte a un'analisi di tipo ecocritico e allo stesso modo rappresentative della poetica calviniana: la prima per il recupero della dimensione fiabesca nell'innovativa chiave della fiaba-industriale attraverso una visione straniante del mondo; la seconda per la riflessione sull'inefficacia del linguaggio, in cui viene riposta una cieca fiducia, e l'incessante e fallimentare tentativo umano di ricondurre a strutture note il mondo circostante. In *Marcivaldo* la necessità impellente del protagonista di riconoscere elementi naturali in un paesaggio che naturale non è rivela la distanza, che appare oramai incolmabile, tra l'uomo e la natura, e la tensione, quasi primitiva, verso l'idillio naturale che, seppur tanto sognato, sembra non essere mai esistito. All'alba della nuova era industriale sorge solida e prepotente la città, un nuovo organismo con cui l'individuo non riesce a vivere in armonia perdendo del tutto l'orientamento. In *Palomar*, la narrazione episodica delle stravaganti vicende in cui viene coinvolto il protagonista assume lo statuto di una vera e propria riflessione filosofica sull'inserimento dell'uomo nel mondo in cui vive e sui possibili rapporti che intrattiene con la realtà circostante. Entrambi i testi si sono rivelati rilevanti dal punto di vista di una lettura ecocritica riguardo la relazione imprescindibile, seppur con esiti più o meno felici, tra uomo e natura.

Di fronte all'attuale minaccia ecologica, verso cui oramai non esiste più il privilegio dell'ignoranza e che investe ogni aspetto della quotidianità, affidarsi alla cultura potrebbe risultare un passo audace e inconcludente, ma se si riesce a riconoscerne il valore intrinseco

che cela, allora diviene evidente che anch'essa può essere considerata come una difesa contro quegli «uomini presi dalla furia della scure».¹

¹ ITALO CALVINO, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 2016, p. 246.

CAPITOLO PRIMO

DA CASA A OSTACOLO: TRA LOGICA DEL DOMINIO E COSCIENZA ECOLOGICA

*La cultura comincia dalla natura, è essa stessa natura,
perseguita con altri mezzi.*
Michel Serres, *Hominescence* (2001)

I.1 Arte e natura: due beni dello stesso patrimonio

Letteratura, arte pittorica o scultorea, musica, danza, scienza, filosofia. Che si tratti di qualsiasi forma di espressione artistica o di una qualsivoglia disciplina razionale, la natura costituisce sin dall'origine dei tempi un fulcro attrattivo per l'essere umano e le sue forme di rappresentazione. Si tratta di una connessione ancestrale tra la sfera antropica e quella naturale che si è sviluppata, nel corso dei millenni, in diverse e talvolta opposte direttive. A partire dagli antichi filosofi presocratici si è diffusa un'idea edenica della Natura come *physis*, ovvero forza ordinatrice, realtà prima e unica cui tutto è connesso e che tutto circonda. Si intende dunque, quando si fa riferimento alla Natura, non la mera realtà in cui è immerso ogni individuo, il *surrounding* costituito da elementi fisici e concreti, ma una vera e propria entità creatrice che accoglie tutte le forme dell'essere disposte in armonia tra loro. La Natura nasconde in sé un'essenza di divinità, un balenio trascendentale di cui l'uomo si

rende partecipe e testimone, ed è congiuntiva, ovvero si esprime in una serie di «alternanze e intrecci, somiglianze e differenze, attrazioni e distrazioni, sfumature e rudezze».² La natura è anche la realtà prima che l'umanità intera ha il privilegio di chiamare *oikos*, ovvero la casa che offre riparo e da cui trae il suo primo sostentamento, è il *locus amoenus* della poesia arcadica, con i suoi tratti idilliaci e idealizzati, e al contempo *locus horridus*, ostile ed estraneo all'uomo. È matrigna, sublime, ma anche madre e rifugio. Sono eterogenee dunque le sue raffigurazioni che hanno però sempre unito «mimesi e invenzione, umano e animale, coinvolgendo due sentimenti opposti ma implicati l'uno con l'altro: il timore e il dominio, la venerazione e il controllo».³ Pur essendo originate da tensioni differenti verso la sfera naturale, tutte le sue raffigurazioni sono significative nel dimostrare lo stretto contatto che esiste tra la natura e l'arte o, in un discorso più generale, tra la natura e la cultura. La consapevolezza dell'esistenza di tale legame è sempre più maturata poi, soprattutto nel Novecento, fino a trovare espressioni ufficiali non solo in ambito artistico, ma anche politico e giuridico. Si pensi, per esempio, al caso italiano dell'articolo 9 della Costituzione italiana:

La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali.⁴

La stessa Costituzione diviene così testimone e garante del legame viscerale tra la dimensione culturale e quella naturale, la quale non è solo concepita come dimensione fisica, ma come un bene culturale, un monumento la cui protezione, che è principio fondamentale

² GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, trad. it. di Mario de Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975 (Paris 1969), p. 235.

³ NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2022, p. 11.

⁴ Art. 9 della Costituzione italiana.

e dunque immodificabile, è affidata all'umanità tutta. Due sono le direttrici principali da seguire: la sua tutela, in cui deve essere coinvolta la collettività intera, e la sua valorizzazione tramite tutti i mezzi disponibili. Arte e natura si pongono per legge sullo stesso piano e vengono entrambe considerate beni dotati di un valore intrinseco e parte di un patrimonio collettivo. La relazione tra le due sfere si rende soprattutto evidente e vivace in una specifica branca dell'arte, ovvero la letteratura. D'altronde l'espressione letteraria, e poi la cultura in generale, costituisce una delle forme privilegiate e più efficaci di rappresentazione dei valori dell'uomo e del rapporto, armonico o conflittuale, con la realtà che lo circonda. Non è semplice esercizio estetico ma, come si vedrà in seguito, è strumento utile alla creazione di valori e alla veicolazione degli stessi. Come afferma la studiosa Serenella Iovino:

Se infatti la letteratura, e la cultura in genere, sono un modo attraverso il quale l'essere umano rappresenta i propri valori, il proprio rapporto con il mondo che lo circonda, allora è possibile immaginare che esse abbiano una forte incidenza su questo rapporto, e che contribuiscano a orientare il nostro processo di adattamento.⁵

Si tratta di un sodalizio, tra letteratura e natura, senza dubbio millenario, con esiti più o meno felici, e oggetto di trasformazioni nel corso della storia. In particolare modo diviene necessario tenere in considerazione il decisivo mutamento prodotto dall'insorgenza del discorso ecologico: le criticità fatte emergere dalla coscienza ecologica si sono riversate e continuano a riversarsi tuttora in maniera inevitabile anche nella letteratura e nelle forme di rappresentazione dell'oggetto delle criticità stesse, ovvero la natura. Il nesso di letteratura ed ecologia e il loro condiviso oggetto di studio, ovvero la natura, propongono così innumerevoli spunti di indagine che possono contribuire all'approfondimento di entrambi

⁵ SERENELLA IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni ambiente, 2006, p. 62.

gli ambiti, quello ecologico e quello letterario. Prima di addentrarsi nelle questioni specifiche letterarie però occorre innanzitutto porre le basi del discorso ecologico e precisare alcuni concetti specifici che saranno poi utili per l'analisi delle opere letterarie scelte.

I.2 La rottura

L'attuale discorso ecologico ha fondamenta molto antiche: gli uomini, come sostiene Descartes, sono da sempre «maitres e possesseur»⁶ della natura e da sempre sono divisi tra brama di controllo totale dell'elemento naturale e desiderio di comunione armoniosa con esso. Sin dai tempi antichi esiste la *physis*, ma esiste anche il suo opposto, ovvero la *téchne*. Si tratta non della semplice tecnica ma dell'intelletto, della facoltà di azione sul mondo, della cosiddetta *agency*⁷ che è propria della sola specie umana. Non è solo uno strumento a disposizione dell'uomo, ma il vero modo attraverso cui egli esprime se stesso nel mondo che lo circonda, modificandolo con la propria azione. Sono dunque due entità opposte e avverse che sono interconnesse in un frangibile equilibrio. Con l'avvento dell'industrializzazione però il delicato meccanismo si è incrinato: una ha prevalso sull'altra, sottomettendola a un giogo invincibile. Il progresso ha prodotto difatti un'irreversibile metamorfosi della *téchne* in *physis*, per cui «l'azione dell'uomo (la tecnica) è venuta assumendo un ruolo così pervasivo che il solo modo di concepirne adeguatamente la (onni)presenza è interpretarla come natura».⁸ L'*agency* umana ha preso il sopravvento e ha plasmato e

⁶ RENEE DESCARTES, *Discorso sul metodo*, trad. it. di Maria Garin, Milano, Feltrinelli, 1998 (Leyde 1637), p. 56. Il filosofo francese proclama l'uomo padrone e possessore della natura sin dalle sue origini, giustificando così l'impresa tecnologica moderna. È inevitabile che la natura subisca uno sfruttamento crescente con il progredire della società.

⁷ Con il termine "*agency*" si definisce l'agentività umana, ovvero la capacità di agire in un determinato contesto generando un cambiamento, volontario o non.

⁸ AGOSTINO CERA, *Dall'Antropocene al Tecnocene. Prospettive etico-antropologiche dalla "terra incognita"* in «Scienza e Filosofia», n. x, 2019, p. 188, [tps://www.scienzae filosofia.com/2019/06/29/dallantropocene-al-tecnocene-prospettive-etico-antropologiche-dalla-terra-incognita/](https://www.scienzae filosofia.com/2019/06/29/dallantropocene-al-tecnocene-prospettive-etico-antropologiche-dalla-terra-incognita/) (data di ultima consultazione 20/10/23).

confinato la dimensione naturale che ormai risulta irriconoscibile: ora è dominata dalle macchine e occupata da immensi edifici che una volta sarebbero stati percepiti come dissonanti rispetto al paesaggio naturale, ma cui ora ormai l'uomo è assuefatto tanto che sembra quasi paradossale pensare a uno spazio naturale incontaminato dall'impronta umana. L'era della crisi ambientale è dunque l'era della *téchne*, in cui la facoltà di azione dell'uomo si staglia sovrana sulla natura. Ma su quali presupposti si erge la rivendicazione di un simile potere e qual è il vero principio della rottura del delicato equilibrio tra azione umana e natura? Alla radice dello sfruttamento ambientale senza dubbio regna una logica fortemente antropocentrica che non riconosce alla dimensione naturale un valore intrinseco, dunque meritevole di tutela e valorizzazione. Prevale invece l'attribuzione di un valore non intrinseco, anche detto «strumentale»,⁹ per cui la natura viene concepita come strumento utile a garantire il benessere e il progredire dell'umanità. L'uomo dunque stabilisce il valore di ciò che lo circonda su una scala di priorità in cui la conservazione e lo sviluppo della propria specie sono all'apice. Egli, in quanto essere esterno e superiore, può plasmare a suo piacimento la natura che gli appartiene. La *physis* diventa, come afferma Heidegger, «fondo per l'impiego»¹⁰ che l'uomo può utilizzare non solo per esigenze primarie, ma per qualsiasi suo desiderio. L'etica antropocentrica propone inoltre una visione dell'uomo come una sorta di Prometeo: sfuggito dall'origine alla natura grazie all'intelletto, ha edificato il «regno soprannaturale della cultura»,¹¹ concetto che appare piuttosto contraddittorio alla luce di quanto emerso nel paragrafo precedente poiché cultura e natura si definiscono a vicenda e si

⁹ S. IOVINO, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004, p. 41.

¹⁰ Il filosofo tedesco Martin Heidegger introduce il concetto "*bestand*", dunque scorta, provvista, di cui ogni parte è pronta a essere impiegata per il benessere umano. Il "saper fare" dell'uomo, che si esprime attraverso la tecnica, si è però trasformato in un "dover fare", e viene così legittimato lo sfruttamento sregolato della natura che non è più $\Phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$, ma solo un fondo di risorse impiegabili.

¹¹ MARIO PORRO, «*Oikos*»: *la casa dell'uomo*, in «Iride, Filosofia e discussione pubblica», n. XVII, 2004, pp. 424-425, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1414/16108> (data di ultima consultazione 20/10/2023).

sviluppano l'una accanto all'altra. Il suo sopraelevarsi è reso possibile da un'importante differenza ontologica rispetto agli altri esseri viventi: l'essere umano, «in quanto essere biologicamente indefinito, può staccarsi dall'immediato, dalle pulsioni istintuali e trascendere i condizionamenti ambientali». Inoltre l'uomo definito "post-storico" è «carente in termini di prerequisiti di specie, costitutivamente incompleto»¹² e perciò ricorre alla tecnica e all'intelletto per colmare le sue mancanze. Nella corsa all'edificazione del «regno soprannaturale della cultura» Prometeo incontra però l'ostacolo naturale: non è più la culla ancestrale con cui vivere in armonia, ma il muro che si frappone tra l'uomo e il compiersi del suo destino, ovvero il progresso.

Lo sbilanciamento prodotto dalla supremazia dell'etica antropocentrica ha così provocato, a partire dall'Ottocento, un'insanabile frattura tra la dimensione naturale e quella umana che tuttora continua ad aggravarsi. Il sapere scientifico-tecnologico ha accumulato uno «straordinario potere di vita e di morte»:¹³ con il prevalere della razionalità strumentale e della logica dell'oggettificazione, la natura viene ridotta a fonte irriducibile di energia a disposizione dell'essere umano. I due fattori concomitanti, ovvero il progresso e logica antropocentrica, hanno così determinato, a partire dal XIX secolo con la prima e la seconda rivoluzione industriale, un grande cambiamento che non riguarda solo l'assetto fisico del mondo circostante, ma anche e soprattutto le sue strutture sociali, economiche e politiche. La prima evidente conseguenza è la nascita della città industriale, scenario in cui sono ambientati i racconti di Calvino che saranno oggetto di analisi nei capitoli successivi. L'avvento delle industrie su larga scala produce in tutto l'Occidente una smisurata e rapida crescita delle città dal punto di vista architettonico, economico e sociale. La comunità

¹² *Ibidem*.

¹³ GASPARE POLIZZI, *Per una nuova umanizzazione. Oltre l'antropocentrismo*, in «Iride, Filosofia e discussione pubblica», n. XVII, 2004, pp. 424-425, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1414/16108> (data di ultima consultazione 20/10/2023).

cittadina muta innanzitutto la sua morfologia dal punto di vista spaziale: le superfici si estendono oltre i limiti originari delle mura medievali, nascono nuovi collegamenti, interni ed esterni, grazie alle moderne infrastrutture, e vengono integrati in un medesimo spazio fabbriche e quartieri residenziali divisi tra borghesi e popolari. Il consistente aumento demografico poi, permesso dalle notevoli conquiste del sapere scientifico e dall'avanzamento delle conoscenze in ambito medico, e l'incontenibile fenomeno di urbanizzazione stimolato dalla ricerca del lavoro, portano a una più complessa stratificazione sociale. Si delinea difatti in maniera sempre più netta la divisione tra la benestante classe borghese degli imprenditori industriali e la classe operaia, ovvero il proletariato, confinato negli asfissianti sobborghi periferici: tale separazione sociale si esprime anche nella configurazione spaziale della città. Dal punto di vista economico si assiste a un incredibile potenziamento della produzione grazie a una serie di innovazioni tecnologiche decisive e all'adozione di nuove modalità di lavoro tra cui la catena di montaggio. Comincia così l'era delle macchine, del cemento, dei giganti di ferro che si impongono con prepotenza sull'orizzonte sovrastando i cieli. Il mondo si trasforma, e si trasforma con esso anche il modo di vivere di ogni individuo. Si definisce difatti con l'industrializzazione una società dell'individualismo fondata sull'oggettificazione di tutto ciò che è non-umano: l'uomo, che per natura è «animale sociale»,¹⁴ diventa *homo clausus*,¹⁵ dunque chiuso in se stesso, non consapevole, volontariamente o non, di ciò che lo circonda e di ciò che accade attorno a lui. Ogni individuo, spinto dalla ricerca del successo e dell'affermazione personale nel tortuoso

¹⁴ Aristotele nella sua *Politica* afferma che la socialità è una qualità connaturata nell'essere umano che tende per natura a rapportarsi con i suoi simili e a stringere legami con altri individui. Egli vive in un ambiente interconnesso in cui è imprescindibile il contatto con l'altro.

¹⁵ Il concetto di *homo clausus* viene introdotto da Descartes e poi approfondito negli anni più recenti dal sociologo Norbert Elias. Con *homo clausus* si intende l'uomo contemporaneo che, chiuso in se stesso e aggrappato a una logica individualistica, si allontana dalla stessa società di cui egli fa parte. È un individuo isolato che non ha consapevolezza del proprio passato e di ciò che lo circonda e sviluppa così una distanza importante con gli altri individui con cui condivide il medesimo spazio.

labirinto cittadino, pensa e agisce per se stesso senza volgere lo sguardo al suo vicino. Impera l'antagonismo, la società sembra non ergersi più su sentimenti di solidarietà e fratellanza, connotativi della vera costruzione sociale, e le conseguenze si riversano sia sulla comunità intera (si pensi per esempio al maggior squilibrio delle ricchezze) che sul singolo individuo: lo stesso corpo diventa merce, una proprietà che non appartiene all'individuo ma all'azienda stessa. Occorre sottolineare poi che nel nuovo sistema produttivo della fabbrica non solo l'individuo non è più padrone di se stesso, in quanto la sua manodopera e il suo stesso corpo vengono mercificati, ma non è nemmeno padrone di ciò che produce. Con la divisione del lavoro introdotta dal sistema della catena di montaggio, la manodopera operaia subisce difatti una considerevole dequalificazione poiché il singolo non viene più coinvolto in maniera consapevole nell'intero processo produttivo. Si innesca così il meccanismo di alienazione dell'individuo,¹⁶ il quale si estrania da se stesso, perdendosi nell'ossessiva ripetitività della catena di montaggio, e non riconosce nemmeno il prodotto finale del proprio lavoro, della propria fatica. Si delinea così uno scenario dominato dalla disconnessione: si disconnettono l'individuo dall'individuo, l'individuo dalla natura, e la natura dall'arte. L'uomo si allontana da se stesso, dalla natura e dalle proprie innegabili origini: l'individuo della città industriale, forte del suo intelletto, ripudia la sua stessa animalità «cerca di governarla e prenderla in carico attraverso la tecnica».¹⁷ Il dominio e la sopraffazione dell'elemento naturale a partire dalla prima industrializzazione si originano perciò dalla sbilanciata relazione uomo-natura che, alterata dalla logica antropocentrica, diviene una

¹⁶ Il processo di alienazione o, nel caso specifico della società industriale, di estraniamento, è oggetto di analisi da parte di Karl Marx a fine Ottocento nei suoi *Scritti sull'alienazione. Per la critica della società capitalista*: in breve, si tratta di uno stato di disorientamento proprio dell'uomo moderno in cui egli, imprigionato dal sistema di fabbrica, viene spossato della propria forza-lavoro e di ciò che lui stesso produce. L'alienazione è il risultato del modo di produzione capitalista in cui dunque l'operaio vende la propria forza-lavoro che diventa una merce acquistabile da parte dell'imprenditore industriale.

¹⁷ M. PORRO, «*Oikos*»: *la casa dell'uomo*, cit., p. 424.

relazione proprietario-proprietà: l'uomo, il proprietario, esercita il suo dominio sulla sua proprietà, ovvero la natura che, privata del suo legittimo valore intrinseco, viene sfruttata come una fonte inesauribile di ricchezze.

I.3 Antropocene e coscienza ecologica

Nella nuova società industriale e post-industriale presentate nel paragrafo precedente assume un ruolo e un valore preponderante l'azione umana, capace di modificare in maniera anche radicale il mondo circostante. Il riconoscimento del potere detenuto dall'*agency* della specie umana ha stimolato interessanti riflessioni nei più recenti studi in ambito geologico, che però possono essere applicate anche in altri campi di analisi, tra cui quello letterario, come si vedrà in seguito. Nei primi anni 2000 il chimico premio Nobel Paul Jozef Crutzen, studiando l'aumento della presenza di anidride carbonica nell'atmosfera, e il biologo Eugene Stoermer hanno proposto un concetto innovativo: l'Antropocene. Il termine Antropocene deriva dal greco *ánthropos*, ovvero "uomo", e *kainós*, cioè "nuovo", dunque viene utilizzato in geologia per riferirsi alle testimonianze lasciate dall'uomo sullo strato geologico più recente. La specie umana, abusando in maniera incontrollata e sconsiderata della propria capacità di azione, è riuscita difatti a lasciare traccia indelebile del proprio passaggio sulla Terra, incidendo addirittura sui processi geologici e climatici del pianeta. Si tratta di una nuova epoca geologica che ha mostrato i primi sintomi con la rivoluzione industriale e che ora, con la "Grande Accelerazione",¹⁸ raggiunge i vertici della sua manifestazione fisica,

¹⁸ Con "Grande accelerazione" si intende la notevole impennata che ha subito l'impatto dell'azione umana sul pianeta nell'ultimo secolo. I grafici più recenti dimostrano difatti che più di tre quarti dell'emissione di anidride carbonica nell'atmosfera ha avuto luogo dal 1945 a oggi, dunque la traccia umana si rende ora più visibile che mai. Si consiglia per un approfondimento la lettura di JOHN R MCNEILL, PETER ENGELKE, trad. it. di Chiara Veltri, *La grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, Torino, Einaudi, 2018 (Cambridge 2016).

storica e sociologica: un vero e proprio *turning point*, un punto di svolta irreversibile nella relazione tra la società umana e la dimensione naturale che porta ora i segni permanenti dell'umanità. Si delinea così l'orizzonte di una «quiet apocalypse»,¹⁹ un'apocalisse lenta e silenziosa il cui responsabile è l'uomo come *ànthropos*: è un essere disincarnato, ed è il soggetto corporativo che riempie le città di cemento, le fabbriche e gli spazi di potere.²⁰ Lui, artefice e sovrano dell'Antropocene, ha rivelato la fragilità del sistema in cui vive ed è divenuto colpevole del disfacimento della sua stessa casa. Alcuni studiosi poi, riferendosi al concetto classico di *tèchne*, hanno proposto il termine “Tecnocene” per designare l'epoca profondamente marchiata dalla supremazia della ragione strumentale mentre altri, orientando il discorso in senso sociologico, sostengono che i cambiamenti visibili e innegabili del mondo attuale sono prodotti da una specifica forma di società, quella capitalistica, dunque è possibile parlare di “Capitalocene”. Antropocene, Tecnocene e Capitalocene sono tuttavia concetti neonati che si sono appena inseriti nel dibattito ecologico: è però indubbio il fatto che ritraggano in maniera efficace il mondo contemporaneo in cui l'uomo, in preda a un delirio di onnipotenza, ha lasciato e continua a lasciare una profonda traccia della sua presenza, arrecando danno non solo alla sua stessa specie, ma anche a tutte quelle che con lui condividono il medesimo spazio. È evidente che l'Antropocene possieda una grande forza rivelatrice rispetto alle problematiche del nostro tempo, da quelle storiche e sociologiche come le migrazioni di massa, i genocidi e le guerre, a quelle ambientali, come l'inquinamento e lo sfruttamento smisurato delle risorse naturali. Il concetto geologico riesce a svelare difatti il *fil rouge* che connette i diversi fenomeni e a puntare il dito contro il vero colpevole, ovvero l'uomo e l'impatto della sua azione sulla

¹⁹ SERENELLA IOVINO, *Sedimenting stories: Italo Calvino and the extraordinary strata of the Antropocene*, in «Neohelicon», n. X, 2017, p. 315, <https://link.springer.com/article/10.1007/s11059-017-0396-7> (data di ultima consultazione 25/10/2023).

²⁰ EAD., *Gli animali di Calvino. Storie dall'Antropocene*, Roma, Treccani, 2023, p. 85.

natura. Perciò, in tale funzione rivelatrice, l'Antropocene diviene un concetto che, seppur di matrice geologica, risulta molto interessante non solo nel dibattito ecologico ma anche dal punto di vista letterario: esso «è letterariamente efficace, perché ci fa vedere tutti insieme gli elementi della storia e ce ne spiega le dinamiche, i tempi, le ramificazioni».²¹ Possiede dunque una «potentissima fascinazione narrativa»²² così come anche la stessa disciplina ecologica cui è connesso.

L'ecologia allo stesso modo intrattiene uno stretto e profondo legame con la disciplina letteraria ed è altrettanto efficace nell'individuazione del nesso invisibile che lega i diversi fenomeni del tempo attuale. Dal greco *oikòs*, ovvero “casa”, il termine viene attestato per la prima volta nel 1866 nel trattato *Generelle Morphologie der Organismen* dello scienziato tedesco Ernst Haeckel per definire un campo di studi interdisciplinare in cui convergono materie eterogenee, scientifiche e umanistiche, accomunate dal medesimo oggetto di studio, ovvero la natura come ecosistema: si tratta di un ambiente fisico in cui coesistono molteplici esseri viventi che sono tra loro interconnessi e interdipendenti. È dunque lo studio delle interazioni che i componenti dell'ambiente intrattengono nella formazione di una sorta di unico grande organismo, ovvero la natura, di cui ogni parte, organica e inorganica, è necessaria per l'esistenza dell'ecosistema stesso. La coscienza di tipo ecologico comincia ad affinarsi dal riconoscimento delle urgenti ed evidenti problematiche ambientali che insorgono a partire dalla fine dell'Ottocento con la prima rivoluzione industriale. Essa poi, dopo aver assunto lo statuto di vera e propria disciplina, è divenuta una delle principali questioni cui ruota attorno il dibattito culturale mondiale, infiltrandosi anche nella quotidianità di ogni individuo. Conducendo un'analisi lucida e attenta dei sistemi che governano il mondo, l'ecologia rivela le contraddizioni dei sistemi stessi, mettendo in

²¹ Ivi, p. 21.

²² Ivi, p. 20.

discussione i paradigmi tradizionali su cui si erge la società umana, come per esempio la logica del dominio di cui l'uomo si avvale per sopraffare l'elemento naturale. Riesce così a costringere tutti a ripensare, o almeno a discutere, il proprio modo di vivere, sia come individuo che come collettività. Così come l'ecologia tenta dunque di formare e orientare la coscienza individuale e collettiva riguardo alla questione ambientale, anche la letteratura, come si è già anticipato, persegue lo scopo di creare e rappresentare valori propri dell'uomo, positivi o negativi. L'ecologia inoltre, a partire dall'osservazione di determinate dinamiche proprie dell'ambiente naturale, costituisce uno strumento di analisi della realtà circostante sotto diversi punti di vista, ambientale, sociologico, storico ed economico, e altrettanto utile si rivela la letteratura come strumento di indagine delle interconnessioni tra l'uomo e la dimensione fisica. Qui si trova il nodo nascosto del legame tra le due discipline in apparenza così distanti e differenti: entrambe, sebbene in modalità e forme differenti, svelano criticità e incongruenze, tentando di orientare la coscienza umana sulla base di determinati valori, con lo scopo di tutelare quello spazio naturale che l'essere umano può ancora chiamare *oikós*, ovvero casa. Ecologia e letteratura perseguono in fondo il medesimo scopo, quello di promuovere l'evoluzione della specie umana sulla base di una coscienza fondata sul rispetto della dimensione naturale ancestrale, e possono instaurare una collaborazione fruttuosa in un vicendevole scambio di forme, contenuti e modalità che verranno poi analizzati nel capitolo successivo.

I.4 Natura, paesaggio, ambiente e *wilderness*

Prima di procedere con l'analisi dello sviluppo dei temi ecologici nella letteratura occorre soffermarsi sul significato di alcuni termini specifici che verranno in seguito utilizzati, ovvero “natura”, “ambiente”, “paesaggio” e “*wilderness*”. Con “natura” innanzitutto, come è emerso nei paragrafi precedenti, si indica la realtà in cui l'uomo e gli altri esseri viventi, animali e vegetali, vivono in tensione gli uni con gli altri, sul filo di un delicato equilibrio che prende il nome di ecosistema. Non è una natura unica e uguale, ma è luogo di coesistenza di molteplici mondi naturali diversi, come, per esempio, quello umano e quello vegetale, che in maniera inevitabile entrano in contatto tra loro. È un concetto inoltre fortemente connotato in senso filosofico e metafisico, poiché non descrive solamente la realtà fisica delle cose, ma concepisce la natura come «luogo del *clinamen*, cioè dei concatenamenti che sempre di nuovo formano ulteriori “turbini” che poi si scioglieranno nel flusso del divenire». ²³ È il luogo in cui si alternano incessantemente creazione e distruzione, costituito da singolarità che però divengono un tutt'uno.

Allo stesso modo, il termine “ambiente” può considerarsi un suo sinonimo: natura e ambiente sono equiparabili e sono di fatto interscambiabili, anche se il secondo ha una connotazione più fisica e concreta del primo. Per definizione infatti l'ambiente è:

La natura, come luogo più o meno circoscritto in cui si svolge la vita dell'uomo, degli animali, delle piante, con i suoi aspetti di paesaggio, le sue risorse, i suoi equilibri, considerata sia in se stessa sia nelle trasformazioni operate dall'uomo e nei nuovi equilibri che ne sono risultati, e come patrimonio da conservare proteggendolo dalla distruzione, dalla degradazione, dall'inquinamento. ²⁴

²³ FELICE CIMATTI, *Il postanimale. La natura dopo l'Antropocene*, Roma, Derive Approdi, 2021, p. 21.

²⁴ “Ambiente” nel Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/ambiente/> (data di ultima consultazione 13/09/2023).

È interessante poi soffermarsi sull'etimologia della parola stessa che trae le sue origini dal concetto di circolarità: dal participio presente latino *ambiens, ambientis*, che significa “circondare”, e dalla preposizione greca *amphí*, che significa “attorno”. La medesima idea di circolarità si ritrova anche nella traduzione del termine in altre lingue come, per esempio, l'inglese “*environment*” e il tedesco “*umwelt*”. L'ambiente è dunque ciò che circonda l'uomo, è luogo dell'esperienza e dell'azione, ricco di risorse degne di tutela, soggetto a perenni trasformazioni e perciò mai uguale. Il biologo ed etologo tedesco Jacob Von Uexküll (1864-1944), coniatore del termine “*umwelt*”, precisa infatti nella sua riflessione che non esiste un unico ambiente, così come non esiste un'unica natura, poiché ogni specie percepisce e vive la realtà che la circonda in maniera differente.²⁵

Ben diversa è invece l'idea di paesaggio: non si tratta dello spazio naturale in sé e per sé, che esiste a prescindere da elementi esterni e dotato di una propria indipendenza esistenziale, ma, come suggerisce Scaffai, è «la natura fatta monumento».²⁶ Il paesaggio esiste grazie a due presupposti: una cornice, che può anche essere estemporanea, e un osservatore. Il filosofo Georg Simmel sostiene:

[...] è assolutamente essenziale la delimitazione, l'essere compreso in un orizzonte momentaneo o durevole; la sua base materiale o le sue singole parti possono avere semplicemente il valore di natura, ma, rappresentate come “paesaggio”, richiedono un essere-per-sé che può essere ottico, estetico, legato a uno stato d'animo, reclamano un rilievo individuale e caratteristico, rispetto a quell'unità indissolubile della natura, nella quale ogni pezzo può essere soltanto il punto di passaggio delle forze universali dell'esistenza.²⁷

²⁵ La posizione di Uexküll rientra nella prospettiva del multinaturalismo secondo la quale non esiste una singola natura, ma una molteplicità di nature e ambienti che coesistono e cambiano a seconda di chi li vive. Per un approfondimento sul tema, si guardi JACOB VON UEXKÜLL, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di Marco Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2013 (Hamburg 1934).

²⁶ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 24.

²⁷ GEORG SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, trad. it. di Monica Sassatelli, Roma, Armando, 2006, p. 54.

È dunque lo spazio di osservazione della natura e non la natura in sé, e per esistere necessita di una cornice ovvero una delimitazione che lo identifichi. La sua esistenza dipende inoltre dalla presenza di un osservatore o un soggetto il quale, posto a una determinata distanza, si lascia trasportare dall'esperienza contemplativa. Nota difatti Simmel che solo in epoca moderna, con la nuova vita urbana e il conseguente allontanamento dalla natura, si sono potute sviluppare inedite rappresentazioni del paesaggio (come, per esempio, la pittura paesaggistica): la lontananza è perciò un elemento costitutivo del paesaggio stesso. Il paesaggio è anche una categoria estetica, una forma della natura che viene osservata da uno spettatore che, per contemplarlo nella sua totalità, deve sviluppare una coscienza del paesaggio stesso anche dal punto di vista storico e ambientale. Non è dunque un semplice «accostamento di alberi e colline, corsi d'acqua e pietre»,²⁸ ma è una vera e propria «forma spirituale».²⁹

La necessità di lontananza e la stessa declinazione estetica sono presenti anche nel concetto di *wilderness* codificato in maniera ufficiale nel *Wilderness Act* del 1964.³⁰ Nato da studi americani in materia ecologica e letteraria, il termine è difficilmente traducibile e applicabile al di fuori del contesto americano. Con *wilderness* tuttavia si potrebbe affermare che si intende, in generale, la natura selvaggia, non avvelenata dall'azione umana e dunque incontaminata. Nash, uno dei principali studiosi in merito, afferma:

Essentially, wilderness is a state of mind. It is the feeling of being far removed from the civilization, from those parts of the environment that man and his technology have modified and controlled. Although it is impossible to translate exactly the word

²⁸ Ivi, p. 66.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Il *Wilderness Act* venne elaborato dalla Wilderness Society e firmato nel 1964 dal presidente Lyndon B. Johnson. Stabilisce le fondamenta del *National Wilderness Preservation System* (Sistema Nazionale di Preservazione ambientale) che si occupa della preservazione e della tutela di aree naturali incontaminate.

“wilderness” into many languages, the main idea is the absence of man and his works.³¹

La connotazione del termine è però radicalmente mutata nel corso della storia, da negativa a positiva: mentre nel Settecento *wilderness* delineava un luogo desertico, invivibile e in cui la presenza umana poteva essere tollerata solo se estemporanea, con l'Ottocento e il movimento romantico diviene la dimensione naturale in cui l'assenza dell'uomo permette il ricongiungimento con uno spirito ancestrale, qualcosa di primitivo e perduto a causa dell'allontanamento dalla natura. In tal senso si produce anche un sentimento di nostalgia, poiché la natura diviene simbolo di una purezza e una serenità perduta che l'uomo, connettendosi con essa, cerca disperatamente di ritrovare. Da natura incontrollata e incontrollabile, *locus horridus* abitato da bestie selvagge, la *wilderness* assume dunque un'accezione quasi trascendentale nella visione romantica, divenendo così una sorta di tempio sacro in cui raccogliere i pezzi di una civiltà frammentata. Entrambi i significati però sono accomunati da un unico prerequisito: la dimensione della *wilderness*, per essere chiamata tale, deve essere priva di qualsiasi alterazione umana e, di conseguenza, della presenza umana stessa. Si tratta dunque di un'area delimitata che è conservata nella sua integrità originaria, in cui non si trovi alcuna traccia del passaggio umano. È, come il paesaggio, un luogo delimitato su cui l'uomo non può vantare tuttavia alcuna pretesa poiché gli è estraneo ed è «un visitatore che non rimane».³² La *wilderness* si definisce rispetto al suo contrario, ovvero alle zone antropizzate, e detiene inoltre una funzione rivelatrice ed educatrice nei confronti della specie umana stessa: le permette di riconoscere la sua

³¹ RODERICK NASH, *The value of wilderness*, University of California in «A speech to Italian leaders and national parks at the Villa Serbelloni», 1976, p. 14, <https://iseethics.files.wordpress.com/2013/02/nash-roderick-the-value-of-wilderness.pdf> (data di ultima consultazione 20/10/2023).

³² Public Law 85-577, *Wilderness Act*, 1964, p. 121, <https://wilderness.net/learn-about-wilderness/key-laws/wilderness-act/default.php> (data di ultima consultazione 15/10/2023).

dipendenza dall'elemento naturale, ripensando alla propria dispotica rivendicazione di dominio sulla realtà circostante. Sostiene ancora Nash:

Wilderness can also instruct man that he is a member, not the master, of a community that extends to the limits of life and the earth itself. Because wild country is beyond man's control, because it exists apart from human needs and interests, it suggests that man's welfare is not the primary reason for or purpose of the existence of the Earth.³³

Occorre sottolineare però il forte carattere etnocentrico ed eurocentrico della *wilderness*: esso si fonda infatti su un'«ideologia sottesa alla conquista di una nuova realtà geografica che, benché sia antropizzata, viene considerato una *terra nullius*»,³⁴ dunque di nessuno. È difficile pensare ora a territori che mai siano stati toccati dalla specie umana, perciò di per sé la *wilderness* esiste perché un conquistatore la ritiene tale, non curandosi della possibilità che la terra, oggetto della conquista, già appartenga a qualcun altro. L'ideologia connessa a tale concetto è dunque in parte di matrice colonialistica. Infine *wilderness* può anche divenire una «categoria etico-estetica»,³⁵ ovvero il sublime, alla presenza del quale l'uomo, diviso tra ammirazione e timore, fascino e senso di inferiorità, si ferma a contemplare la vastità dell'elemento naturale, nel tentativo disperato di riconnettersi con il proprio essere naturale.

³³ R. NASH, *The value of wilderness*, cit., p. 25.

³⁴ S. IOVINO, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, cit., pp. 130-132.

³⁵ Ivi, p. 127.

CAPITOLO SECONDO

LA SVOLTA ECOLOGICA

II.1 Immagini di natura nella storia della letteratura

La letteratura risente sin dai tempi più antichi del fascino esercitato dalla dimensione naturale che fornisce continui stimoli alla disciplina letteraria. L'uomo trae ispirazione da ciò che lo circonda, ovvero la natura, e tale paradigma vale per tutte le arti, in particolare modo per la letteratura: si può affermare che la natura sia un *leitmotiv* della letteratura, dunque uno dei nuclei contenutistici ricorrenti nelle diverse forme letterarie, sia della poesia che della prosa. Occorre ricordare poi che la letteratura stessa non è puro esercizio estetico limitato solo alla forma, ma è uno strumento che può rivelarsi utile nella creazione e veicolazione di valori e anche in tal senso essa può essere definita creativa. I valori che sono oggetto della creazione letteraria non riguardano solo l'uomo e la dimensione antropica, ma anche il rapporto che egli intrattiene con la natura circostante. Non è una relazione sempre stabile, bensì mutevole nel tempo e nello spazio: si sono generate perciò, a partire dalla letteratura delle origini, differenti immagini di natura, ovvero rappresentazioni e prospettive dell'elemento naturale che sono soggette a una variabilità diacronica, ovvero nel tempo, e diatopica, ovvero nello spazio.

La prima e più antica di queste immagini rappresenta, come si è visto, la natura in quanto *physis*, ovvero un'entità ancestrale: è una forma divina che è dotata di una forza creatrice e ordinatrice. L'immagine divinizzata della natura è propria soprattutto della tradizione classica greca: si pensi alla *Teogonia* di Esiodo, in cui il poeta si riferisce alla Natura come un ordine universale che garantisce armonia tra tutte le cose create. Dal Caos, un'entità sovranaturale non umana nella quale tutto è indistinto, ha origine la Terra chiamata Gaia, la più antica delle divinità, seconda solo al Caos e destinata a divenire la casa degli uomini e di tutti gli esseri viventi. La dea primigenia «dall'ampio petto» siede così tra le altre divinità dell'Olimpo. Gaia, o la Terra, coincide con la forza ordinatrice e con la vita stessa che da lei si genera:

Dunque per primo fu Caos, e poi
Gaia dall'ampio petto, sede sicura per sempre di tutti
gli immortali che tengono la vetta nevosa d'Olimpo [...].³⁶

La Natura concepita come forza ordinatrice non è ostile all'uomo, anzi gli fornisce tutte le sue risorse cui lui può attingere in maniera coscienziosa. Sempre Esiodo in *Opere e giorni* evidenzia la necessità di una collaborazione armoniosa tra Natura e uomo, tra *téchne* e *physis*, che devono essere bilanciate per poter garantire il benessere e il progredire della specie umana. Attraverso il lavoro della terra, unica attività positiva, l'uomo appaga gli dèi e la Natura diviene così tramite tra il mondo dei mortali e quello degli immortali: la *physis* diviene non solo specchio dell'armonia tra gli uomini e gli dèi, ma anche tra gli uomini e gli uomini. La corretta ed equilibrata distribuzione delle sue ricchezze deve essere difatti il principio che guida il lavoro umano e che permette la costruzione di un sistema sociale

³⁶ ESiodo, *Teogonia*, trad. it. di Graziano Arrighetti, Torino, Einaudi, 2023, p. 54.

bilanciato. Nella Natura inoltre si manifestano i segnali divini che spetta all'uomo cogliere e interpretare: l'intera attività umana deve regolarsi sulla base dei suddetti segnali per essere proficua e incontrare il favore degli dèi. Il calendario del lavoro umano inoltre viene scandito dal susseguirsi delle stagioni che si rivelano attraverso particolari segni divini: la mietitura allora comincia nel momento in cui le Pleiadi, figlie di Atlante, sorgono; il taglio della legna deve essere eseguito in autunno, quando Zeus bagna le terre degli uomini con le piogge; la vendemmia dei frutti di Dioniso si deve svolgere quando le Pleiadi tramontano. Solo adeguando le attività a tali segni gli uomini riescono a rendere fruttuosa la propria fatica:

Grazie al lavoro gli uomini hanno grandi armenti e son ricchi,
e lavorando sarai molto più caro agli dèi
e anche agli uomini, perché i pigri hanno in odio.³⁷

Nella tradizione classica, anzitutto nella tradizione epica greca e poi latina, ricorre inoltre un'immagine secondaria di natura, in cui l'ambiente diviene cornice degli eventi che vengono narrati: intesa in tal senso, la natura è lo spazio in cui si muovono gli eroi, in cui si svolgono le epiche battaglie, e di cui o può essere cantata la bellezza, attraverso una stereotipizzazione dei suoi tratti, o descritta la mostruosità. Il primo caso descrittivo corrisponde al *topos* del *locus amoenus*, ovvero l'idillio, in cui la dimensione naturale è oggetto di una rappresentazione idealizzata: si tratta solitamente di una zona boschiva, con prati fioriti e vegetazione rigogliosa che creano un'atmosfera di penombra, favorevole per il riposo di coloro si imbattono nell'idillio terrestre. È inoltre una terra molto fertile, spesso attraversata da un corso d'acqua. Si pensi, per esempio, alla I Ecloga delle *Bucoliche* di Virgilio in cui Melibeo, rivolgendosi a Tiro, accenna a un tratto tipico del *locus amoenus*,

³⁷ ESODO, *Opere e giorni*, trad. it. di Graziano Arrighetti, Milano, Garzanti, 2006, pp. 22-23.

ovvero l'atmosfera di penombra che, creata da un grande faggio, concilia il riposo e stimola il canto poetico che risuona in tutto il bosco:

Titiro, tu, stai reclinato sotto l'ampia corona di un faggio,
vai componendo un canto silvestre sull'esile canna:
noi lasciamo il suolo della patria e i dolci campi:
noi fuggiamo in esilio dalla patria. Tu, Titiro, placido all'ombra,
insegni ai boschi a echeggiare «Amarillide bella».³⁸

I versi successivi appartengono invece alla IX Ecloga e si rivelano particolarmente significativi nella rappresentazione delle connotazioni tipiche dell'idillio terrestre: sono presenti corsi d'acqua, fertili prati e un pioppo che, insieme alle viti, ancora una volta filtra la luce del giorno e rende ombreggiata l'ambientazione:

Qui la primavera è purpurea, qui intorno ai fiumi
la terra effonde i fiori variopinti, il bianco pioppo
sovrasta la grotta e le flessibili viti intrecciano pergolati.³⁹

Al *locus amoenus* si contrappone poi il suo opposto, ovvero il *locus horridus*, anche detto *locus terribilis*. Con tale espressione si intende un paesaggio naturale desertico, selvaggio e abitato da belve ostili all'uomo. A differenza dell'idillio, il *locus horridus* è una zona molto vasta, come per esempio un oceano o un deserto, non racchiusa nella verde cornice del *locus amoenus*: si tratta spesso anche di un luogo ipogeo, una dimensione sotterranea abitata da mostri e in cui l'uomo, che è ridotto a straniero, si perde. La natura in questa immagine si fa ostile e non accoglie più il passante tra le sue fronde verdi e lussureggianti. La crudeltà del luogo e degli esseri che la abitano spesso corrisponde inoltre

³⁸ VIRGILIO, *Le Bucoliche*, I, trad. it. di Andrea Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2012, p. 89.

³⁹ Ivi, p. 153.

agli eventi che vi accadono. Una descrizione significativa viene proposta da Dante nel XIII canto della *Divina Commedia* in cui il poeta, accompagnato da Virgilio, si addentra nell'oscura foresta dei suicidi. Qui le fronde rigogliose diventano rami secchi e nodosi che non danno frutti e sono la dimora di bestie orride e selvagge:

Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.

Non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi còlti.⁴⁰

La natura non è solo sfondo di una narrazione, ma può anche divenire strumento evocativo del sentire di un personaggio: si stabilisce una corrispondenza tra l'interiorità dell'individuo, mosso da sentimenti positivi e negativi, e l'esteriorità che lo circonda, ovvero la natura, che assume differenti declinazioni a seconda dei sentimenti del personaggio che la attraversa. È il caso della selva nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto che, oltre a essere motore della narrazione poiché è il luogo in cui i personaggi errando trovano se stessi compiendo il destino a loro assegnato, muta la sua fisionomia a seconda dello stato emotivo del personaggio. Allora tra gli affanni e la trepidazione di Angelica in fuga dai soldati saraceni, la selva si trasforma in un *locus horridus*, in un luogo disabitato e mostruoso:

Fugge tra selve spaventose e scure
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,

⁴⁰ DANTE ALIGHIERI, *La Divina commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 335.

fatto le avea con subite paure
trovar di qua e di là strani viaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle.⁴¹

È possibile rintracciare la medesima distanza che esiste tra l'uomo e il *locus horridus* della tradizione classica anche in opere successive appartenenti alla corrente letteraria del simbolismo Ottocentesco: la natura diviene un tempio, un'istituzione sacra costituita da simboli che si presentano all'uomo ma che sono per lui incomprensibili. Tutto della natura comunica all'uomo, gli alberi, le piante, gli animali, ma egli sembra sordo a ogni suo richiamo. Sembra ora che il linguaggio naturale, una volta forse condiviso anche dall'uomo, sia privo di significato, come si evince dalla prima quartina delle *Corrispondenze* di Baudelaire. Alla natura si accostano però simboli che fanno parte della «lingua dell'uomo»⁴² e lo sguardo che la natura come tempio rivolge all'individuo che la attraversa è familiare. L'apparente distanza tra uomo e natura si dissolve e lascia percepire l'esistenza, seppur flebile, di un antico, ma obliato, legame:

La Natura è un tempio dove incerte parole
mormorano pilastri che son vivi,
una foresta di simboli che l'uomo
attraversa nel raggio dei loro sguardi familiari.⁴³

⁴¹ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Santorre Benedetti e Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1982, p. 12.

⁴² ANDREAS PUFF-TROJAN, *La Natura. Un tempio perduto? Baudelaire e il secondo Novecento*, trad. it. di Caterina Salabè e Stefania Porcelli, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli Editore, 2013, p. 156.

⁴³ CHARLES BAUDELAIRE, *Corrispondenze* in *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996 (Paris 1857), p. 32.

La natura non è sempre un'entità benevola nei confronti degli uomini e diviene in alcune opere un silenzioso spettatore delle sofferenze umane o perfino la stessa carnefice del figlio. Alla natura si deve imputare la causa dell'infelicità umana e da essa bisogna fuggire. Un esempio di tale immagine si trova nelle *Operette morali* di Leopardi nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* in cui la dimensione naturale, che dovrebbe essere madre premurosa, diviene matrigna indifferente all'infelicità del suo stesso figlio.

[...] tu sei nemica scoperta degli uomini e degli altri animali, e di tutte le opere tue, ora c'insidi, ora ci minacci, ora ci assali, ora ci pungi, ora ci percuoti, ora ci laceri, e sempre o ci offendi, o ci perseguiti; e che per costume e per istituto, sei carnefice della tua propria famiglia, e'tuoi figliuoli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere.⁴⁴

La natura può essere percepita come una dimensione distante, lontana, verso cui l'uomo può provare rimpianto, come accade nelle *Operette morali*, oppure un affetto nostalgico, come si evince, per esempio, dagli scritti di Thoreau. Sulla scia del trascendentalismo, la natura viene riconosciuta come sublime, un'ultima traccia di un'entità divina che deve essere conservata e con cui l'uomo desidera un contatto. Si tratta di una dimensione ormai lontana che può però condurre l'uomo a un'epifania, ovvero a una rivelazione riguardo se stesso e il mondo che lo circonda. La natura come entità divina perduta diviene dunque lo spazio in cui l'uomo può ritrovare se stesso: si tratta di un processo che assume i lineamenti di una sorta di catarsi individuale e collettiva, nel tentativo di ritrovare l'antica sinergia con il proprio essere naturale. Thoreau in proposito scrive:

Andai nei boschi perché desideravo vivere con saggezza, affrontando solo i fatti

⁴⁴ GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi, Milano, Mondadori, 1991(Napoli 1835), p. 142.

essenziali della vita, per vedere se non fossi riuscito a imparare quanto essa aveva da insegnarmi e per non dover scoprire in punto di morte di non aver vissuto.⁴⁵

Il medesimo concetto di rivelazione si trova infine nell'ultima immagine di natura che verrà affrontata in seguito, ovvero quella apocalittica. L'apocalissi significa difatti, per etimologia, "rivelazione" o "disvelamento": viene rivelata, nel *topos* letterario dell'apocalissi naturale, la fragilità della natura e la responsabilità che l'uomo detiene nei confronti della sua distruzione. Il motivo apocalittico è «un tema antico quanto il mondo»⁴⁶ che si sviluppa a partire dalle Sacre Scritture cristiane e continua a proliferare nelle produzioni contemporanee come si vedrà nei paragrafi successivi.

Che si tratti dunque di un'entità divina, di una madre premurosa, di un ostacolo al progredire umano, di un sostegno, o che addirittura ne si narri la distruzione, la natura è al centro sin dai tempi più antichi dell'attività di rappresentazione umana e, in particolar modo, di quella letteraria.

II.2 L'*ecological-turn*

Il legame tra ecologia e letteratura si erge su due presupposti fondamentali: il primo riguarda, come si è visto nel paragrafo precedente, il forte interesse della disciplina letteraria verso la natura che costituisce uno dei *topoi* letterari più rilevanti; il secondo è invece determinato dall'attenzione sempre maggiore verso la questione ambientale ormai radicata, nell'età contemporanea, in ogni forma di dibattito culturale e sociale. La materia ecologica

⁴⁵ HENRY DAVID THOREAU, *Walden ovvero la Vita nei boschi*, trad. it. di Piero Sanavio, Milano, Rizzoli, 2006 (Boston 1854), p. 152.

⁴⁶ ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977, p. 8.

viene ora applicata ad ambiti eterogenei, da quello politico, a quello economico, da quello sociale a quello culturale con esiti differenti, tutti però orientati verso la tutela dell'ambiente sulla spinta del superamento della tradizionale logica antropocentrica. Il nesso tra le due aree di studio perciò si origina in parte dall'espansione centrifuga delle questioni ecologiche che hanno come argomento la natura, e in parte dalla diffusa rappresentazione letteraria del medesimo oggetto naturale, rafforzandosi poi con la svolta ecologica della letteratura e la nascita della metodologia ecocritica.

Innanzitutto occorre sottolineare che non si tratta di un legame unidirezionale, in cui si verifica una piatta applicazione del paradigma ecologico alla letteratura o, viceversa, dell'adozione di sistemi letterari da parte della materia ecologica. Esiste anzi una relazione «che non è di sola contiguità, ma di azione reciproca»: ⁴⁷ come l'ecologia agisce sulla letteratura, così la letteratura esercita una significativa influenza sull'ecologia. Il legame si sviluppa in due direzioni in cui entrambi i termini vengono coinvolti. La letteratura, in quanto arte creativa, agisce sulla disciplina ecologica: essa, e la cultura in senso lato, ha un «valore trasformativo», ⁴⁸ ed è capace di contribuire all'evoluzione dell'atteggiamento sociale nel senso che può orientare le individuali sensazioni dell'altro e del mondo circostante. La scrittura diventa uno strumento di denuncia, utile alla creazione di una nuova sfera valoriale e al rafforzamento della flebile e neonata coscienza ecologica. Il sodalizio che viene pattuito tra letteratura ed ecologia ha una forte connotazione pedagogica: addirittura, come dichiara Buell, si può affermare che ambisca a realizzare un'operazione di «alfabetizzazione ecologica». ⁴⁹ Se allora la disciplina letteraria collabora alla formazione e alla divulgazione di valori legati alla questione ambientale, d'altra parte l'ecologia fornisce

⁴⁷ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 62.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ LAWRENCE BUELL, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, p. 54.

nuovi spunti narrativi alla letteratura: la materia ecologica ha stimolato la nascita di nuovi generi come, per esempio, l'*eco-fiction*, che saranno oggetto di un approfondimento nel paragrafo successivo.

La relazione tra letteratura ed ecologia assume uno statuto accademico solo nel 1978 con la prima attestazione del termine "*ecocriticism*" da parte di William Rueckert e si configura in seguito come una vera e propria disciplina negli anni Ottanta del Novecento per merito degli studiosi americani Cheryll Burgess Glofelty, Scott Slovic, Glen Love, Patrick Murphy e Lawrence Buell. L'*ecocritica*, o *ecocriticism*, è una disciplina alquanto recente e, in quanto tale, presenta delle criticità a partire dalla terminologia. Sebbene il termine "*ecocriticism*" venga impiegato come definizione ufficiale della materia di studio in cui convergono letteratura ed ecologia, alla fine degli anni Novanta del Novecento comincia a diffondersi il binomio «*literature-environment*»⁵⁰ con la conseguente nascita della formula "*environmental studies*" che viene adottata oggi da molti studiosi. Oltre alla frammentarietà della terminologia, sorge anche un problema di traduzione: come nota Iovino, non esiste una precisa corrispondenza tra *ecocriticism* ed *ecocritica* in quanto nella lingua italiana "critica" definisce un campo di indagine molto più ampio di quello solamente letterario come invece accade nella lingua inglese in cui "*ecocriticism*" indica l'ambito della critica propriamente letteraria. La seguente analisi verrà perciò condotta adoperando l'espressione "*ecocriticism*".

Superate le divergenze terminologiche, occorre indagare quali siano le influenze letterarie che hanno condizionato la riflessione ecologico-letteraria. È evidente la presenza di influssi della corrente romantica, in particolare modo riguardo ai tratti di misticismo che

⁵⁰ SCOTT SLOVIC, GEORGE HART, *Literature and environment*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2004, p.1. Occorre sottolineare che per "*environment*" non si intende solo l'ambiente proprio dell'essere umano, ma quello di ogni essere vivente.

si rintracciano in riferimento al *topos* problematico del “ritorno alla natura”: l’uomo che ormai vive in un mondo profondamente alterato dall’industrializzazione sente l’impellente necessità di ricongiungersi con il suo essere naturale e di ripristinare il cosiddetto “stato di natura” perduto. Si tratta tuttavia, come si osserverà in seguito, di un motivo letterario complesso e problematico poiché l’idillio naturale, ovvero lo stato di natura, non è in realtà mai esistito e, in quanto inesistente, è impossibile farvi ritorno. È possibile rintracciare nell’*ecocriticism* una ragguardevole connessione con la mentalità postmoderna che riconosce nell’epoca corrente l’apice dell’attuazione della logica del dominio che provoca “la morte della natura”. Il mondo, nella teoria postmoderna, è combinazione di società, ovvero cultura, e natura che ora è vittima di inarrestabili cambiamenti. L’età postmoderna è il tempo della «tomba della natura»,⁵¹ poiché ora più che mai è completo ed evidente il dominio dell’uomo sull’altro. Dal lutto della perdita dell’oggetto naturale si generano di conseguenza rappresentazioni letterarie nostalgiche. Come afferma Iovino, la connessione tra crisi ecologica e sensibilità postmoderna può essere così espressa:

[...] se da un lato il postmoderno cerca di smascherare quei costrutti sociali e linguistici che giustificano rapporti di potere e ideologie verticalistiche, dall’altro la crisi ecologica denuncia, con l’evidenza del malessere del pianeta, come il dominio dell’umanità sulla natura poggi, in realtà, su premesse mal formulate.⁵²

Ma nell’*ecocriticism* non convergono solamente influssi letterari: l’analisi ecocritica non si ferma all’aspetto letterario in senso esclusivo, ma è interdisciplinare. Discipline proprie dell’area scientifica, come la matematica e le scienze naturali, e di quella umanistica, come la letteratura, la filosofia e la sociologia, collaborano mediate dall’ecologia che «è

⁵¹ FREDERIC JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di Massimiliano Manganeli, Roma, Fazi, 2015 (Durham 1991), p. 163.

⁵² S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 29.

parte decisiva, e per sua intima natura potenziale elemento mediatore, di questa ricerca di senso, insieme razionale e spirituale, scientifica e mistica».⁵³ La stessa materia ecologica, a partire dalla riflessione sulla questione ambientale, è interdisciplinare e implica un ripensamento di un'eterogeneità di strutture, da quelle socio-politiche a quelle economiche. L'*ecocriticism* è dunque la precipua declinazione della questione ecologica nell'ambito letterario attraverso uno sguardo interdisciplinare che accoglie eterogenee prospettive, sia scientifiche che umanistiche. L'interesse dell'approccio ecocritico volge ai testi letterari che abbiano come oggetto il rapporto uomo-natura elaborandone una lettura critica che segue due direttive principali: una «storico-ermeneutica» e una «etico-pedagogica».⁵⁴ La prima prospettiva si concentra sull'analisi della rappresentazione nei testi letterari della relazione tra la dimensione antropica e quella naturale, mentre la linea etico-pedagogica assume il testo letterario come uno strumento efficace di divulgazione della coscienza ambientale e indaga così gli effetti che produce. L'intellettuale, in tal caso l'autore, che non può sottrarsi al confronto odierno con l'urgente questione ecologica, realizza il più alto scopo e il più nobile potenziale della letteratura, ovvero quello di forgiare le coscienze su determinati valori da essa veicolati.

Se l'*ecocriticism* si occupa di testi letterari che offrono una rappresentazione del binomio uomo-natura in una chiave storico-ermeneutica ed etico-pedagogica, non si deve tuttavia ricadere nella visione semplicistica secondo cui la letteratura ecologica abbia come solo oggetto di interesse luoghi rurali o selvaggi poiché in essa «qualunque tipo di contesto ambientale è potenzialmente rilevante per il progetto ecocritico»:⁵⁵ può riguardare la

⁵³ ROBERTO DELLA SETA, *L'ecologia politica come dialettica della modernità*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit., p. 86.

⁵⁴ N. SCAFFAI, *Ecologia e letteratura. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 47.

⁵⁵ LAWRENCE BUELL, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit., p. 4.

campagna, i boschi, i deserti, ma anche città, metropoli industriali e ambienti profondamente mutati e distanti rispetto alla tradizionale concezione del “naturale”. L’*ecocriticism* non riguarda l’esclusivo rapporto che si instaura tra l’uomo e la dimensione naturale in senso stretto, bensì la relazione inevitabile che nasce tra l’uomo, che per natura è un soggetto collocato in un determinato spazio e tempo, e qualsiasi tipo di ambiente fisico in cui è inserito. Da qui deriva il potenziale dell’approccio ecocritico, poiché ogni qual volta l’uomo entra in contatto con l’ambiente, qualunque sia la sua forma, si generano innumerevoli possibili declinazioni della relazione. Occorre tenere in considerazione inoltre che ogni ambiente o paesaggio rappresentato crea un rapporto, diretto o indiretto, con lo stesso autore e può essere percepito in maniera differente dal lettore. Non è una critica limitante né tantomeno limitata «allo studio della rappresentazione dell’Altro, percepito in un ambiente monologico, ma pone l’artista [...] al centro di un universo di cui egli non è che uno degli ingranaggi».⁵⁶Innumerevoli sono i paesaggi rappresentabili e altrettanto innumerevoli sono le sfaccettature che la relazione dell’uomo con essi può assumere. Di conseguenza, dalla letteratura ecologica e dalle riflessioni ecocritiche si sono originate, soprattutto nel panorama letterario odierno, eterogenee e innovative forme narrative.

⁵⁶ BERTRAND WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di Marina Guglielmi, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, Armando, 2009 (Paris 2007), p. 169.

II.3 Forme narrative della letteratura ecologica

La vicendevole influenza della disciplina letteraria e della materia ecologica si rivela in un duplice senso: da una parte l'ecologia adotta le forme letterarie, mentre dall'altra la letteratura a sua volta viene stimolata dai temi della questione ambientale perseguendo un fine pedagogico che è sia epistemologico, volto cioè a creare nel lettore un'idea problematica del rapporto tra umanità e natura, che politico, consistente nell'adozione di tecniche retoriche che inducano a sviluppare nuovi atteggiamenti nei confronti dell'ambiente naturale.⁵⁷ La letteratura ecologica mette in atto alcuni specifici dispositivi letterari che le permettono di sviluppare in maniera proficua la questione ambientale e tra questi il più significativo è lo straniamento.

Con straniamento si intende un particolare procedimento retorico grazie al quale un oggetto noto viene descritto come se venisse osservato per la prima volta, alla luce di una prospettiva inattesa che ne rivela un nuovo e implicito significato. In tal senso il testo letterario può aspirare a divenire un alternativo strumento di conoscenza e di divulgazione di valori attraverso un rovesciamento delle prospettive. Il disorientamento che si produce dall'utilizzo del dispositivo dello straniamento conduce a una rivelazione riguardo un oggetto che si credeva familiare. Lo stesso «scopo dell'arte è trasmettere l'impressione dell'oggetto come 'visione' e non come riconoscimento»⁵⁸ perciò il medesimo procedimento artistico può essere considerato alla stregua di un processo di straniamento che diviene così uno strumento di rivelazione di uno sguardo inusuale su una realtà che si credeva conosciuta. Tale è il principio su cui spesso si ergono i testi nati dalla commistione di riflessioni

⁵⁷ SCOTT SLOVIC, *Literature*, in *A Companion to Environmental Philosophy* a cura di Dale Jameson, Malden, Blackwell Publishers, 2001, p. 254.

⁵⁸ VICTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, trad. it. di Cesare De Michelis e Renzo Oliva, in *I formalisti russi. Teorie della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 2003 (1965 Paris), p. 82.

ecologico-letterarie e che vengono inglobati nel genere *nature-oriented* che accoglie eterogenee forme narrative incentrate sulla rappresentazione del legame mutevole tra uomo e natura o, in senso più ampio, tra uomo e ambiente fisico. La letteratura *nature-oriented* si sviluppa secondo due principali direttive, una originata dal realismo delle esperienze individuali e una dalla narrazione del fantastico.

La prima delle due tendenze è condizionata da trascendentalismo e primitivismo: la natura diviene un oggetto di desiderio significativo con cui l'uomo, che sente una profonda tensione verso l'ambiente primordiale in cui non vi sia traccia della prepotenza umana, desidera in ogni modo ricongiungersi. Il desiderio di conoscenza e riunione sovrasta quello di dominio e sottomissione. Padre della linea trascendentalista della letteratura ecologica è Henry David Thoreau che realizza la capacità dell'arte di «re-mythify the natural environment»⁵⁹ nella sua opera più celebre *Walden: Or Life in the Woods* (1854). L'ipersviluppata città di Boston ormai è divenuta insostenibile con i suoi ritmi frenetici e Thoreau decide evadere dalla caotica realtà industriale trascorrendo due anni presso il lago di Walden, immerso in una vera e propria dimensione di *wilderness*. Egli è tra «i primi autori a parlare della necessità di preservare la *wilderness* come riserva di nutrimento intellettuale per l'uomo civilizzato»,⁶⁰ conferendo alla natura e al contatto con essa una funzione conoscitiva e in un certo senso epifanica: la connessione con la dimensione perduta porta all'acquisizione di una maggiore consapevolezza del proprio essere, della dimensione naturale e anche della stessa realtà da cui cerca di evadere. Solo tutelando la natura, che è strumento di conoscenza valido e utile, l'uomo riesce a preservare se stesso. Una simile visione della sfera naturale emerge in *Desert solitaire* (1968) di Edward Abbey in cui egli riporta la personale esperienza

⁵⁹ LAWRENCE BUELL, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature writing, and the Formation of America Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 31.

⁶⁰ ANNA RE, *Thoreau e Goethe: scrivere la natura*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit., p. 143.

di ranger nel territorio desertico dell'Arches National Monument in una narrazione a tratti anche provocatoria: la letteratura diviene una sorta di manifesto politico ambientalista fondato sul riconoscimento del valore della *wilderness* e del suo potere rivelatore.

Ma l'universo del narrabile *nature-oriented* sviluppa anche motivi fantascientifici e irreali tipici della *science-fiction*: la finzione narrativa declinata nel tema ecologico può essere chiamata *ecofiction*. Un sottogenere particolarmente proliferato nella letteratura contemporanea, ma anche in altre arti figurative come il cinema, è l'*ecothriller*, anche chiamato *cli-fi* o fiction catastrofica. Si tratta di narrazioni apocalittiche incentrate sullo stato di paura e di terrore che si generano dalla presa di consapevolezza che la natura e l'uomo sono distruttabili e che l'equilibrio tra loro, se non tutelato, può infrangersi con conseguenza disastrose. La narrazione dell'*ecothriller* può stabilirsi prima della realizzazione della minaccia ecologica nel testo che viene chiamato apocalittico, oppure dopo l'avvenuta distruzione, in un universo distopico che viene scelto come ambientazione della scrittura post-apocalittica. La fiction apocalittica si sviluppa di frequente attorno a una figura principale, di solito un giornalista, uno scienziato, o un divulgatore scientifico, che attraverso studi specifici viene a conoscenza di un'imminente minaccia ambientale di cui responsabile è l'uomo e il suo incontrollato sfruttamento delle risorse naturali. Il protagonista tenta in ogni modo di rendere cosciente l'intera popolazione che però sembra sorda al suo grido di aiuto. Solo quando ormai la catastrofe è inevitabile l'intera umanità, ora consapevole, tenta senza successo di porre rimedio alla distruzione che avviene su scala planetaria. Un esempio significativo di *ecothriller* apocalittico è il romanzo *Cat's Cradle* (1963) di Kurt Vonnegut in cui uno scrittore dedito a una ricerca personale riguardo i momenti che hanno preceduto il lancio della bomba atomica su Hiroshima incontra uno dei figli dei creatori dell'ordigno

atomico: egli gli rivela di aver effettuato una scoperta scientifica che provocherà la distruzione di tutti gli equilibri naturali.

Nei testi post-apocalittici invece il mondo come è ora è già finito per qualche causa naturale, come un cataclisma o una pandemia, che hanno prodotto un mutamento irreversibile e radicale dell'ambiente. La narrazione può svolgersi in una distopia, ovvero un mondo indesiderabile in cui ogni struttura sociale, economica e politica è sovvertita e degenerata, o in un'utopia, un mondo ideale e desiderabile. Margaret Atwood con il romanzo *L'ultimo degli uomini* (2003) svolge così la sua narrazione in un tempo lontano in cui la società umana, prima divisa da una forte gerarchia sociale, è rimasta vittima del suo stesso progresso: le scoperte incontrollate dell'ingegneria genetica hanno difatti provocato l'annientamento della specie umana cui sembra essere sopravvissuto solo un uomo, ovvero il protagonista del romanzo, che si muove in un mondo distopico di sofferenze e atrocità.

Accade spesso che la critica tradizionale operi una svalutazione di tali ramificazioni della narrativa, soprattutto quelle di carattere finzionale, che vengono repute forme commerciali e improprie della letteratura 'alta'. Ma narrare la crisi del pianeta, anche attraverso un approccio non realistico, è tutt'altro che pura forma di intrattenimento: la questione ecologica che la letteratura affronta è legata a un fenomeno complesso, a un «everything change»,⁶¹ ovvero un cambiamento che non riguarda l'ambiente fisico in senso esclusivo, ma che implica anche un ripensamento di tutte le strutture note sociali, economiche e politiche. La letteratura ecologica con i suoi strumenti e le sue risorse può aspirare a sollecitare il cambiamento, perciò:

La letteratura oggi non può che militare per la difesa dell'ambiente. E il suo primo

⁶¹ MARGARET ATWOOD, *It's not Climate change. It's everything change* in «Medium», 2015, <https://medium.com/matter/it-s-not-climate-change-it-s-everything-change-8fd9aa671804> (data di ultima consultazione 15/11/2023).

compito. La letteratura dovrebbe organizzare una riduzione del peso dell'uomo sul pianeta. E in fondo la grande letteratura l'ha sempre fatto. La grande letteratura è intimamente ecologica. Gli scrittori devono dire gli uomini che il mondo non è nostro.⁶²

Anche nelle forme narrative che appaiono più superficiali si cela un coinvolgimento profondo nella questione ecologica: ogni narrazione si fonda sul dovere primario della letteratura di narrare l'uomo e tutto ciò che lo riguarda, anche immergendosi in universi irreali che tuttavia non sembrano ora così distanti dalla realtà.

II.4 Le criticità e i recenti sviluppi dell'approccio ecocritico

L'*ecocriticism*, come ogni altro tipo di approccio critico, è soggetto a variazioni e revisioni che hanno prodotto diverse ramificazioni della trattazione della questione ecologica in senso letterario. Tre sono le svolte che hanno riguardato la prospettiva ecocritica e che sono meritevoli di un approfondimento: lo *spatial-turn*, con la conseguente formazione della geocritica; il *material-turn*, che ha prodotto la nascita del *material ecocriticism*; e infine il contributo dei *gender studies* alla questione ecologica attraverso l'ecofemminismo.

Dalla mentalità postmoderna, che molto condivide con l'*ecocriticism*, si è generato un rinnovato interesse per lo spazio: se prima veniva concepito alla stregua di un contenitore in cui l'individuo si muove secondo criteri soprattutto temporali, ora è divenuto la coordinata principale che guida l'esistenza umana. In tal senso è possibile rintracciare uno *spatial-turn*, ovvero una svolta della critica che comporta la rivalutazione del criterio spaziale a partire dalla sovversione dell'equilibrio tra spazio e tempo. Con la concomitante crisi della storicità, il soggetto non è più in grado di decifrare il presente secondo una scansione temporale, né

⁶² FRANCO ARMINIO, *Geografia commossa dell'Italia interna*, Milano, Mondadori, 2014, p. 105.

tantomeno di organizzare passato, presente e futuro in un'esperienza coerente. Lo spazio scandisce in tal senso l'esistenza individuale, sostituendosi al tempo. Si è generata a partire da tale prospettiva la disciplina della geocritica che può essere definita come una dimensione interdisciplinare in cui l'accento si pone sullo spazio, sul paesaggio, ovvero la declinazione estetica dello spazio, e sul territorio inteso come un sistema di riferimento spaziale e identitario non omogeneo e privo di confini. Il padre fondatore della geocritica Bertrand Westphal lo definisce un sistema «rizomatico»,⁶³ ovvero «soggetto alla delinearizzazione del tempo».⁶⁴ Si tratta di uno spazio dotato di un carattere semiotico che permette di superare il tradizionale dualismo di testo e mondo: la realtà intera si spazializza e il mondo intero si testualizza. Di fronte alla spazializzazione della realtà e alla testualizzazione del mondo, lo spazio diventa testo e il testo a sua volta diviene leggibile come uno spazio. Il territorio, o spazio, viene ricostruito attraverso il rapporto con una pluralità di referenti: come l'*ecocriticism* la geocritica, superando la prospettiva antropocentrica, accoglie prospettive di diversi soggetti dello spazio per elaborare uno sguardo ecologico della realtà. Gli individui e i soggetti che forniscono tali prospettive inoltre sono a loro volta costituiti da luoghi e spazi interiori che diventano oggetto di osservazione. Leggere un testo in senso geocritico implica perciò una rivalutazione dello spazio come coordinata principale di interpretazione della realtà.

Se l'individuo e il soggetto in senso lato assumono una centralità nella definizione dello spazio nell'approccio geocritico, lo stesso accade del *material ecocriticism* che si fonda su un ripensamento della realtà: essa è materia, e la materia è realtà che non è costituita da oggetti esistenti in maniera indipendente e autonoma bensì da «*phenomena* in their on-going

⁶³ B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 76.

⁶⁴ *Ibidem*.

materialization».⁶⁵ La materia è inserita in un «autopoietic system»,⁶⁶ ovvero un sistema di riproduzione autopoietico circolare in cui è impossibile distinguere le singole forme isolate. Il carattere semiotico che la geocritica conferisce allo spazio ora nel *material-turn* viene attribuito alla materia. Essa compone anche il corpo dei soggetti che così diventano il principale tramite di ricognizione della realtà esterna di cui lo stesso individuo è parte costituente. Il *material ecocriticism* può essere definito come:

[...] the study of the way material forms—bodies, things, elements, toxic substances, chemicals, organic and inorganic matter, landscapes, and biological entities—*intra-act* with each other and with the human dimension, producing configurations of meanings and discourses that we can interpret as stories.⁶⁷

La narrazione si produce dalle interazioni tra le forme della materia e la dimensione umana e da tale contatto scaturiscono i significati che vengono interpretati come storie. In tal senso il corpo diviene il principale tramite con la realtà, poiché attraverso il contatto tra la materia e la corporeità del singolo, che è testimonianza del legame tra individuo e realtà, si producono le forme della narrazione. Crolla il dualismo tra natura e cultura, tra corpo e mente, essendo entrambi i termini declinazioni della medesima materia. Dividere l'individuo dalla realtà, o l'osservatore dall'osservato, diviene impossibile in quanto sono entrambi aspetti di un'unica realtà. Il *material ecocriticism* si erge inoltre su un superamento della logica antropocentrica in un nuovo senso rispetto all'*ecocriticism* e al concetto di *agency*: l'uomo non è l'unico soggetto a essere dotato di agentività, ma lo è anche la stessa materia. Si distinguono a tal proposito due differenti tipi di *agency*:

⁶⁵ KAREN BARAD, *Meeting in the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 151.

⁶⁶ HANNES BERGTHALLER, *Limits of Agency*, in *Material Ecocriticism*, a cura di Serenella Iovino e Serpil Opperman, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p. 43.

⁶⁷ SERENELLA IOVINO, SERPIL OPPERMAN, *Stories Come to Matter*, in *Material Ecocriticism*, cit., p. 6.

The first one focuses on the way matter's (or nature's) nonhuman agentic capacities are described and represented in narrative texts (literary, cultural, visual); the second way focuses on matter's "narrative" power of creating configurations of meanings and substances, which enter with human lives into a field of co-emerging interactions.⁶⁸

Il primo tipo di agentività coincide con le modalità di rappresentazione nel testo della suddetta capacità della materia non umana; il secondo tipo corrisponde invece al potere narrativo della materia stessa che diventa testo grazie al suo «agentic power».⁶⁹ Se tutti gli organismi, anche quelli non umani, possiedono l'agentività, allora le potenzialità narrative emergono anche dalla natura e dell'ambiente stesso: in tal senso, «matter itself becomes a text».⁷⁰

La medesima centralità del corpo, in particolare modo di quello femminile, si rintraccia nell'ultimo sviluppo dell'*ecocriticism* che verrà affrontato, ovvero l'ecofemminismo. Il termine viene introdotto da Françoise d'Eaubonne nel suo articolo *Le féminisme ou la mort* in cui per la prima volta viene percepita una vicinanza della questione ecologica ai motivi femministi. Ecologia e femminismo condividono più di quanto si pensi: in entrambe si riconosce un «afflato sovversivo»⁷¹ che si pone alla guida della difesa dell'ambiente e della donna a partire dalla decostruzione rispettivamente del modello antropocentrico e del sistema patriarcale. La connessione tra natura e donna, e di conseguenza tra ecologia e femminismo, si rivela in prima istanza a livello linguistico e culturale nell'immaginario

⁶⁸ S. IOVINO, S. OPPERMAN, *Material Ecocriticism: Materiality, Agency and Models of Narrativity*, in «Ecozon@», vol. 3, n. I, 2012, p. 79 <https://ecozona.eu/article/view/452/477> (data ultima consultazione 20/11/2023)

⁶⁹ Ivi, p. 80.

⁷⁰ Ivi, p. 83.

⁷¹ ELISABETTA DONINI, *Donne, ambiente, etica delle relazioni. Prospettive femministe su economia e ecologia*, in «Deportate, esuli, profughe», n. XX, 2012, p. 4 <https://www.unive.it/pag/31491/> (data di ultima consultazione 20/10/2023).

tradizionale che da sempre associa la natura e la Terra alla figura femminile: la Terra come la donna è madre, è generatrice, è fertile. A partire dalla relazione a livello simbolico, l'ecofemminismo coglie una somiglianza tra donna e natura nella condivisa condizione di oppressione cui sono sottoposte dal pensiero scientifico che «femminilizza la natura e naturalizza le donne»:⁷² entrambe «esistono per i bisogni degli uomini»⁷³ come risorse naturali a disposizione di uno sfruttamento incontrollato. La critica del capitalismo e dei suoi sistemi elaborata dall'ecologia si associa così alla condanna del patriarcato da parte della logica femminista. La forza emancipatrice che irradia la letteratura femminista si riversa nella questione ecologia e nella lotta per il riconoscimento dell'altro, che sia la natura o la donna: la critica ecofemminista promuove perciò una lettura del testo svincolata da prospettive antropocentriche e androcentriche.

Che si tratti di un approccio ecologico in senso stretto, di una prospettiva geocritica, materialista o femminista, la materia ecologica può divenire una chiave interpretativa efficace nel campo letterario. La prospettiva ecocritica non manca però di falle e lacune che sono oggetto del dibattito culturale contemporaneo. L'*ecocriticism* viene spesso tacciato di antistoricità a causa della concezione universale del paradigma ecologico applicabile in maniera indistinta a differenti opere letterarie anche molto distanti tra loro. L'interdisciplinarietà e l'universalità della questione ecologica non vengono contestate, ma è pur vero che un'applicazione rigida di tale lettura a tutte le opere potrebbe produrre un'interpretazione annichilente. Bachtin difatti ribadisce la necessità di tener conto del cosiddetto cronotopo, ovvero della collocazione spazio-temporale dell'opera letteraria che può essere interpretata e rivelata alla luce del contesto culturale in cui è prodotta. La

⁷² BRUNA BIANCHI, *Ecofemminismo: il pensiero, i dibattiti, le prospettive*, in «Deportate, esuli, profughe», cit., p. 5.

⁷³ *Ibidem*.

debolezza di storicità è forse derivata dalla corrente postmoderna che, come si è visto, predilige i criteri dello spazio piuttosto che del tempo. Alcune forme di letteratura ecologica risultano poi non molto efficaci a causa della ricaduta in stigmatizzazioni e iperboli che rivelano talvolta prospettive estremiste di carattere non-umano fondate sul rifiuto totale dell'uomo e di tutti i suoi sistemi: tale «vocazione ecumenica»⁷⁴ scivola in un ripudio totale del potere sovrano dell'uomo che viene condannato senza riserve. L'*ecocriticism* e la letteratura ecologica per essere efficaci dovrebbero dunque svincolarsi dagli assoluti sia positivi che negativi, trovando una media via tra le posizioni antropocentriche e antropofobiche. Nell'ottica di una letteratura impegnata infine l'intellettuale, che si confronta inevitabilmente con la pervasiva questione ecologica sviluppando un nuovo tipo di sensibilità, non deve assumere «il ruolo di profeta di disastri ambientali, ma al contrario farsi interprete [...] di una pedagogia della speranza».⁷⁵

⁷⁴ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 58.

⁷⁵ C. SALABÈ, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit., p. 16.

CAPITOLO TERZO

SVELARE L'INTRECCIO NATURALE: UNA LETTURA

ECOCRITICA DI *MARCOVALDO* E *PALOMAR*

[...] io credo che il termine *natura*
è sempre presente in ogni grande scrittore.
Italo Calvino, *Natura e storia nel romanzo* (1958)

III.1 L'autore nel labirinto

Se ogni grande scrittore include la natura nella sua narrazione, allora la grandezza letteraria delle opere calviniane è indiscutibile. Risalire alle origini del suo impegno ecologico e dell'interesse verso la dimensione naturale a partire da alcuni aspetti biografici potrebbe risultare superficiale, tuttavia non trascurabile. Calvino nasce in una famiglia 'ecologica': il padre, Mario Calvino, agronomo e botanico, lavora nella stazione sperimentale di floricoltura prima presso Santiago de Las Vegas, a Cuba, luogo natio dello scrittore, e poi a Sanremo; la madre, Eva Mameli, botanica e naturalista, laureata in matematica, è la prima donna in Italia a ricoprire una cattedra di botanica; il fratello minore, Floriano Calvino, si laurea in ingegneria mineraria presso il Politecnico di Torino. Una spiccata sensibilità verso la natura permea il contesto familiare in cui nasce Calvino e da cui sviluppa, negli anni della giovinezza e della maturità, un profondo riguardo verso la questione ecologica in eterogenee e non convenzionali forme di narrazione. Calvino è stato

a lungo considerato uno scrittore «brillante ma atipico»,⁷⁶ non rispondente ai canoni letterari del Novecento, per poi invece essere qualificato come il «grande classico del secondo Novecento»⁷⁷ in un arco temporale di circa vent'anni. Tradotte in ben sessantasette paesi, le sue opere hanno dato origine a un vero e proprio «fenomeno dell'editoria internazionale»⁷⁸ in cui viene sintetizzata la sua idea «agronomica»⁷⁹ della letteratura: come una pianta, essa necessita di continue manutenzioni, aggiustamenti e cure per crescere e dare frutti. Nel secolo in cui scrive però, la letteratura, come tutte le arti, sta tentando di rinvenire da un profondo trauma:

Dalla rivoluzione industriale, filosofia letteratura arte hanno avuto un trauma dal quale non si sono ancora riavute. Dopo secoli passati a stabilire le relazioni dell'uomo con se stesso, le cose, i luoghi, il tempo, ecco che tutte le relazioni cambiano: non più cose ma merci, prodotti in serie, le macchine prendono il posto degli animali, la città è un dormitorio annesso all'officina, il tempo è orario, l'uomo un ingranaggio, solo le classi hanno una storia, una zona della vita non figura come vita davvero perché anonima e coatta e alla fine ci s'accorge che comprende il novantacinque per cento della vita.⁸⁰

Il cronotopo delle opere calviniane assume una non indifferente rilevanza. Calvino scrive tra gli anni Cinquanta e Ottanta del Novecento, durante il cosiddetto “miracolo economico”, quando si concretizza la rottura tra uomo e natura, tra cultura e natura. Gli interventi modificatori umani sull'ambiente raggiungono l'apice: a un celere sviluppo economico dettato dal nuovo processo produttivo capitalistico conseguono l'incredibile

⁷⁶ MARIO BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 7.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ AMILCARE A. IANNUCCI, *Made in Italy: l'immagine dell'Italia e della cultura italiana all'estero dal secondo dopoguerra a oggi*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Luciano Formisano ed Enrico Malato, Roma, Salerno, 2002, p. 101.

⁷⁹ M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 115.

⁸⁰ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Saggi*, a cura di Mario Barengni, Milano, Mondadori, 1995, p. 105.

fenomeno di urbanizzazione dalle campagne, l'espansione incontrollata della città, l'irrazionale edificazione delle megalopoli. Non solo mutano le coordinate spaziali, ma anche quelle sociali: la popolazione proveniente dalle zone rurali, spinta dalla fame di arricchimento, si scontra con la crudele realtà cittadina e si instaura un «rapporto tra lupi e agnelli, [...] dove gli agnelli sono evidentemente le masse rurali inurbatesi nelle grandi periferie urbane».⁸¹ Si impone un sistema di tipo capitalistico in cui coesistono due spinte contrarie: una «razionalizzatrice»⁸² in cui cooperano scienza e tecnica in favore di un benessere universale al di là degli interessi particolaristici; una «catastrofica»,⁸³ calibrata sulle sole necessità della produzione, che non si cura degli individui e dell'ambiente circostante. Così tra gli immensi giganti di ferro comincia a delinearsi il profilo del nuovo paesaggio industriale che intrattiene un flebilissimo, a tratti inesistente, legame con la dimensione naturale. Il miracolo che «dava corda all'industria»⁸⁴ provoca un collasso generale che produce una «totale dissociazione tra uomo e ambiente».⁸⁵ E tali modificazioni non solo intaccano le strutture economiche, sociali e politiche, ma anche quelle culturali. La ferita della cultura provocata dalla seconda rivoluzione industriale non si rimargina facilmente: il mondo è divenuto un labirinto impenetrabile in cui nemmeno la bussola della cultura sembra efficace. Gli equilibri sono sovvertiti, le relazioni trasformate, le aspettative deluse. Afferma Calvino:

L'ambizione giovanile da cui ho preso le mosse è stata quella del progetto di costruzione d'una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione d'una nuova società. [...] Certo il mondo che ho oggi sotto gli occhi non potrebbe essere più opposto all'immagine che quelle buone intenzioni costruttive proiettavano sul futuro. La società

⁸¹ EUGENIO TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1990, p. 121.

⁸² I. CALVINO, *L'antitesi operaia*, in *Saggi*, cit., p. 141.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 123.

⁸⁵ *Ibidem*.

si manifesta come collasso, come frana, come cancrena (o, nelle sue apparenze meno catastrofiche, come vita alla giornata); e la letteratura sopravvive dispersa nelle crepe e nelle sconnessure, come coscienza che tanto nessun crollo sarà tanto definitivo da escludere altri crolli.⁸⁶

Ma la cultura, ancora danneggiata da tale ferita, è in grado di restituire all'uomo una sorta di equilibrio, seppur non inteso in senso classico, ovvero come una certezza «di sapere che le cose vanno così e così».⁸⁷ Soprattutto la letteratura per Calvino deve ergersi a «mappa del mondo e dello scibile»,⁸⁸ a «mappa del labirinto»,⁸⁹ senza cadere nella presunzione che sia «compiuta e totalizzante».⁹⁰ La totalità, o meglio la molteplicità del mondo e della natura, presenta però una duplice accezione: una «entropica»,⁹¹ connotata in senso negativo, «dove forme e distinzioni si vanno perdendo, per staticità o degradazione»;⁹² una invece positiva, «legata a un'idea d'infinita ricchezza e varietà vitale».⁹³ Di fronte alla molteplicità che appare sia nella sua disorganicità che nel suo potenziale, la letteratura in Calvino diviene un monumento della parzialità in cui gli stessi personaggi che si rapportano con il mondo in cui sono inseriti, ma con cui spesso non riescono a integrarsi, sono «il risultato di una mutilazione strategica»: ⁹⁴ allora sono 'a metà' come accade ne *Il visconte dimezzato* (1952); del tutto annullati come invece accade ne *Il cavaliere inesistente* (1959); o ridotti al solo senso della vista, come avviene in *Palomar* (1983). Soprattutto in quest'ultimo, cui verrà dedicata un'analisi di tipo ecocritico, ricorre iterativo il tentativo definitorio e classificatorio del signor Palomar che, affidandosi senza riserve alla propria vista, tenta di costruire la

⁸⁶ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, in *Saggi*, cit., p. 7.

⁸⁷ Ivi, p. 107.

⁸⁸ ID., *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Saggi*, cit., p. 233.

⁸⁹ ID., *La sfida al labirinto*, in *Saggi*, cit., p. 122.

⁹⁰ ID., *Il midollo del leone*, in *Saggi*, cit., p. 22.

⁹¹ M. BARENGHI, *Italo calvino, le linee e i margini*, cit., p. 155.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ivi, p. 115.

mappa dello scibile e del labirinto attraverso una serie di impressioni di ciò che gli si presenta davanti agli occhi. Anche gli oggetti in apparenza più trascurabili attirano l'attenzione del signor Palomar: egli si perde in infinite e contorte riflessioni che però si rivelano incomplete e inconcludenti. L'osservazione individuale, i cui dati vengono elaborati attraverso il linguaggio, non gli permette di elaborare una precisa cartografia del reale: sia l'osservazione esasperata del signor Palomar mostra la sua fragilità, sia il linguaggio non si dimostra in grado di fornire una fedele rappresentazione del reale. Lo stesso Calvino afferma di non credere che «la totalità sia contenibile nel linguaggio»: ⁹⁵ uno strumento esclusivo dell'uomo, non riesce a dare voce a ciò che voce non ha. E tale è il limite della letteratura stessa e delle forme di rappresentazione umane che non sono capaci di svincolarsi dall'individuo che le elabora, ovvero il *self* che, nell'era della seconda rivoluzione industriale, sembra «l'unica parte non cromata, non programmata dell'universo». ⁹⁶ Calvino difatti dichiara:

Magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permetta d'uscire dalla prospettiva limitata dell'io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, il cemento, la plastica. ⁹⁷

E la disarmante presa di consapevolezza di tale limite avviene soprattutto in *Palomar*, attraverso il contatto tra il goffo, ma pensieroso, protagonista e il mare di oggettività che lo circonda. Il romanzo, di impronta saggistica, si dimostra significativo dal punto di vista ecocritico, poiché con il pretesto di narrare le vicende, per certi tratti anche buffe, in cui è coinvolto il signor Palomar, Calvino elabora il rifiuto della logica antropocentrica,

⁹⁵ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 2005, p. 789.

⁹⁶ ID., *La sfida al labirinto*, in *Saggi*, cit., pp. 117-118.

⁹⁷ ID., *Lezioni americane*, in *Saggi*, cit., p. 733.

sottoponendo a un'arguta analisi i meccanismi di rappresentazione dell'uomo che, in apparenza così solidi e inattaccabili, cedono di fronte al silenzio della natura.

Allo stesso modo in *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963), viene rivelato lo smarrimento dell'individuo nel nuovo labirinto cittadino attraverso una forma di scrittura non convenzionale alla denuncia ambientale, ovvero la fiaba-industriale. Rispettando la propria concezione versatile della disciplina letteraria, secondo cui la letteratura «non è fatta di opere singole ma di biblioteche, sistemi in cui le varie epoche e tradizioni organizzano i testi “canonici” e “apocrifi”»,⁹⁸ Calvino recupera la dimensione fiabesca nella sua particolare declinazione industriale, priva di toni sognanti e del tutto disinteressata. Il suo interesse verso la forma narrativa della fiaba, già dimostrato nella raccolta *Fiabe italiane* pubblicata nel 1956, nasce da una peculiare commistione di qualità di sintesi e ritmo nella forma narrativa breve. L'autore sostiene:

M'interessa della fiaba il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità, il modo in cui il senso di una vita è contenuto in una sintesi di fatti, di prove da superare, di momenti supremi.⁹⁹

Adottando l'espedito della fiaba metropolitana e guardando la città industriale dalla prospettiva straniante di un operaio in perenne e ironico contrasto con l'ambiente circostante, Calvino «rivela le contraddizioni dell'Antropocene»¹⁰⁰ proiettando il suo sguardo ecologico sul nuovo paesaggio industriale della città. La fiaba industriale in *Marcovaldo* non è limitata a una superficiale rappresentazione del rapporto tra lo sventurato protagonista e la città cui non riesce ad adattarsi, ma si estende a una più ampia riflessione di tipo esistenziale che

⁹⁸ ID., *La letteratura come proiezione del desiderio*, in *Saggi*, cit., p. 251.

⁹⁹ ID., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Saggi*, cit., p. 74.

¹⁰⁰ S. IOVINO, *Gli animali di calvino*, cit., p. 87.

riguarda tutti gli individui e le modalità attraverso cui percepiscono il mondo. Nella fiaba così, tra l'ironia e la malinconia, si cela un senso di verità. Calvino a proposito delle fiabe ammette:

Sono, prese tutte insieme, nella loro ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi: sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino [...] E in questo sommario disegno, tutto.¹⁰¹

La fiaba è meritevole di considerazione come forma narrativa non solo grazie alla sua capacità di essere un «catalogo di destini» in cui è possibile incontrare le diverse forme di vita potenziali degli individui, ma anche per il suo contenuto di verità. La forma narrativa breve può divenire uno strumento di conoscenza semplice, immediato e utile anche a forme di denuncia velata come accade in *Marcovaldo*.

III.2 *Marcovaldo*: forme e temi

La prima opera calviniana oggetto di analisi ecocritica è *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Il protagonista Marcovaldo, operaio presso la ditta Sbav, nasce tra le terze pagine dell'«Unità» il 28 settembre 1952: si delinea sin da subito, nota Barengi, come una sorta di *charlot*, di *little tramp*, ovvero un uomo che tenta di integrarsi nella neonata città industriale che però lo deride e lo rifiuta. I primi sei racconti vengono pubblicati in rivista tra il 1952 (*Funghi in città*, *Il piccione comunale*, *La pietanziera*) e il 1953 (*La cura delle vespe*, *Il bosco sull'autostrada*, *L'aria buona*), mentre tra il 1954 e il 1957 altri tre (*Il*

¹⁰¹ I. CALVINO, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 2017, p. 13.

coniglio velenoso, *Un viaggio con le mucche*, *Luna e Gnac*) compaiono in «Caffè», «Contemporaneo» e in «Corriere d'informazione» per un totale di nove testi che confluiscono, insieme al racconto inedito *La panchina* (1955), nel primo volume *Racconti* (1958) nella sezione *Gli idilli difficili*. Solo nel 1963 viene pubblicata per Einaudi la prima edizione della raccolta con il titolo *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*: inserita nella collana *Libri per ragazzi* e accompagnata dalle illustrazioni di Sergio Tofano l'opera, che conta ora di venti racconti o fiabe industriali, viene promossa come lettura indirizzata a un pubblico giovane, soprattutto di età scolastica. Lo stesso Calvino afferma di aver perseguito uno scopo pedagogico di «educazione al pessimismo»,¹⁰² applicando due diversi criteri:

Una struttura narrativa semplice e ripetibile, che serva da modello per organizzare una serie di esperienze, e che dia l'idea che il libro non è qualcosa di perentoriamente definitivo, ma una costruzione a cui tutti possono collaborare, aggiungere parti, proporre varianti.¹⁰³

E poi, aggiunge Calvino:

Un certo margine di opinabilità nelle conclusioni che si possono trarre dal libro, nella "morale della favola", nel senso ultimo di dove a personaggi e situazioni, in modo che si possano dare discussioni e giudizi divergenti su *alternative precise*.¹⁰⁴

Il libro riscuote un notevolissimo successo tanto da essere riedito poi nel 1966, nel 1969 nella collana *Coralli*, dedicata a studenti delle scuole secondarie di primo grado, e infine nel 1973 in *Nuovi Coralli*, sempre per Einaudi. Occorre soffermarsi sul rapporto tra le due edizioni principali del 1958 e del 1963 al fine di cogliere, anche dal punto di vista

¹⁰² I. CALVINO, *Prime conclusioni*, in «Rendiconti», n. XXII-XXIII, 1971, p. 243.

¹⁰³ Ivi, pp. 244-245.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

ecocritico, l'evoluzione delle due raccolte che si differenziano così tanto «per genesi e messaggio».¹⁰⁵ Maria Corti nel saggio *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo* (1978), sottopone a un'attenta analisi le due raccolte adottando la categoria del macrotesto. Innanzitutto è possibile riconoscere la presenza di un macrotesto in un'opera quando sono presenti due condizioni necessarie: prima, ogni sua parte è una microstruttura indipendente ma al contempo in relazione a una macrostruttura; seconda, è possibile riconoscere un'evoluzione della narrazione e una «combinatoria di elementi tematici e/o formali».¹⁰⁶ Entrambe le qualità sono ravvisabili, secondo Corti, solo nell'impianto della prima raccolta pubblicata ne *I racconti*: i singoli testi condividono uno schema ripetitivo, un intreccio che si itera con efficacia e si caratterizza per un aspetto «fatale-comico-melanconico».¹⁰⁷ Inoltre la loro posizione, che rivela un progresso della narrazione, non è interscambiabile ma strettamente funzionale alla struttura generale come macrotesto. Tale organicità e continuità di motivi viene meno nell'edizione del 1963 in cui i dieci nuovi racconti non vengono disposti in successione ai primi dieci ma vengono tra loro mescolati, interrompendo quella continuità che era garantita dalla posizione fissa dei testi precedenti del 1958. Oltre a un'evidente trasformazione della struttura, è possibile notare, sostiene Corti, anche una certa asincronia delle motivazioni ideologiche: mentre la prima edizione si fondava interamente sull'antagonismo città-campagna e assicurava così coerenza, la seconda accosta a tale primo motivo l'opposizione «tecnologia-forza dell'invenzione»¹⁰⁸ con un aumento anche della componente ludica e una struttura a calendario scandita dallo scorrere delle stagioni. Tuttavia Calvino stesso in una lettera datata 1975 lascia intendere la possibilità di concepire anche la seconda edizione di *Marcovaldo* come un macrotesto e afferma:

¹⁰⁵ MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 185.

¹⁰⁶ Ivi, p. 186.

¹⁰⁷ Ivi, p. 188.

¹⁰⁸ Ivi, p. 196.

[...] resta aperta la possibilità di studiare il modello di trasformazione dal macrotesto I a un nuovo (possibile, forse non realizzato) macrotesto II in cui la struttura di calendario diventa decisiva (a cominciare dal titolo *Le stagioni in città*) e viene sottointesa una dimensione di sviluppo storico.¹⁰⁹

Un ulteriore elemento che occorre tenere in considerazione è difatti lo stesso titolo che viene cambiato in *Marcovaldo* e dotato del sottotitolo *ovvero le stagioni in città*. Due sono gli aspetti significativi: la centralità che assume il ruolo del personaggio, tanto che Marcovaldo è uno dei pochi personaggi calviniani a conferire il suo nome a un'opera; l'antinomia nel sottotitolo tra le stagioni, elemento naturale, e la città, elemento industriale. La scansione del tempo secondo il calendario naturale delle stagioni permette ai cittadini, impegnati a destreggiarsi nel labirinto industriale, di mantenere un contatto minimo con la dimensione naturale che pare essere stata annullata:

While seasonal patterns clearly hold practical importance in agrarian societies, they become salient in a new way when the terrestrial environment is altered by industrialization: [...] the weather is invoked as a primary medium through which city dwellers continue to experience their corporeal connection with the nature that they are not.¹¹⁰

La scelta del sottotitolo appare dunque significativa nella rappresentazione della nuova società industriale poiché le stagioni sembrano assicurare la persistenza di una fragile presenza naturale anche nel nuovo ambiente industrializzato. La frenetica vita cittadina però non ubbidisce più al ritmo imposto dalle stagioni come avveniva nella precedente società agraria, creando una divergenza tra il naturale scorrere del tempo e le abitudini adattate alla

¹⁰⁹ Ivi, p. 200.

¹¹⁰ AXEL GOODBODY, KATE RIGBY, *Ecocritical Theory. New European Approaches*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2011, p. 148.

nuova percezione del tempo industriale. Calvino accentua così ancor più il contrasto tra la ‘vecchia’ e la ‘nuova’ società nella seconda edizione dell’opera apportando modifiche anche ai nomi dei personaggi che, da comuni, diventano signorili, dal sapore antico, enfatizzando la discrasia tra il nuovo contesto urbano e l’incapacità, soprattutto dei personaggi adulti, di adattarsi al nuovo ambiente: ecco che allora Marcovaldo incontra Amadigi ne *I funghi in città*, Viligelmo ne *Il piccione comunale*, il cavaliere Ulrico ne *Il coniglio velenoso* e Sigismondo ne *La città smarrita nella neve*.

Esposte alcune questioni formali relative a un certo «dinamismo nei cantieri di scrittura»,¹¹¹ ora viene analizzato il legame tra il protagonista Marcovaldo e l’ambiente cittadino secondo uno schema tripartito. Tre sono i livelli di lettura della relazione che verranno proposti: la disarmonia tra il protagonista e la città; la differenza di approccio all’elemento naturale tra Marcovaldo e i figli; il desiderio di ritrovare l’idillio naturale perduto.

III.2.1 Dissonanza

Marcovaldo sin dalle prime pagine si rivela un uomo di buon cuore, instancabile lavoratore, e osservatore disincantato: operaio presso la ditta Sbay, si è trasferito dalla campagna in città insieme alla famiglia composta dalla moglie Domitilla e dai sei figli. Né viene menzionato il nome della città, nonostante molti critici ravvisino una somiglianza con Torino, né Calvino si sofferma su precisazioni riguardo l’azienda. Tuttavia si evince dal testo che la posizione lavorativa non soddisfa il protagonista: sfruttato, «uomo di fatica»,¹¹² riceve un misero stipendio con cui a malapena riesce a provvedere al cibo per la famiglia. La condizione di precarietà lo spinge allora a cercare soluzioni che non implicino costi e gli

¹¹¹ FRANCESCA RUBINI, *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*, Roma, Carocci, p. 29.

¹¹² I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Milano, Mondadori, 2023, p. 12.

permettano di soddisfare le esigenze proprie e dei suoi cari in maniera naturale e quasi primitiva, ovvero attraverso la ricerca e l'utilizzo delle risorse offerte dalla natura. La sua principale preoccupazione è quella di garantire l'approvvigionamento di beni di prima necessità alla sua famiglia con «cibi che non siano passati per le mani infide di speculatori».¹¹³ Marcovaldo non sembra però consapevole del nuovo ambiente in cui si trova, ovvero la città, e nemmeno sembra capace di adattare il suo atteggiamento al nuovo contesto urbano:

Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza.¹¹⁴

Marcovaldo è un uomo semplice, che cammina sempre «a naso per aria»,¹¹⁵ non curante delle grandi insegne luminose, dei semafori, dei cartelloni pubblicitari, della frenesia cittadina: il suo sguardo è tutto rivolto verso le 'manifestazioni' della natura che divengono oggetto di una spasmodica e vana ricerca. Tutto ciò che appare dissonante rispetto all'ambiente industriale, come piante e animali, viene interpretato da Marcovaldo come espressione di una natura ormai lontana e segno «di una felicità perduta»¹¹⁶ che il protagonista tenta di riconquistare. Ma la città è una «naturalizzazione dell'industria»¹¹⁷ che

¹¹³ Ivi, p. 87.

¹¹⁴ Ivi, p. 12.

¹¹⁵ Ivi, p. 26.

¹¹⁶ KRZYSZTOF SOBCZYNSKY, *Italo Calvino: romanzo del bosco. Città e cavaliere*, in «Roczniki Humanistyczne», n. XXX, 1982, p. 75.

¹¹⁷ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Saggi*, cit., p. 119.

impone prepotente la sua onnipresenza anche attraverso quegli elementi che appaiono naturali ma che, in realtà, non sono altro che un'«incarnazione urbana della natura».¹¹⁸ Il povero e ingenuo operaio, inconsapevole dell'impossibilità della coesistenza di natura e città nel nuovo ambiente, aguzza la vista ogni qual volta abbia l'impressione di scorgere una segno della natura, che si tratti di un animale o una pianta, e quando sembra che le sue aspettative stiano per essere soddisfatte, l'alone di miseria e grigiore che avvolge la città si dissolve per qualche attimo:

Così un mattino, aspettando il tram che lo portava alla ditta Sbaù dov'era uomo di fatica, notò qualcosa d'insolito presso la fermata, nella striscia di terra sterile e incrostata che segue l'alberatura del viale: in certi punti, al ceppo degli alberi, sembrava si gonfiassero bernoccoli che qua e là s'aprivano e lasciavano affiorare tondeggianti corpi sotterranei. Si chinò a legarsi le scarpe e guardò meglio: erano funghi, veri funghi, che stavano spuntando proprio nel cuore della città! A Marcovaldo parve che il mondo grigio e misero che lo circondava diventasse tutt'a un tratto generoso di ricchezze nascoste, e che dalla vita ci si potesse ancora aspettare qualcosa, oltre la paga oraria del salario contrattuale, la contingenza, gli assegni familiari e il caropane.¹¹⁹

In *I funghi in città*, racconto introduttivo della raccolta, Marcovaldo, ormai rassegnato a vivere la sua giornata come ogni altra, scandita dall'annichilente ritmo lavorativo, si accorge di una singolare presenza alla fermata del tram: nel centro della città stanno crescendo veri funghi, all'apparenza uguali a quelli che crescevano nella sua amata campagna. È sufficiente così un semplice contatto con una 'manifestazione' naturale per capovolgere la sua intera concezione della vita: all'improvviso la città non è solo luogo di lavoro, di salari, di assegni, ma anche di bellezze nascoste, di vita, e i funghi si trasformano

¹¹⁸ S. IOVINO, *Gli animali di Calvino*, cit., p. 65.

¹¹⁹ I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 12.

in un simbolo di una fragile speranza che dona a Marcovaldo un momento di fuga estemporanea da quell'«agglomerato di materie sintetiche».¹²⁰

Marcovaldo si trova spesso a passeggiare per le affollate strade cittadine senza un preciso scopo, in un atteggiamento quasi sognante, alla ricerca della natura. Il *topos* della passeggiata viene però rielaborato da Calvino: si tratta di una «*flânerie* in reverse»¹²¹ dal momento che il protagonista, straniero nel suo stesso ambiente, non si fa ammaliare dalle innovazioni del nuovo mondo ma, con un atteggiamento che si potrebbe definire antimoderno, si perde nell'esclusiva ricerca dell'idillio naturale, o quantomeno nelle sue tracce illusorie. Alla trasformazione dell'ambiente non corrisponde un rinnovamento dell'atteggiamento e Marcovaldo persiste nell'osservare la città attraverso la verde lente della natura:

Per tutto l'anno Marcovaldo aveva sognato di poter usare le strade come strade, cioè camminandoci nel mezzo: ora poteva farlo, e poteva anche passare i semafori col rosso, e attraversare in diagonale, e fermarsi nel centro delle piazze. Ma capì che il piacere non era tanto il fare queste cose insolite, quanto il vedere tutto in un altro modo: le vie come fondovalli, o letti di fiumi in secca, le case come blocchi di montagne scoscese, o pareti di scogliera. Certo, la mancanza di qualcosa saltava agli occhi: ma non della fila di macchine parcheggiate, o dell'ingorgo ai crocevia, o del flusso di folla sulla porta del grande magazzino, o dell'isolotto di gente ferma in attesa del tram; ciò che mancava per colmare gli spazi vuoti e incurvare le superfici squadrate, era magari un'alluvione per lo scoppio delle condutture dell'acqua, o un'invasione di radici degli alberi del viale che spaccassero la pavimentazione. Lo sguardo di Marcovaldo scrutava intorno cercando l'affiorare d'una città diversa, una città di cortecce e squame e grumi

¹²⁰ Ivi, p. 124.

¹²¹ MÁRCIO MATIASSI CANTARIN, MARIANA CRISTINA MARINO, *Post-War ecosophic intuition: About the (Im)possibility of Ecological Coexistence in «Marcovaldo, or the seasons in the City» by Italo Calvino*, in «humanities», n. III, 2018, p. 2. Il termine *flâneur* viene utilizzato da Charles Baudelaire per descrivere un uomo che vaga senza meta per le vie della città, bighellonando senza fretta. Con Walter Benjamin *flânerie* assume un'accezione metropolitana: il *flâneur* diviene un uomo che, con atteggiamento curioso e attento, passeggia per la città lasciandosi travolgere dalle visioni meravigliose del mondo moderno in continua evoluzione e crescita.

e nervature sotto la città di vernice e catrame e vetro e intonaco.¹²²

Nel racconto *La città tutta per lui*, quando con l'arrivo dell'estate la città si svuota all'improvviso e tutti i cittadini, eccetto Marcovaldo, si danno a una fuga precipitosa, l'atipico *flâneur*, rimasto solo, può lasciarsi trasportare tra le vie cittadine in totale libertà, senza alcun ostacolo umano o artificiale al suo vagabondare senza meta. Ma la città sembra aver subito una trasformazione agli occhi di Marcovaldo, e dal duro cemento lascia intravedere per qualche istante un residuo di natura: ecco che, nel silenzio estivo, le vie diventano letti di fiumi in secca, le case accatastate l'una sull'altra pareti di una scogliera. Nel libero volteggiare della sua immaginazione, le radici delle piante si ribellano al duro cemento e fuoriescono dalle costringenti strade e l'acqua, uscita dalle tubature o proveniente da un'improvvisa alluvione, si riappropria con fierezza dei suoi corsi. L'estate offre a Marcovaldo non solo l'opportunità di fantasticare riguardo a una più verde città, ma anche di evadere dalle costrizioni sociali, dettate da semafori e regole di viabilità, che di solito limitano il suo movimento e gli appaiono così insensate e innaturali. Il protagonista si abbandona a un vagabondaggio istintivo «dimenticando la funzione dei marciapiedi e delle strisce bianche».¹²³

Ma i segni di natura che Marcovaldo ricerca al fine di evadere dalla prigione industriale si rivelano sempre ingannevoli e fallaci. Ogni pianta e animale nel suo mirino è avvelenato o inquinato e dunque innaturale: i funghi alla fermata del tram sono velenosi, il coniglio dell'ospedale è frutto di un esperimento scientifico e portatore di una rara malattia, i pesci che nuotano nelle acque viziate dai liquidi tossici della fabbrica non sono commestibili:

¹²² I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 124.

¹²³ Ivi, p. 125.

Era un tempo in cui i più semplici cibi racchiudevano minacce insidie e frodi. Non c'era giorno in cui qualche giornale non parlasse di scoperte spaventose nella spesa del mercato: il formaggio era fatto di materia plastica, il burro con le candele steariche, nella frutta e verdura l'arsenico degli insetticidi era concentrato in percentuali più forti che non le vitamine, i polli per ingrassarli li imbottivano di certe pillole sintetiche che potevano trasformare in pollo chi ne mangiava un cosciotto. Il pesce fresco era stato pescato l'anno scorso in Islanda e gli truccavano gli occhi perché sembrasse di ieri. Da certe bottiglie di latte era saltato fuori un sorcio, non si sa se vivo o morto. Da quelle d'olio non colava il dorato succo dell'oliva, ma grasso di vecchi muli, opportunamente distillato.¹²⁴

In una brillante, e più che mai attuale, descrizione Calvino sottolinea la discrepanza tra l'atteggiamento degli uomini, ancorati a un modo di vivere antico, e l'ambiente industriale. Se prima, in un contesto naturale e genuino, la relazione con la natura si stabiliva su un delicato ma vantaggioso equilibrio in cui l'uomo poteva attingere alle sue risorse e adoperarle senza rischi, ora, nel nuovo mondo industriale in cui tutto è corrotto, non viene concesso lo stesso tipo di approvvigionamento. Ogni alimento deve essere sottoposto a una scrupolosa analisi per assicurarsi che non vi sia traccia di plastica, veleno o pillole sintetiche. Nemmeno ciò che sembra naturale lo è per davvero e degenera così il rapporto di fiducia con la natura che non è più considerabile una fonte sicura. Lo sguardo straniante di Marcovaldo demolisce tutte le certezze: le piante e gli animali che era convinto di riconoscere come elementi familiari e parti costituenti di una natura condivisa rivelano invece una differente e inattesa essenza. Di fronte a tale corruzione, Marcovaldo mantiene una prospettiva illusoria ed «è sempre pronto a riscoprire in mezzo al mondo che gli è ostile lo spiraglio d'un mondo fatto a sua misura, non si arrende mai, è sempre pronto a ricominciare».¹²⁵ L'ostilità contro il protagonista inoltre non proviene solo dai segni

¹²⁴ Ivi, p. 87.

¹²⁵ ID., *Prefazione*, in *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, GEDI, 2020, p. IX.

‘naturali’ ma anche dai suoi stessi concittadini. Marcovaldo ambisce a integrarsi nella classe dirigente cittadina, ma proprio nel momento in cui tale possibilità appare realizzabile, il nuovo ambiente, con le sue strutture e i suoi dogmi, lo esclude:

It is interesting to note how Marcovaldo, based mainly on his class question, is usually encouraged to participate in the same universe that promotes his exclusion.¹²⁶

L'impossibilità dell'integrazione riguarda non solo Marcovaldo e la nuova società cittadina, ma anche la stessa nuova società e la città. Tutti sono imbrigliati nei meccanismi di subordinazione e «nessuno sfugge agli ingranaggi dell'industria in nessun'ora della sua vita pubblica o privata».¹²⁷ Mancano gli strumenti e le coordinate utili a orientarsi nel nuovo labirinto e l'integrazione è, per ora, solo un'illusione che si svela in alcuni momenti della narrazione come ne *La città tutta per lui*, quando, con l'arrivo della stagione estiva, «tutta la popolazione non desiderava altro che andarsene al più presto»¹²⁸ dalla città. Le relazioni sociali sono guastate da un forte individualismo che si caratterizza al contempo per competitività e indifferenza che, per qualche istante, guida anche le azioni di Marcovaldo. In *I funghi in città*, dopo aver scoperto la presenza del prelibato alimento, lo sventurato operaio, inconsapevole della loro tossicità, è spinto da un forte desiderio egoistico:

Così, quella scoperta che subito gli aveva riempito il cuore d'amore universale, ora gli metteva la smania del possesso, lo circondava di timore geloso e diffidente.¹²⁹

E raccomanda ai figli di non rivelare a nessuno la posizione del prezioso tesoro:

¹²⁶ M. CANTARIN, M.C. MARINO, *Post-War Ecosophic intuition*, cit., p. 5.

¹²⁷ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, cit., p. 107.

¹²⁸ ID., *Marcovaldo ovvero Le Stagioni in città*, cit., p. 123.

¹²⁹ Ivi, p. 13.

«Il posto dei funghi lo so io e solo io» disse ai figli «e guai a voi se vi lasciate sfuggire una parola»¹³⁰

L'egoismo di Marcovaldo ha però breve durata: in «uno slancio generoso»¹³¹ decide di condividere la scoperta con i suoi concittadini che, entusiasti, lo seguono. Ma la società industriale che Calvino descrive si fonda sul principio *homo homini lupus*:¹³² non c'è spazio per la generosità, né tantomeno per la condivisione e l'altruismo. Nel medesimo racconto, mentre tutti sono occupati a raccogliere i funghi, emerge una fugace proposta:

Trovarono ancora funghi per tutti e, in mancanza di cesti, li misero negli ombrelli aperti. Qualcuno disse: «Sarebbe bello fare un pranzo tutti insieme!». Invece ognuno prese i suoi funghi e andò a casa propria.¹³³

L'idea di pranzare tutti insieme e condividere il dolce bottino svanisce nell'immediato e ognuno torna nella propria abitazione ignaro del fatto che la sera stessa si sarebbero tutti ritrovati a condividere un momento per nulla piacevole: a causa dell'ingerimento di funghi velenosi, Marcovaldo, la sua famiglia e tutti coloro che avevano partecipato alla raccolta vengono portati in ospedale e trascorrono insieme la nottata guardandosi «in cagnesco».¹³⁴ La condivisione è dunque legata solo a momenti spiacevoli e regna sovrano l'antagonismo nella città industriale in cui «tutti guardano davanti a sé e mai di lato».¹³⁵

Infine nei confronti della dissonanza tra il personaggio e l'ambiente e tra i personaggi stessi Calvino opta per una letteratura antipsicologica. Marcovaldo è un uomo semplice che

¹³⁰ Ivi, p. 14.

¹³¹ Ivi, p. 16.

¹³² Il concetto di *homo homini lupus* (l'uomo è lupo per gli altri uomini) viene approfondito dal filosofo Thomas Hobbes nella sua opera *De cive* (1642) in relazione allo stato di natura: l'uomo per natura agisce secondo una logica egoistica e combatte con i suoi simili per assicurarsi la sopravvivenza. I legami sociali si sviluppano solo per il timore reciproco poiché ogni individuo percepisce il suo simile come un potenziale nemico.

¹³³ I. Calvino, Marcovaldo ovvero Le stagioni in città, cit., p. 16.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 16

¹³⁵ ID., *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 160.

«non conosce il lusso di una caratterizzazione individuale e tridimensionale, ma solo caricaturale e di gruppo»: ¹³⁶ è straniero, escluso e ignorato. Egli «è il piccolo uomo combattuto tra lo slancio dei grandi sentimenti e la grottesca miseria della sua esistenza»¹³⁷ e nessuno, nemmeno Calvino stesso, si preoccupa di ciò che pensa:

[...] ma quel che pensava lui—primo—era difficile saperlo data la scarsa sua comunicativa, e—secondo—contava così poco che comunque era lo stesso.¹³⁸

La distanza che si crea tra il personaggio, la città e il suo narratore non lascia spazio ad alcun tipo di introspezione. Calvino difatti sviluppa un «*pathos* della distanza»¹³⁹ e proietta un gelido e lucido sguardo sulla realtà. Rifiuta nella sua narrazione ogni tono patetico che lasci trasparire emotività e procede nel racconto delle vicende attraverso una prospettiva straniante, alleggerita da note ironiche. Seppur sia consapevole della disarmonia tra il personaggio e il nuovo ambiente da cui non può fuggire, Calvino non si arrende all'accettazione sommessamente di tale condizione ma «aspira a priori [...] a un'integrazione totale».¹⁴⁰ E l'ostinazione di Marcovaldo che, nonostante sia ripudiato, deriso e sfruttato, persiste nella sua ricerca, è emblematica della stessa poetica di Calvino. L'autore afferma:

Una resa dell'individualità, e volontà umana di fronte al mare dell'oggettività, al magma indifferenziato dell'essere non può non corrispondere a una rinuncia dell'uomo a condurre il corso della storia, a una supina accettazione del mondo com'è. Per questo vogliamo richiamarci a una linea dell'ostentazione *nonostante tutto*.¹⁴¹

¹³⁶ FRANCESCA SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006, p. 264.

¹³⁷ *Ivi*, p. 268.

¹³⁸ I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 123.

¹³⁹ CESARE CASES, *Calvino e il "pathos della distanza"*, in *I metodi attuali della critica*, a cura di Maria Corti e Cesare Segre, Torino, Eri, 1970, p. 120.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, in *Saggi*, cit., p. 51.

III.2.2 Quei «rami a forma di dentifricio»

Se Marcovaldo è mosso dall'unico desiderio di ricongiungersi con la sua idea di natura di cui ha quantomeno avuto un'esperienza in passato, seppur illusoria, i figli, nati e cresciuti in città, le sono invece del tutto estranei. La loro inclusione nel nuovo paesaggio industriale è testimoniata innanzitutto dai loro nomi più conformi al periodo storico in cui la narrazione è ambientata.¹⁴² Attraverso tale scelta formale, Calvino accentua la differente relazione che si instaura tra i nati dopo il miracolo economico, ovvero i figli della città, con il nuovo mondo industrializzato e coloro che, trasferitisi in città dalle campagne, vengono catapultati nella nuova realtà di macchine e cemento. Nella prospettiva dei bambini l'ambiente della città è l'ambiente naturale: per loro diviene impossibile scorgere quelle manifestazioni 'naturali', oggetto dell'ostinato desiderio di Marcovaldo, poiché sono privi degli strumenti utili a individuarle. È impensabile per la nuova generazione immaginare una realtà alternativa rispetto a quella industriale: il loro mondo è costituito da cartelloni pubblicitari, insegne luminose, grandi edifici di cemento, e non hanno alcuna idea di cosa sia un bosco, una mucca, un albero o un giardino. Così in *Il bosco in autostrada*, Marcovaldo, non potendo pagare le bollette in pieno inverno, decide di uscire e procurarsi da sé la legna per far ardere il fuoco e il figlio Michelino, intento a leggere un libro che narra la storia di un figlio di un taglialegna, asseconda la scelta del padre:

Il piccolo Michelino, battendo i denti, leggeva un libro di fiabe, preso in prestito alla bibliotechina della scuola. Il libro parlava d'un bambino figlio di un taglialegna, che usciva con l'accetta, per far legna nel bosco. «Ecco dove bisogna andare» disse Michelino «Nel bosco! Lì sì che c'è la legna!»

Nato e cresciuto in città, non aveva mai visto un bosco neanche di lontano.¹⁴³

¹⁴² ANGELA JEANNET, *Escape from the Labirynth: Italo Calvino's Marcovaldo*, in «Annali d'Italianistica», n. IX, 1991, p. 216.

¹⁴³ I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 53.

Le uniche conoscenze di Michelino relative alla natura provengono da letture o dai racconti disincantati del padre. L'ingenuità dei figli si rivela anche all'arrivo in città di una mandria di mucche accompagnata da alcuni pastori nel racconto *Un viaggio con le mucche*. Marcovaldo, estasiato da tale visione, trascorre la notte insonne ad ammirare l'arrivo del bestiame che gli pare quasi un miraggio tra gli alti grattacieli della città: gli animali tuttavia non sembrano corrotti dall'ambiente industriale e conservano intatto «il loro mondo di prati umidi, nebbie, montagne e guadi di torrenti».¹⁴⁴ I figli, travolti dalla sua euforia, accorrono alla finestra per godere di tale spettacolo: non hanno mai visto una mucca, non sanno come sia fatta e nemmeno come si muova. L'unico modo che possiedono per tentare di comprenderne la natura è paragonarla agli oggetti che a loro risultano noti e familiari, come i tram. Si verifica così un rovesciamento delle prospettive: come Marcovaldo applica la lente della natura nell'osservazione della città, così i figli a loro volta adottano una visione 'metropolitana' della natura, filtrata dalla lente della città. Il padre soddisfa le loro singolari curiosità:

«Papà» dissero i bambini «le mucche sono come i tram? Fanno le fermate? Dov'è il capolinea delle mucche?»

«Niente a che fare coi tram» spiegò Marcovaldo. «Vanno in montagna.»

«Si mettono gli sci?» chiese Pietruccio.

«Vanno al pascolo, a mangiare dell'erba.»

«E non gli fanno la multa se sciupano i prati?»

Chi non faceva domande era Michelino, che, più grande degli altri, le sue idee sulle mucche già le aveva, e badava solo ormai a verificarle, a osservare le miti corna, le groppe e le giogaie variegata. Così seguiva la mandria, trotterellando a fianco come i cani pastori.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Ivi, p. 64.

¹⁴⁵ Ivi, p. 65.

Allo stesso modo in *L'aria buona*, al responso del medico della mutua che consiglia a Marcovaldo di far trascorrere del tempo ai suoi figli, bisognosi di «respirare un po' d'aria buona, a una certa altezza, di correre sui prati»,¹⁴⁶ lontano dalla malsana aria della città, Michelino, Filippetto, Pietruccio e Teresina domandano chiarimenti:

«Sui prati come l'aiola della piazza?» chiese Michelino.

«Un'altezza come il grattacielo?» chiese Filippetto.

«Aria buona da mangiare?» domandò Pietruccio.¹⁴⁷

L'unico prato che hanno mai avuto occasione di vedere è l'aiuola nella piazza della città, l'oggetto più alto immaginabile per loro è un grattacielo e l'aria buona non è quella respirabile nelle sterminate campagne, ma un cibo da gustare. Così Marcovaldo con l'arrivo della primavera accompagna i figli in collina, lontano dalla città, alla ricerca dell'aria pura che si può trovare solo nella natura incontaminata. Giunti al terminale del tram, proseguono a piedi per un viale in salita ma ecco che ai bambini «lievemente spaesati»¹⁴⁸ tutto appare anomalo: muri senza tetti, scale senza case, alberi dentro ai cortili. Mentre in città Marcovaldo è il soggetto del disorientamento, ora in campagna i ruoli vengono invertiti e i figli, che hanno esperienza del solo paesaggio industriale, rimangono sbalorditi dal primo contatto con l'ambiente naturale. I bambini tentano di classificare e definire gli elementi naturali ricercando somiglianze con elementi caratteristici della città e risulta per loro inconcepibile che nell'ambiente naturale non ci sia spazio per le macchine o che si possano costruire mura senza tetti:

«Perché c'è una scala senza casa sopra?» chiese Michelino.

¹⁴⁶ Ivi, p. 57.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Ivi, p. 58.

«Non è una scala di casa: è come una via.»

«Una via... E le macchine come fanno coi gradini?»

Intorno c'erano muri di giardini e dentro gli alberi.

«Muri senza tetto... Ci hanno bombardato?»

«Sono giardini... una specie di cortili...» spiegava il padre. «La casa è dentro, lì dietro quegli alberi.»

Michelino scosse il capo, poco convinto: «Ma i cortili stanno dentro alle case, mica fuori».

Teresina domandò: «In queste case ci abitano gli alberi?»¹⁴⁹

Il loro spaesamento si verifica però anche nello stesso contesto urbano di cui sono figli: talvolta sembra che gli oggetti della città vengano da loro fraintesi, come se non fossero decifrabili nemmeno da coloro che sono nati e cresciuti nell'ambiente industriale. Difatti Michelino, in *Il bosco dell'autostrada*, deciso ad aiutare il povero padre nella raccolta della legna, parte alla ricerca insieme ai fratelli del fatidico bosco di cui ha letto nel libro preso in prestito dalla piccola biblioteca della scuola. Giunti al ciglio dell'autostrada, si imbattono in un ammasso di cartelloni pubblicitari che viene da loro interpretato come un bosco:

Ai lati dell'autostrada, i bambini videro il bosco: una folta vegetazione di strani alberi copriva la vista della pianura. Avevano i tronchi fini fini, diritti o obliqui; e chiome piatte e estese, dalle più strane forme e dai più strani colori, quando un'auto passando le illuminava coi fanali. Rami a forma di dentifricio, di faccia, di formaggio, di mano, di rasoio, di bottiglia, di mucca, di pneumatico, costellate da un fogliame di lettere dell'alfabeto.

«Evviva!» disse Michelino «questo è il bosco!»

E i fratelli guardavano incantati la luna spuntare tra quelle strane ombre: «Com'è bello...».¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ Ivi, p. 53.

Una volta rientrati i bambini, fieri della loro scoperta, rivelano al padre incredulo la collocazione del fantomatico bosco e Marcovaldo decide di seguire le loro direttive. Si crea un gioco di fraintendimenti che viene provocato dall'opposizione delle due esperienze: il padre regola le proprie azioni sulla base di una personale idea di natura e si affida ai consigli dei figli ciecamente, con la convinzione di condividere con loro la medesima idea di bosco. Nemmeno per un istante il dubbio di un'assenza di sintonia tra le loro prospettive sfiora la mente del protagonista che, precipitoso, si reca nel punto indicato e comincia a smantellare i cartelli a uno a uno.

La distanza delle due logiche appare incolmabile anche nei fallimentari tentativi del padre di trasmettere ai propri figli le conoscenze relative alla sua esperienza di natura, quella 'vera' con cui tanto desidera di ricongiungersi. A tal proposito risulta significativo il racconto *Luna e GNAC* in cui, in una notte d'estate, il chiarore della Luna viene oscurato da un'insegna pubblicitaria che si illumina a intermittenza. Tra un bagliore artificiale e l'altro, Marcovaldo cerca di educare i bambini sulla posizione dei corpi celesti:

«Quello è il Gran Carro, uno due tre quattro e lì il timone, quello è il Piccolo Carro, e la Stella Polare segna il Nord.»

«E quell'altra, cosa segna?»

«Quella segna ci. Ma non c'entra con le stelle. È l'ultima lettera della parola COGNAC. Le stelle invece segnano i punti cardinali. Nord Sud Est Ovest. La luna ha la gobba a Ovest. Gobba a ponente, luna crescente. Gobba a levante, luna calante.»

«Papà, allora il cognac è calante? La ci ha la gobba a levante!»

«Non c'entra, crescente o calante: è una scritta messa lì dalla ditta Spaak.»

«E la luna che ditta l'ha messa?»

«La luna non l'ha messa una ditta. È un satellite, e c'è sempre.»

«Se c'è sempre, perché cambia di gobba?»

«Sono i quarti. Se ne vede solo un pezzo.»

«Anche di COGNAC se ne vede solo un pezzo.»

«Perché c'è il tetto del palazzo Pierbernardi che è più alto.»

«Più alto della luna?»¹⁵¹

Ormai assuefatti dall'ambiente industriale, i figli di Marcovaldo non riescono a concepire l'esistenza della Luna come elemento a se stante, non posizionato da nessun magnate industriale e addirittura più alto degli immensi grattacieli della città. Il relativismo delle esperienze rende difficile la comunicazione che così si sviluppa in due diverse e inconciliabili linee.

III.2.3 Il ritorno verso l'inesistente

L'illeggibilità del caotico e frenetico presente provoca la nascita di un forte sentimento di nostalgia in Marcovaldo che cerca rifugio dalle macchine e dal freddo cemento nella sua idea di natura che coincide con l'idillio naturale, ovvero una sorta di età dell'oro, di Arcadia¹⁵² in cui gli uomini vivevano in armonia con la natura madre. Si spinge nella ricerca tra le strade affollate dei fragili segnali dell'idillio, con la fiduciosa speranza di un ritorno verso la dimensione ancestrale che però si rivela impossibile. Non può esistere un ritorno alla natura poiché la natura stessa non è mai stata un idillio e «l'uomo non è mai stato totalmente naturale, ma sempre artificioso, non è mai stato un vero e proprio animale».¹⁵³ L'idillio naturale è una costruzione fallace e stereotipata che lega Marcovaldo a un nostalgico ricordo di un tempo in realtà mai esistito. La natura che sogna il povero operaio

¹⁵¹ Ivi, pp. 93-94.

¹⁵² L'Arcadia è una mitica regione dell'antica Grecia che diviene l'ambientazione della poesia bucolica e dei componimenti pastorali: si tratta di una terra fertile, incontaminata, in cui uomini e animali vivono in comunione con la natura generosa che garantisce da sé, senza bisogno dell'intervento umano, la sopravvivenza degli uomini. Il mito arcadico, reso celebre da Teocrito nella tradizione greca, e poi da Virgilio in quella latina, viene poi rielaborato durante il Rinascimento quando, nel 1690, viene fondato il circolo letterario dell'Accademia dell'Arcadia con lo scopo di recuperare le forme pure e sofisticate della tradizione classica e di rivendicare il valore conoscitivo della poesia.

¹⁵³ FREDERICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, a cura di Mario Carpitella e Federico Gerratana, Milano, Adelphi, 1979, p. 130.

è corrotta, avvelenata e inquinata. Si sgretola il *topos* del *locus amoenus* che rivela la sua veste illusoria: nemmeno nella dimensione naturale è più possibile trovare conforto e sollievo. Tanto l'idillio industriale, con le sue promesse di progresso e innovazione, quanto l'idillio naturale sono connotati in senso negativo e positivo e possono entrambi divenire una prigione per l'individuo. Le manifestazioni che Marcovaldo interpreta come espressioni della «persistenza quasi provocatoria di una natura che l'industrializzazione ha fatto di tutto per cancellare»¹⁵⁴ si mostrano in realtà impure e testimoniano la perdita dell'idilliaca armonia tra uomo e animale. Nel significativo racconto *La cura delle vespe*, Marcovaldo, dopo aver sperimentato una cura innovativa contro i reumatismi con il veleno delle vespe, decide di aprire una sorta di clinica che riscuote un discreto successo. La collaborazione tra uomo e animale sembra funzionare per qualche istante, fino al momento in cui gli insetti inferociti invadono la sala d'attesa in cui si trovano Marcovaldo e i pazienti in attesa della cura:

Marcovaldo stava dicendo ai suoi pazienti: «Abbiate pazienza, adesso arrivano le vespe» quando la porta s'aperse e lo sciame invase la stanza. Nemmeno videro Michelino che andava a cacciare il capo in un catino d'acqua: tutta la stanza fu piena di vespe e i pazienti si sbracciavano nell'inutile tentativo di scacciarle, e i reumatizzati facevano prodigi d'agilità e gli arti rattroppiti si scioglievano in movimenti furiosi. Vennero i pompieri e poi la Croce Rossa. Sdraiato sulla sua branda all'ospedale, gonfio irricognoscibile dalle punture, Marcovaldo non osava reagire alle imprecazioni che dalle altre brande della corsia gli lanciavano i suoi clienti.¹⁵⁵

Le vespe si ribellano a Marcovaldo che non è in grado di dominare l'elemento naturale e stabilire con esso un legame vantaggioso. L'uomo è convinto di possedere la chiave di

¹⁵⁴ S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, cit., p. 66.

¹⁵⁵ I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., pp. 41-42.

lettura della natura, di conoscere il corretto approccio, di poter usufruire delle sue risorse come un tempo, ma si tratta di una sicurezza infondata. Dal tentativo di instaurare una collaborazione con la natura, Marcovaldo ottiene solo sofferenza, dolore ed esclusione da parte dei suoi concittadini. La stessa incapacità di rapportarsi con l'elemento naturale emerge nel racconto *La pioggia e le foglie* in cui il protagonista comincia a prendersi cura di una pianta morente posta all'entrata della sua sede aziendale. L'operaio la porta a casa e se ne prende cura con grande attenzione e premura, tanto che le resta accanto anche sotto la pioggia, quasi nel tentativo di riavvicinarsi al suo essere naturale:

Restavano lì in cortile, uomo e pianta, l'uno di fronte all'altra, l'uomo quasi provando sensazioni da pianta sotto la pioggia, la pianta-disabituata all'aria aperta e ai fenomeni della natura-sbalordita quasi quanto un uomo che si trovi tutt'a un tratto bagnato dalla testa ai piedi e coi vestiti zuppi. Marcovaldo, a naso in su, assaporava l'odore della pioggia, un odore-per lui-già di boschi e di prati, e andava inseguendo con la mente dei ricordi indistinti. Ma tra questi ricordi s'affacciava, più chiaro e vicino, quello dei dolori reumatici che lo affliggevano ogni anno; e allora, in fretta, ritornava al coperto.¹⁵⁶

Perfino la pianta, elemento naturale, dopo aver trascorso tutta la sua vita illuminata solo dalla luce artificiale di una lampadina d'ufficio, sembra stupirsi del fenomeno naturale della pioggia che concede a Marcovaldo un breve momento di fuga dalla confusione urbana. Ma l'idillio dura ben poco poiché subentrano presto i dolori reumatici che lo costringono a rientrare nell'ambiente protetto della casa. L'uomo sembra aver perso la sua stessa animalità e non essere più adatto a una vita naturale, a contatto con gli agenti atmosferici. Tuttavia con le cure di Marcovaldo la pianta cresce a dismisura, tanto che il magazziniere-capo Vigilelmo gli ordina di sbarazzarsene perché troppo ingombrante. L'operaio allora si dirige al vivaio

¹⁵⁶ Ivi, pp. 100-101.

per barattare la sventurata pianta con una più piccola adatta alle dimensioni dell'ufficio, ma a causa di una tempesta improvvisa non riesce a portare a termine il suo compito:

Prese a tirare vento; le foglie d'oro, a raffiche, correvano via a mezz'aria, volteggiavano. Marcovaldo ancora credeva d'avere alle spalle l'albero verde e folto, quando a un tratto—forse sentendosi nel vento senza riparo—si voltò. L'albero non c'era più: solo uno smilzo stecco da cui si dipartiva una raggera di peduncoli nudi, e ancora un'ultima foglia gialla là in cima. Alla luce dell'arcobaleno tutto il resto sembrava nero: la gente sui marciapiedi, le facciate delle case che facevano ala; e su questo nero, a mezz'aria, giravano le foglie d'oro, brillanti, a centinaia; e mani rosse e rosa a centinaia s'alzavano dall'ombra per acchiapparle; e il vento sollevava le foglie d'oro verso l'arcobaleno là in fondo, e le mani, e le grida; e staccò anche l'ultima foglia che da gialla diventò color d'arancio poi rossa violetta azzurra verde poi di nuovo gialla e poi sparì.¹⁵⁷

La pianta, quasi sfinita dallo sforzo della crescita e disabituata alla pioggia, muore lasciando un secco ed esile tronco privo di foglie. La natura è divenuta fragile, incapace di sopportare perfino se stessa, e l'uomo non è più in grado di prendersi cura di lei.

Nella rivelazione dell'illusione di Marcovaldo, i figli assumono un ruolo predominante. Attraverso la loro ingenuità nei confronti della natura rendono visibili le contraddizioni non solo dell'ambiente industriale, ma anche di quello naturale. Tale funzione spetta a Michelino nel racconto *Un viaggio con le mucche* in cui, con l'arrivo del bestiame in città, decide di partire con i pastori verso le montagne all'insaputa dei genitori. Marcovaldo, in un primo istante preoccupato per la sorte del figlio, ragionando con il commissario della stazione di polizia cui si rivolge per denunciare la scomparsa di Michelino, cambia subito la sua visione dell'accaduto e il sentimento di apprensione lascia ben presto spazio a quello di invidia:

¹⁵⁷ Ivi, pp. 106-107.

Il commissario cui si rivolse per denunciare la scomparsa del figlio, disse: «Dietro una mandria? Sarà andato in montagna, a farsi la villeggiatura, beato lui. Vedrai, tornerà grasso e abbronzato». L'opinione del commissario ebbe conferma qualche giorno dopo da un impiegato della ditta dove lavorava Marcovaldo, tornato dal primo turno di ferie. A un passo di montagna aveva incontrato il ragazzo: era con la mandria, mandava a salutare il padre, e stava bene. 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.¹⁵⁸

Marcovaldo, imprigionato nella città in piena estate, rivolge il suo pensiero al figlio che, nella sua immaginazione, stava girovagando tra i verdi pascoli di montagna, libero nella *wilderness*, nello spazio incontaminato, e pensa tra sé:

«Beato lui, sta al fresco, e si riempie di burro e formaggio» diceva Marcovaldo, e ogni volta che dal fondo d'una via gli appariva, velato appena dalla calura, il frastaglio bianco e grigio delle montagne, si sentiva come sprofondato in un pozzo, alla cui luce, lassù in alto, gli pareva di veder scintillare fronde d'aceri e castagni, e ronzare api selvatiche, e Michelino lassù, pigro e felice, tra il latte e il miele e le more di siepe.¹⁵⁹

L'idea della natura che emerge dal pensiero di Marcovaldo ricalca alcuni degli stereotipi della poesia arcadica e del *locus amoenus*: immagina Michelino disteso tra verdi fronde, mentre si ciba di latte e miele e si abbandona a una sorta di *otium*. Ma la realtà si dimostrerà ben diversa. Al ritorno di Michelino il padre, desideroso di sapere se le sue aspettative della montagna sono state soddisfatte, domanda al figlio cosa abbia provato a immergersi nell'ambiente naturale, a vivere nell'idillio campestre, e le prospettive vengono capovolte:

¹⁵⁸ Ivi, p. 66.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 66-67.

«Come stai? Era bello?»

«Oh... sì...»

«E a casa avevi voglia di tornare?»

«Sì...»

«È bella la montagna?»

Era in piedi, di fronte a loro, con le ciglia aggrottate, lo sguardo duro.

«Lavoravo come un mulo» disse, e sputò davanti a sé. S'era fatta una faccia da uomo. «Ogni sera spostare i secchi ai mungitori da una bestia all'altra, da una bestia all'altra, e poi vuotarli nei bidoni, in fretta, sempre più in fretta, fino a tardi. E al mattino presto, rotolare i bidoni fino ai camion che li portano in città... E contare, contare sempre: le bestie, i bidoni, guai se si sbagliava...».¹⁶⁰

La frenesia e la ripetitività del sistema industriale hanno intaccato anche il mondo naturale: il ritmo stremante del lavoro non ha lasciato tregua a Michelino che, reso un uomo rozzo dall'esperienza, non ha mai avuto tempo di godere del tanto lodato idillio naturale:

«Non s'aveva mai tempo. Sempre qualcosa da fare. Per il latte, le lettiere, il letame. E tutto per che cosa? Con la scusa che non avevo il contratto di lavoro, quanto m'hanno pagato? Una miseria. Ma se ora vi credete che ve ne dia a voi, vi sbagliate. Su, andiamo a dormire che sono stanco morto.»¹⁶¹

La precarietà e l'abuso che caratterizzano il lavoro nelle grandi industrie appartengono anche alle campagne: Michelino è stato sfruttato, ricompensato con un salario minimo e non tutelato da alcun tipo di contratto. Il lavoratore delle campagne è sottoposto al medesimo trattamento di cui è vittima il lavoratore della città. Entrambi dedicano la propria vita al lavoro e ottengono un misero pagamento con cui a malapena riescono a sopravvivere. Non è concesso tempo per se stessi, per la propria famiglia, per coltivare le relazioni interpersonali, o per godere dei frutti del proprio lavoro: l'avarizia e l'avidità hanno corrotto

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibidem.*

anche la natura. Michelino difatti rientra dal suo viaggio profondamente cambiato, non solo nell'aspetto, ma anche nell'atteggiamento: è più sgarbato, ma soprattutto più avido, e non vuole condividere la sua paga, per quanto misera, con la famiglia. I medesimi meccanismi che sorreggono l'ambiente industriale ora governano anche la dimensione naturale. Forse allora la degenerazione della vita umana non è solo un effetto dell'ambiente della città ma, poiché si verifica anche nella natura, è legata a una trasformazione dei rapporti sociali:

L'alienazione non è insomma solo una faccenda di asfalto, ma di rapporti sociali che hanno senz'altro voluto l'asfalto, ma che rovinano comunque le cose anche dove l'asfalto non c'è.¹⁶²

La causa del cambiamento non è da imputare all'ambiente industriale in quanto tale, dato che esso stesso è un effetto, ma agli uomini che lo hanno prodotto: la loro cupidigia ha avvelenato le relazioni, la vita e la natura stessa. Come i figli di Marcovaldo, l'uomo dell'età industriale non riconosce più il valore intrinseco della natura e non si stupisce più della sua meraviglia. Di fronte alla semplicità degli elementi naturali, non riesce a scorgere l'immensità e tutto appare piatto e insapore:

«Qui l'aria è buona.» Masticarono: «Macché. Non sa di niente».¹⁶³

¹⁶² CONTARDO CALLIGARIS, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973, p. 68.

¹⁶³ I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 58.

III.2.4 Città invivibili

L'anonima città in cui si svolgono le eroicomiche vicende di Marcovaldo non è la semplice ambientazione del racconto, ma è il tramite di conoscenza dell'individuo stesso e delle sue evoluzioni. Calvino è affascinato dalle città che spesso sono oggetto della sua narrazione, sia giornalistica che letteraria: l'autore intrattiene un legame profondo con la città dell'infanzia, ovvero Torino, «la città ideale per lo scrivere»,¹⁶⁴ in cui coesistono una forte tensione verso il futuro e un legame significativo con il passato che «invita alla logica, e attraverso la logica apre la via alla follia»;¹⁶⁵ si fa travolgere poi dalla modernità di New York che definisce il «prototipo di città»;¹⁶⁶ e ammirare da Parigi che considera «la città della maturità»;¹⁶⁷ la frenetica Kyoto e i suoi giardini vengono interpretati invece come il tentativo di «costruzione d'una natura padroneggiabile dalla mente perché la mente possa ricevere a sua volta ritmo e proporzione dalla natura».¹⁶⁸

Nel contesto urbano innanzitutto si realizza «l'artificializzazione del vivere»;¹⁶⁹ nasce come rifugio dall'indomabile e crudele natura e si configura perciò come il «manufatto protettivo più importante»¹⁷⁰ dalle sue avversità. La città, che si origina dal tentativo di razionalizzare l'ambiente naturale in forme adatte all'uomo, attraverso l'adattamento dello spazio alle esigenze umane, si propone come promessa di evoluzione, progresso e benessere, ma si rivela un crogiuolo di contraddizioni che si sviluppa dalla «tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze».¹⁷¹ La sua contraddittorietà scaturisce in prima

¹⁶⁴ ID., *Lo scrittore e la città*, in *Saggi*, cit., p. 2708.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Ivi, p. 191.

¹⁶⁷ Ivi, p. 199.

¹⁶⁸ ID., *Il rovescio del sublime*, in *Saggi*, cit., p. 574.

¹⁶⁹ E. TURRI, *Il paesaggio degli uomini. La natura, la cultura, la storia*, Bologna, Zanichelli, 2003, p. 149.

¹⁷⁰ GUIDO MARTINOTTI, *Lantello danle metro. Le disavventure del bardo umano*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella e Gianni Turchetta, vol.1, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 231.

¹⁷¹ I. CALVINO, *Lezioni Americane*, in *Saggi*, cit., p. 689.

istanza dalla continua «sovrapposizione delle funzioni nuove a funzioni antiche»¹⁷² che provoca una compresenza nel medesimo spazio di passato, presente e futuro. Di conseguenza, «città diverse si succedono e si sovrappongono sotto uno stesso nome».¹⁷³ La commistione indistinta delle temporalità è la prima causa del disorientamento dell'individuo nel labirinto cittadino che, non possedendo strumenti adatti a muoversi in una realtà così stratificata, si perde e non riesce a elaborare una visione coerente dell'ambiente, la cosiddetta mappa dello scibile. Nella città si estremizzano oltre alle coordinate temporali anche quelle spaziali: il tessuto urbano si modifica e si espande sempre in una caotica giungla dell'edilizia. Tutto è compresso e sviluppato in senso verticale e nella rete urbana «i vuoti tendono a riempirsi e ogni blocco di cemento a compenetrarsi con altri blocchi di cemento».¹⁷⁴ Dinamicità e instabilità sono le caratteristiche distintive della realtà urbana che, seppur sia stata creata al fine di assolvere specifiche funzioni proprio come una macchina, si evolve anche allontanandosi dalle stesse funzioni che le erano state assegnate. Afferma Calvino:

Il paragone da fare invece è con “organismo vivente nell'evoluzione della specie” nel senso che la città si è adattata come un essere vivente alla storia, modificando, creando o eliminando le sue funzioni.¹⁷⁵

Come un organismo la città cresce, si evolve, muta il suo aspetto: a ogni passo sembra la stessa, ma non lo è mai. Nella metropoli in cui si alternano vorticosamente «moti spontanei e imprevedibili»,¹⁷⁶ l'uomo non riesce a sostenere il ritmo delle trasformazioni. Lo spaesamento dell'individuo è dunque dovuto alla natura stessa della città che «è fatta a

¹⁷² E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, p. 243.

¹⁷³ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Saggi*, cit., p. 349.

¹⁷⁴ ID., *Marcavaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 128.

¹⁷⁵ ID., *La sfida al labirinto*, cit., p. 346.

¹⁷⁶ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 231.

misura di *Anthropòs*»,¹⁷⁷ ovvero il principe dell'Antropocene, colui che è artefice del cambiamento e responsabile della frattura tra uomo e natura. Il piccolo uomo come Marcovaldo non è in grado di decifrare la complessa realtà che si è creata e rimane intrappolato nella «città tentacolare»¹⁷⁸ che lo avvinghia e lo corrompe. Ogni paesaggio industriale è tuttavia diviso tra luce e ombra, positività e negatività, e tale sovrapposizione di significati provoca nell'individuo che lo osserva la coesistenza di due atteggiamenti psichici opposti e contrari, ovvero una «*spaltung* psicologica»: ¹⁷⁹ si alternano attrazione e rifiuto, ammirazione e diniego. Addentrarsi nella città implica inoltre sia l'osservazione passiva del cambiamento che divenire il soggetto attivo dello stesso cambiamento. Afferma Calvino:

Il camminare presuppone che a ogni passo il mondo cambi in qualche aspetto e pure che qualcosa cambi in noi.¹⁸⁰

Il moto evolutivo dell'organismo-città investe le sue strutture, l'individuo che le attraversa e i rapporti sociali che intrattiene. La nuova conformazione degli spazi e il rigido meccanismo produttivo industriale alterano gli equilibri delle relazioni interpersonali: cambiano le priorità, i comportamenti e l'uomo, come Marcovaldo, rimane solo anche nella città che, per la sua dimensione, dovrebbe rappresentare un punto di incontro di esistenze, di punti di vista, e incentivare la costruzione di legami individuali. Prevalgono invece l'antagonismo e la competitività e ogni individuo si trova immerso in «un'affollata

¹⁷⁷ S. IOVINO, *Gli animali di Calvino*, cit., p. 87.

¹⁷⁸ DENIS FERRARIS, *L'Oro e il Piombo: della città come paradigma dell'ambiguità*, in *La città e l'esperienza del moderno*, cit., p. 17.

¹⁷⁹ Ivi, p. 12.

¹⁸⁰ I. CALVINO, *I mille giardini*, in *Collezione di sabbia*, cit., p. 177.

solitudine»¹⁸¹ in cui «nessuno sembra conoscere nessuno».¹⁸² La città è dunque al contempo causa ed effetto, prodotto e ambiente poiché viene creata da un certo tipo di società che a sua volta è oggetto della trasformazione.

La complessa realtà urbana diviene un oggetto problematico da rappresentare: l'osservazione è ostruita da innumerevoli ostacoli che si frappongono tra l'individuo e l'essenza della città. Per comprenderla non è sufficiente osservarla:

Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona.¹⁸³

La città travolge con i suoi innumerevoli significati l'uomo che, sopraffatto dall'intensità del presente, ha a disposizione l'unico metodo della semplificazione al fine di decifrare il «feticcio sovraccarico di significati».¹⁸⁴ L'osservazione analitica della città e lo sforzo che comporta non sono tuttavia fini a se stessi: comprendere l'ambiente industriale nella sua perpetua trasformazione permette di cogliere anche la natura stessa dell'uomo. La sua funzione conoscitiva è data dal fatto che il paesaggio è un «fatto culturale»¹⁸⁵ poiché è espressione di una cultura che si origina a partire dal contatto tra l'ambiente e l'uomo che

¹⁸¹ ID., *I bigliardini della solitudine*, in *Collezione di sabbia*, cit. p. 183.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ ID., *La sfida al labirinto*, cit., p. 346.

¹⁸⁴ G. Martinotti, *Lantello danle metro. Le disavventure del bardo umano*, in *La città e l'esperienza del moderno*, cit., p. 237.

¹⁸⁵ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 54.

percepisce stimoli dalla realtà e poi a sua volta agisce su di essa. La mimesi della città in Marcovaldo si rivela dunque utile alla conoscenza anche dello stesso individuo.

Per afferrarne la sostanza, Calvino non si limita alla pura descrizione ma adotta anche dispositivi allegorici come nel racconto *Il giardino dei gatti ostinati*. Marcovaldo trascorre parte dell'intervallo lavorativo a seguire un gatto siriano che lo conduce tra le vie urbane alla scoperta di posti insoliti e ignoti che l'operaio comincia a osservare «come attraverso i tondi occhi d'un micio».¹⁸⁶ Un giorno giunge, sotto la guida del gatto, al Ristorante Biarritz dove il protagonista, scoperta una peschiera nelle cucine, ruba una trota che a sua volta gli viene sottratta dal gatto. Marcovaldo lo insegue e giunge in un luogo misterioso: è la città dei gatti che, ormai rifiutati dalla città umana in cui è divenuto per loro impossibile vivere tra il «traffico mortale delle macchine schiacciagatti»¹⁸⁷ e «cortili che a uno a uno vengono ricoperti d'una soletta e trasformati in garage o in cinema o in depositi-merci o in officine»,¹⁸⁸ si sono nascosti nell'unico giardino sopravvissuto al cemento. L'ultimo esemplare di cortile, che si trova all'esterno di una villa posseduta da una sfuggente marchesa, è divenuto un rifugio non solo per i gatti, ma anche per molte altre specie per cui la città è ormai inabitabile come rane, uccelli e topi. La concentrazione di un così alto numero di animali nel medesimo spazio verde provoca non poco disagio ai vicini della marchesa che la accusano di non voler vendere il proprio terreno per avarizia, nonostante le numerose offerte degli impresari. Ma Marcovaldo, nel tentativo di recuperare la propria trota, scopre che l'anziana donna è tenuta prigioniera dagli stessi gatti che le impediscono di firmare qualsiasi tipo di contratto e rivendicano la proprietà del territorio attaccando ferocemente chiunque voglia impadronirsene. L'avvento dell'ambiente industriale ha provocato dunque

¹⁸⁶ I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 129.

¹⁸⁷ Ivi, p. 128.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

una crisi che ha investito la totalità degli esseri viventi, umani e animali: Marcovaldo e i gatti sono accomunati da un condiviso senso di perdita della propria casa ed entrambi sono rifiutati ed esclusi dalla nuova realtà urbana. Ma la città dei gatti, in apparenza opposta a quella umana e fondata su un armonioso commensalismo tra specie, rivela invece la sua vera natura: come gli uomini in città, i gatti si azzuffano e competono tra di loro. Il protagonista, addentratosi nel misterioso giardino, assiste difatti a una lotta feroce:

Era rimasto, il pesce, appeso per la lenza al ramo d'un albero, fuori portata dei salti dei gatti; doveva essere caduto dalla bocca del suo rapitore in qualche maldestra mossa forse per difenderlo dagli altri, forse per sfoggiarlo come una preda straordinaria; il filo s'era impigliato e Marcovaldo per quanti strattoni desse non riusciva a liberarlo. Una lotta furiosa s'era intanto accesa tra i gatti, per raggiungere questo pesce irraggiungibile, ossia per il diritto di tentare di raggiungerlo. Ognuno voleva impedire agli altri di saltare: si lanciavano l'uno contro l'altro, si azzuffavano per aria, roteavano avvinghiati, con sibili, lamenti, sbuffi, atroci gnaulii, e finalmente una battaglia generale si scatenò in un turbine di foglie secche crepitanti.¹⁸⁹

Nessuno è in grado di raggiungere il pesce perché troppo in alto e tutti riversano la propria frustrazione gli uni sugli altri, ostacolandosi a vicenda con ferocia e crudeltà. Non è un oggetto raggiungibile, dunque non dovrebbe esserci motivo di scontro, ma i gatti ostinati perseverano nell'inutile battaglia. Il paragone con la società industriale è inevitabile: come accade nella città degli uomini, in cui non c'è spazio per la cooperazione e l'altruismo, così avviene anche nella città dei gatti. Perfino nel regno animale, confinato nell'ultimo soffocato recinto naturale, si trova traccia dell'insensata rivalità umana. Invece di collaborare per conquistare un obiettivo comune e salvaguardare il benessere collettivo, gli uomini, come i

¹⁸⁹ Ivi, p. 133.

gatti, si lanciano in una guerra spietata gli uni contro gli altri: è una lotta crudele e inconcludente, che non decreta nessun vincitore, ma solo vinti.

III.3 Palomar, il libro «più autobiografico»

Vent'anni dopo la pubblicazione della prima edizione di *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* viene dato alle stampe presso Einaudi *Palomar*. Come era accaduto per la prima raccolta, le vicende del signor Palomar trovano nel quotidiano il loro primo tramite di divulgazione: nell'agosto del 1975 tra le terze pagine del «Corriere della sera» compare l'enigmatica figura del signor Palomar protagonista del racconto *La corsa delle giraffe* e di altri due racconti, pubblicati nello stesso mese, nella rubrica intitolata *L'osservatorio del signor Palomar*. Vengono pubblicati poi due racconti per ognuno dei due mesi successivi. Le pubblicazioni si interrompono per un anno fino a che, nel 1976, il titolo della rubrica viene modificato in *Il taccuino del signor Palomar* e la sezione viene dedicata a una serie di episodi relativi a diverse esperienze di viaggio: è presente una distinzione interna tra i ricordi del viaggio in Messico, raggruppati nella sottosezione *Appunti dal taccuino messicano del signor Palomar*, e il soggiorno in Giappone, narrato in *Italo Calvino racconta un viaggio del signor Palomar da Tokyo a Kyoto* e *Italo Calvino racconta le impressioni del signor Palomar in Giappone*. La sezione giapponese viene ampliata poi di altri due racconti nel 1977, e da luglio la rubrica cambia ancora titolo in *L'osservatorio del signor Palomar* che contiene due racconti inediti. A partire dal biennio 1977-1978 non è più il «Corriere della sera» lo strumento della divulgazione ma altre riviste come «L'Approdo letterario» e «La battana». Calvino instaura poi una fruttuosa collaborazione con «La Repubblica» su cui pubblica altri tre racconti, nel 1980, nel 1981 e nel 1982 con una sostanziale differenza: non

viene menzionato il nome del protagonista e la narrazione procede in prima persona, non più in terza. Il motivo di tale cambiamento è forse dovuto alla «maggiore organicità»¹⁹⁰ del rapporto lavorativo instaurato con il secondo quotidiano che concede al personaggio di «tornare a svanire dietro all'io dell'autore».¹⁹¹ Nel 1983, sempre per Einaudi, Calvino pubblica *Palomar* nella collana *Supercoralli* con importanti modifiche: oltre a una selezione drastica dei racconti pubblicati nel «Corriere della sera», tra cui l'autore sceglie solo nove episodi su trentacinque, alcuni di questi subiscono significativi interventi autoriali con il riadattamento della narrazione dalla prima persona alla terza che garantisce così una maggiore continuità e omogeneità tra tutte le vicende. Nella prima edizione inoltre l'autore abbandona il progetto di affiancare al protagonista il suo contrario e complementare, il signor Mohole, il cui nome deriva da un progetto di trivellazione della crosta terrestre che avrebbe dovuto toccare le massime profondità della Terra. Ma l'autore giunge alla conclusione che Palomar e Mohole si sovrappongono poiché il signor Palomar comprende già il suo contrario, la sua parte più oscura e ipogea, dunque Calvino decide di renderlo l'unico protagonista nonostante il personaggio di Mohole fosse previsto sin dal progetto iniziale:

Mi sono portato dietro questi progetti per anni, seguitando a credere che il culmine del libro sarebbe stato l'apparizione di questo personaggio antitetico, sul quale non avevo scritto ancora una riga. Solo alla fine ho capito che di Mohole non c'era nessun bisogno perché Palomar era *anche* Mohole: la parte di sé oscura e disincantata che questo personaggio generalmente ben disposto si portava dentro non aveva alcun bisogno di essere esteriorizzata in un personaggio a sé. A quel momento mi sono reso conto che il libro era finito.¹⁹²

¹⁹⁰ F. SERRA, *Calvino*, cit., p. 343.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² I. CALVINO, *Prefazione*, in *Palomar*, Milano, Mondadori, 2023, p. VII.

Così anche con *Palomar* l'autore dimostra una certa irrequietezza nella scrittura e nel processo di formazione dell'opera, oscillando tra «la fatica e l'insoddisfazione di provare e riprovare, di correggere, di riscrivere».¹⁹³

L'edizione definitiva conta ventisette racconti in totale divisi in tre sezioni, intitolate *Le vacanze di Palomar*, *Palomar in città*, *I silenzi di Palomar*, e dotate di altrettante sottosezioni relative a tre diverse aree tematiche. È nella sede liminare del paratesto che «l'io storico dello scrittore, occultato altrove, è obbligato a venire allo scoperto per ricongiungersi all'io fittivo»,¹⁹⁴ dunque la schematizzazione numerica non ha solo uno scopo formale, ma rispecchia anche un preciso intento autoriale e una suddivisione contenutistica: la prima sezione è dedicata a esperienze del campo visivo, che hanno «quasi sempre per oggetto forme della natura»¹⁹⁵ e in cui la forma principale del testo tende a essere la descrizione; nella seconda sezione, nella forma del racconto, viene coinvolto anche il linguaggio attraverso il riferimento a «elementi antropologici, culturali in senso lato»;¹⁹⁶ i racconti inseriti nella terza e ultima sezione sono di tipo più «speculativo»¹⁹⁷ e riguardano «il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, le dimensioni della mente»¹⁹⁸ nella forma della meditazione. Descrizione, racconto e meditazione sono le tre declinazioni che assume il testo narrativo in *Palomar*, sebbene sia evidente che la prima prevalga sulle altre e le inglobi. Calvino afferma:

Ogni descrizione è anche racconto e meditazione, ogni meditazione è nello stesso tempo descrizione e racconto e per il racconto vale lo stesso.¹⁹⁹

¹⁹³ ID., *Intervista a Maria Corti*, in *Saggi*, cit., p. 2920.

¹⁹⁴ SERGIO TROIANI, *Calvino editore. Riflessione sui paratesti calviniani*, in «Incontri», n. XXX, 2015, p. 35.

¹⁹⁵ I. CALVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, p. 130.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ ID., *Il mondo non è un libro ma leggiamolo lo stesso*, in *Sono nato in America...Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Barracelli, Milano, Mondadori, 2012, p. 613.

La descrizione, che è la migliore espressione dell'approccio visivo del signor Palomar, non è ridotta a una semplice elencazione delle peculiarità su cui si sofferma il suo sguardo, ma diventa anche racconto e meditazione insieme. Dall'osservazione nasce l'occasione di una riflessione più ampia e la descrizione diventa «racconto, pur restando descrizione».²⁰⁰

In *Palomar* Calvino si addentra in questioni filosofiche, esistenziali e metafisiche attraverso la vista debole, ma al contempo precisa, dell'atipico signor Palomar con cui condivide molto più di quanto sembri. Lo stesso autore in un'intervista confessa:

È una proiezione di me stesso. Questo è il libro più autobiografico che io abbia scritto, un'autobiografia in terza persona: ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza.²⁰¹

Lo sguardo del signor Palomar è lo sguardo di Calvino che tenta di decifrare il mondo del reale rimanendo intrappolato tra le sue contraddizioni, la sua complessità e la sua immensità. Si scorge una certa affinità tra le due esperienze che si rende evidente soprattutto nel resoconto dei viaggi compiuti: tracce delle osservazioni di Palomar in Giappone si ritrovano per esempio nei reportage del giornalista Calvino. L'autore si muove tra due mondi, quello scritto e quello non scritto, ovvero quello della mente e quello della realtà, come il suo alter ego tenta di destreggiarsi tra la propria interiorità e l'esteriorità che lo circonda, cercando di elaborare una visione complessiva della molteplicità cui però non è possibile pervenire. Condivide con il signor Palomar il difetto della vista e la necessità degli occhiali che divengono sia lo strumento attraverso cui focalizzare il presente, compensando il difetto oculistico, che, in senso più ampio, il tramite attraverso cui viene svelata l'inesattezza della prospettiva umana riguardo il mondo:

²⁰⁰ ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Saggi*, cit., p. 1873.

²⁰¹ ID., *L'occhio e il silenzio*, in *Sono nato in America...Interviste 1951-1985*, cit., p. 552.

Appartengo a quella parte dell'umanità-una minoranza su scala planetaria ma credo una maggioranza tra il mio pubblico- che passa gran parte delle sue ore di veglia in un mondo speciale, un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito: un mondo che può essere molto ricco, magari ancor più ricco di quello non scritto, ma che comunque richiede un aggiustamento speciale per situarsi al suo interno. Quando mi stacco dal mondo scritto ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare *il mondo*, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intellegibile a un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato senza essere distrutto.

Questa nuova nascita s'accompagna ogni volta a riti speciali che significano l'ingresso in una vita diversa: per esempio, il rito di mettermi gli occhiali, dato che sono miope e leggo senza occhiali, mentre per la maggioranza presbite s'impone il rito opposto, cioè il togliersi gli occhiali usati per leggere.²⁰²

Seppur condivida con il protagonista la limitatezza della sua visione del mondo, Calvino riscontra tuttavia qualche difficoltà nell'adottare la prospettiva dell'attento osservatore:

Il mio problema nello scrivere questo libro è stato che io non sono mai stato quello che si dice un osservatore; dunque la prima operazione che dovevo fare era concentrare la mia attenzione su qualcosa e poi descriverla, o meglio fare le due cose allo stesso tempo, perché non essendo un osservatore, se per esempio osservo una iguana allo zoo e non scrivo subito tutto quello che ho visto, me lo dimentico.²⁰³

Scrutare la realtà non è un'operazione semplice: sono coinvolti l'intelletto, la memoria e il linguaggio che non sempre riescono a restituire un'immagine fedele e soddisfacente dell'oggetto osservato. Ma Calvino, come Palomar, persiste nell'osservazione, sebbene non

²⁰² ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1865.

²⁰³ Ivi, p. 1873.

sia un procedimento per lui agevole, e dalla particolarità del mondo approda a questioni universali che però non fanno altro che rivelare l'insufficienza degli strumenti conoscitivi dell'uomo. La prosa di *Palomar* rappresenta dunque un compromesso «tra autobiografismo e astrazione»²⁰⁴ nella ricerca di una saggezza che dia fondamento all'esperienza umana e la renda valida. *Palomar* è anche il punto di arrivo della scrittura di Calvino, non solo per un motivo cronologico, in quanto è l'ultimo romanzo pubblicato, ma anche per le riflessioni che contiene. Lo stesso autore afferma che le pagine di *Palomar* rappresentano il punto cui è arrivato,²⁰⁵ la sua ultima sfida al labirinto, in cui cooperano l'io, la mente e lo sguardo con la consapevolezza che l'uomo, nel cammino verso la saggezza, «non è ancora arrivato».²⁰⁶

III.3.1 Il mondo attraverso gli occhiali del signor Palomar

Il protagonista dei racconti è il signor Palomar che deve il suo nome singolare all'osservatorio del Mount Palomar, in California, dove è custodito il telescopio al tempo più potente per l'osservazione del cielo. La scelta del nome è alquanto significativa: d'altronde lo stesso Calvino credeva nella potenza evocatrice dei nomi che non sono mai casuali. Ogni nome porta con sé un significato che può essere associato a quel solo personaggio e non c'è spazio per l'accidentalità o l'ambiguità. La scelta del nome non è un passaggio trascurabile nella scrittura di un testo letterario, ma costituisce un momento fondamentale, di importanza prioritaria per la resa efficace dell'opera stessa:

Io credo che i nomi dei personaggi siano molto importanti. Quando, scrivendo, devo introdurre un personaggio nuovo, e ho già chiarissimo in testa come sarà questo personaggio, mi fermo a cercare alle volte anche per delle mezz'ora, e finché non ho trovato un nome che sia il vero, l'unico nome di quel personaggio, non riesco ad andare

²⁰⁴ M. BARENGHI, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1410.

²⁰⁵ I. CALVINO, *L'occhio e il silenzio*, in *Sono nato in America...Interviste 1951-1985*, cit., p. 553.

²⁰⁶ ID., *Prefazione*, in *Palomar*, cit., p. IX.

avanti.²⁰⁷

Non vengono fornite molte altre informazioni: dalle poche righe dedicate alla sua descrizione si evince che il signor Palomar è sposato con la signora Palomar e porta gli occhiali per la sua miopia. È un personaggio privo di corporeità che si definisce soltanto in relazione alla sua vista. I tratti del suo temperamento si rivelano, rari e disconnessi, tramite un aggettivo o un giudizio come singoli frammenti disseminati che spetta poi al lettore trovare e combinare per comprendere chi sia davvero il signor Palomar. È un uomo innanzitutto nervoso, che vive «in una perpetua agitazione ansiosa».²⁰⁸ Ma la sua angoscia, fedele compagna della sua esistenza, coesiste con la lentezza del vivere: è un «uomo tardivo»,²⁰⁹ al contempo impaziente e si dimostra spesso insofferente in situazioni che richiedono una certa indulgenza. Talvolta ricade in manifestazioni di gelosia e invidia verso i suoi concittadini tra cui vorrebbe primeggiare. Combattuto tra «l'io egocentrico e megalomane»²¹⁰ e «l'io depressivo o autolesionista»²¹¹ è un uomo diligente, che si documenta «su enciclopedie e manuali»²¹² di cui è un «ghiotto degustatore».²¹³ Ma il tratto più distintivo è la sua disattenzione, sebbene non si lasci mai trascinare nell'inconsapevolezza di un atteggiamento del tutto contemplativo:

Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un'onda. Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde. Non è assorto, perché sa bene quello che fa: vuole guardare un'onda e la guarda. Non sta contemplando, perché per la contemplazione ci vuole un temperamento adatto, uno stato d'animo adatto e un concorso di circostanze esterne adatto: e per quanto il signor Palomar non abbia nulla contro la contemplazione

²⁰⁷ ID., *Personaggi e nomi*, in *Saggi*, cit., p. 1746.

²⁰⁸ ID., *Palomar*, cit., p. 150.

²⁰⁹ Ivi, p. 67.

²¹⁰ Ivi, p. 68.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Ivi, p. 89.

²¹³ I. CALVINO, *Palomar e l'enciclopedia*, in *Saggi*, cit., p. 1797.

in linea di principio, tuttavia nessuna di quelle tre condizioni si verifica per lui.²¹⁴

La sua distrazione non comporta però inesattezza nel suo sguardo che, per quanto difettoso, riesce a cogliere dettagli che sfuggono ad altri. La meticolosità dell'osservazione non è mai casuale, ma è un atto volontario e consapevole: il signor Palomar sceglie di guardare un oggetto e lo guarda. L'insistenza dello sguardo non ha tuttavia carattere contemplativo poiché la meditazione richiede la coesistenza di tre circostanze, tra cui un carattere e una predisposizione adeguate, che per lui non si verificano. L'irrequietezza che lo connota non deriva solo dal suo naturale temperamento, ma è anche una conseguenza sociale: Palomar vive in una società insofferente e apatica, in cui nessuno si accorge dell'esistenza dell'altro e tutti vivono senza curarsi di ciò che accade attorno a loro. Il contesto sociale in cui è inserito il signor Palomar condivide molti tratti con la frenetica società industriale di *Marcovaldo*:

Aprire gli occhi: quel che appare al suo sguardo gli sembra d'averlo già visto tutti i giorni: vie piene di gente che ha fretta e si fa largo a gomitate, senza guardarsi in faccia, tra alte mura spigolose e scrostate. In fondo, il cielo stellato sprizza bagliori intermittenti come un meccanismo inceppato, che sussulta e cigola in tutte le sue giunture non oliate, avamposti d'un universo pericolante, contorto, senza requie come lui.²¹⁵

Ripetitività, monotonia, antagonismo e distacco regnano tra gli uomini che, invece che cooperare per il benessere collettivo, si spingono con crudeltà l'un l'altro nel tentativo di imporsi. Così la società appare come una grande macchina pericolante sull'orlo del collasso, i cui meccanismi, non oliati in maniera opportuna da gentilezza e altruismo, si stanno corrodendo. Talvolta l'egoismo che la governa corrompe anche lo stesso signor Palomar che

²¹⁴ ID., Palomar, cit., p. 60.

²¹⁵ Ivi, p. 149.

è spesso combattuto tra sentimenti di gelosia e compassione per il prossimo. Tale conflitto interiore si esterna per esempio nel racconto *La spesa* in cui il protagonista per qualche istante viene travolto da un'accanita competitività con i suoi simili al supermercato:

S'accorge di provare un sentimento molto simile alla gelosia: vorrebbe che dai loro vassoi i pâté d'anatra e di lepre dimostrassero di preferire lui agli altri, di riconoscere in lui il solo che merita i loro doni, quei doni che natura e cultura hanno tramandato per millenni e che non devono cadere in mani profane! Il sacro entusiasmo da cui si sente pervaso non è forse il segno che lui solo è l'eletto, il toccato dalla grazia, lui solo a meritare la profluvie dei beni traboccanti dalla cornucopia del mondo?²¹⁶

Anche in un contesto quotidiano e semplice come il supermercato che non dovrebbe presupporre meccanismi di ostilità, un senso di superiorità invade la mente di Palomar che, credendo di essere l'unico a meritare i doni abbondanti della natura, cede all'antagonismo e, quasi autoeleggendosi a protettore delle ricchezze naturali a rischio di mani profane, desidera appropriarsi del tesoro che a lui solo spetta. Integrarsi in un così intricato meccanismo sociale non è affatto semplice per il signor Palomar che non riesce a trovare un equilibrio nelle relazioni interpersonali e vive in disarmonia nella stessa società di cui è parte. Le convenzioni che regolano i rapporti sociali gli risultano incomprensibili e a causa dell'illeggibilità del suo presente, come Marcovaldo, si rapporta con fatica e vive in un perenne stato di disagio:

Il signor Palomar soffre molto della sua difficoltà di rapporti col prossimo. Invidia le persone che hanno il dono di trovare sempre la cosa giusta da dire, il modo giusto di rivolgersi a ciascuno; che sono a loro agio con chiunque si trovino e che mettono gli altri a loro agio; che muovendosi con leggerezza tra la gente capiscono subito quando devono difendersene e prendere le loro distanze e quando guadagnarsi la simpatia e la

²¹⁶ Ivi, p. 112.

confidenza; che danno il meglio di sé nel rapporto con gli altri e invogliano gli altri a dare il loro meglio; che sanno subito quale conto fare d'una persona in rapporto a sé e in assoluto.²¹⁷

Palomar vive nel segno della disarmonia: non è «amico dell'universo»²¹⁸ e fallisce nello stabilire legami duraturi e solidi. Ma la sua dissonanza con l'esterno deriva da una dissonanza dell'interno: poiché difatti «la conoscenza del prossimo [...] passa necessariamente attraverso la conoscenza di se stesso»²¹⁹ il signor Palomar vive come un escluso, un estraneo anche a se stesso. La comprensione dell'esterno dipende sempre dalla comprensione dell'interno, ma Palomar non è capace di approfondire la propria «geografia interiore»²²⁰ che è indispensabile per poter elaborare una mappa del labirinto poiché il mondo è ovunque, dentro e fuori di lui. L'interiorità si rivela talvolta ancora più complessa dell'esteriorità, ma costituisce un passaggio obbligato nella costruzione del delicato equilibrio uomo-mondo. Se l'io interiore è frammentato, allora altrettanto frammentata sarà la sua visione della realtà e «la ragione isterilita e immobile, consumato un estremo sforzo di decifrazione della realtà, cade nel momento in cui il suo orizzonte si restringe all'io».²²¹ Il signor Palomar è consapevole della limitatezza del suo sguardo e del fatto che derivi dalla lacunosità dell'autoconoscenza. Così riflette:

«Non possiamo conoscere nulla d'esterno a noi scavalcando noi stessi—egli pensa ora,—l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi.»²²²

²¹⁷ Ivi, pp. 146-147.

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ Ivi, p. 148.

²²⁰ Ivi, p. 149.

²²¹ M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 59.

²²² I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 149.

Esiste una specularità perfetta tra l'universo dentro e fuori dall'uomo, dunque le parti della realtà esterna si riflettono nello specchio e diventano conoscibili solo se le corrispondenti parti della realtà interna sono note, viceversa lo specchio rimane vuoto.

Come Marcovaldo, il signor Palomar, oltre a essere escluso e frainteso, è invisibile. La sua presenza è ininfluente, la sua voce non ha peso nelle discussioni e nessuno si cura delle sue opinioni:

[...] il signor Palomar non riesce a spicciare parola. Se qualche volta prova a interloquire, s'accorge che tutti sono troppo infervorati nelle tesi che stanno sostenendo per dar retta a quel che lui sta cercando di chiarire a se stesso.²²³

Nella società tuttavia convivono sia indifferenza che intolleranza: ogni parola può essere fraintesa e bisogna prestare molta attenzione a quel che si dice. Seppur nessuno di norma si curi dell'altro, nel momento in cui qualcuno pronuncia un'opinione sbagliata allora d'improvviso tutti sono pronti a prestargli la loro totale attenzione, non di certo con lo scopo di interessarsi alla sua persona, ma con il solo obiettivo di sottoporlo a una gogna pubblica per poi ristabilire l'equilibrio di annichilente indifferenza. Così il signor Palomar spesso rimane in silenzio, sia perché sa di essere invisibile, che per il timore di essere frainteso, e si morde la lingua tre volte prima di aprir bocca:

In un'epoca e in un paese in cui tutti si fanno in quattro per proclamare opinioni o giudizi, il signor Palomar ha preso l'abitudine di mordersi la lingua tre volte prima di fare qualsiasi affermazione. Se al terzo morso di lingua è ancora convinto della cosa che stava per dire, la dice; se no sta zitto. Di fatto, passa settimane e mesi interi in silenzio.²²⁴

²²³ Ivi, p. 138.

²²⁴ Ivi, p. 136.

Non solo gli uomini non si curano della sua esistenza, ma anche il mondo intero: se in un primo momento Palomar è pervaso dalla preoccupazione che con la sua assenza l'equilibrio del mondo verrà sovvertito, poi giunge alla conclusione amara ma anche confortante che tutto andrà avanti comunque, anche senza di lui. All'inizio prevale il suo sentimento di apprensione come in *La luna del pomeriggio*, in cui sembra che il corpo celeste necessiti della sua presenza e del suo sguardo per esistere:

A questo punto, assicuratosi che la luna non ha più bisogno di lui, il signor Palomar torna a casa.²²⁵

Ma la sua ingiustificata angoscia lascia ben presto spazio a una maturata consapevolezza dell'insignificanza del suo essere nell'infinito universo. Nel racconto finale *Come imparare a essere morto*, Palomar prova a immaginare come potrebbe essere il mondo dopo la sua morte e decide così di fingere di non esistere più per qualche giorno «per vedere come va il mondo senza di lui».²²⁶ Scopre che anche dopo la sua morte simulata la luna continua a brillare, le stelle a illuminare la notte, il traffico a scorrere, le foglie a cadere:

Il caso del signor Palomar è in realtà più semplice, in quanto la sua capacità d'influire su qualcosa o qualcuno è sempre stata trascurabile; il mondo può benissimo fare a meno di lui, e lui può considerarsi morto in tutta tranquillità, senza nemmeno cambiare le sue abitudini. Il problema è il cambiamento non in ciò che lui fa, ma in ciò che lui è, e più precisamente in ciò che lui è rispetto al mondo. Prima, per mondo lui intendeva il mondo più lui; adesso si tratta di lui più il mondo meno lui.²²⁷

²²⁵ Ivi, p. 86.

²²⁶ Ivi, p. 149.

²²⁷ Ivi, p. 150.

Il signor Palomar, come ogni altro uomo, è una parte aggiuntiva: esiste, ma non è indispensabile e soprattutto è sostituibile. Il mondo non viene toccato dalla sua assenza che è del tutto irrilevante nello scorrere inesorabile del tempo. L'essere cosciente della propria marginalità concede tuttavia un po' di sollievo che nasce dal «sapere che tutti i problemi sono problemi degli altri, fatti loro».²²⁸

Nell'intricata realtà che lo circonda, l'unico strumento di difesa che il protagonista possiede è l'osservazione, anche se egli «non sembra rientrare per temperamento in quel tipo umano che viene di solito definito un osservatore».²²⁹ Palomar è miope e perciò appare contraddittorio che l'osservazione sia l'attività che più lo affascina dato che la sua vista ha un difetto di rifrazione. È inoltre impaziente e ansioso, tratti che non si conciliano con la pazienza e la calma che l'osservazione richiede. Gli occhi del signor Palomar, supportati dai suoi immancabili occhiali, sono il primo e unico tramite di conoscenza del mondo: tutte le impressioni della realtà circostante derivano dalla vista attraverso cui il protagonista tenta di appropriarsi degli oggetti da lui guardati, come se catturando la loro immagine riuscisse a concepirne l'essenza e dunque a conoscerli:

Così spera d'essersi appropriato veramente del pianeta, o almeno di quanto d'un pianeta può entrare dentro un occhio.²³⁰

L'immagine che i suoi occhi gli restituiscono è però sempre incompleta, manchevole di qualche dettaglio, e ciò è dovuto non al difetto della miopia, ma all'incompletezza della conoscenza umana in senso lato. I pianeti, le stelle, il mondo non possono entrare dentro i piccoli e limitati occhi degli uomini cui sfugge e sfuggirà sempre la visione d'insieme.

²²⁸ Ivi, p. 151.

²²⁹ Ivi, p. 144.

²³⁰ Ivi, p. 90.

Palomar predilige così soffermarsi sulla particolarità piuttosto che sulla totalità e quando sceglie di osservare un oggetto o una persona si concentra su un singolo aspetto, quasi intimorito dalla totalità. Nel primo racconto *Palomar sulla spiaggia*, ambientato durante le vacanze estive, i suoi occhi si focalizzano su un'unica increspatura dell'acqua:

Infine non sono «le onde» che lui intende guardare, ma un'onda singola e basta: volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso.²³¹

Così «cerca di limitare il suo campo d'osservazione»²³² per affrontare la sfuggente molteplicità e si domanda se tutti gli oggetti siano meritevoli di essere guardati dato che tale esercizio richiede non poco sforzo all'essere umano. Emerge la questione della selezione poiché l'uomo, solo di fronte al «mare dell'oggettività» è portato necessariamente a operare una scelta tra gli elementi che gli si pongono davanti agli occhi, non disponendo degli strumenti adatti a guardare tutto nello stesso istante. È curioso poi come il protagonista si soffermi sugli oggetti molto vicini piuttosto che su quelli molto lontani. Afferma Calvino:

Mi divertiva scegliere questo nome per un personaggio che osserva le cose molto vicine, anziché quelle molto lontane spiate dal telescopio.²³³

L'oggetto osservato, qualunque esso sia, ricopre inoltre un ruolo di estrema importanza nell'atto dell'osservazione: affinché la fatica sia proficua, deve istituirsi una relazione tra colui che viene guardato e colui che guarda che si fonda sul riconoscimento dell'esistenza di un legame tra il mondo esterno e quello interno. Palomar tenta allora di pervenire alla

²³¹ Ivi, p. 60.

²³² Ivi, p. 62.

²³³ I. CALVINO, *L'occhio e il silenzio*, in *Sono nato in America...Interviste 1951-1985*, cit., pp. 552-553.

visione d'insieme cambiando la sua prospettiva, in modo che diventi lui stesso l'oggetto di osservazione del mondo esterno:

Dunque, non basta che Palomar guardi le cose dal di fuori e non dal di dentro: d'ora in avanti le guarderà con uno sguardo che viene dal di fuori, non da dentro di lui. Cerca di far subito l'esperimento: ora non è lui a guardare, ma è il mondo di fuori che guarda fuori. Stabilito questo, egli gira lo sguardo intorno in attesa d'una trasfigurazione generale. Macché. È il solito grigiore quotidiano che lo circonda. Bisogna ristudiare tutto da capo. Che sia il fuori a guardare fuori non basta: è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda.²³⁴

Per realizzare il vero e proprio sguardo fuori dal *self* non è sufficiente che il mondo esterno sia il soggetto dell'osservazione ma occorre che si crei una connessione tra i due mondi che deve partire dalla realtà esterna, altrimenti il risultato dell'esperimento sarà sempre il medesimo. L'io individuale fatica però a liberarsi del «narcisismo soggettivo»²³⁵ che gli impedisce di elaborare una visione differente in cui non sia prioritaria la centralità del soggetto. Palomar è inoltre ossessionato dal «culto della precisione nomenclatoria e classificatoria»²³⁶ e tenta di elaborare una mappa della totalità a partire dalla particolarità applicando un criterio di «oggettività imparziale».²³⁷ Tuttavia alcuni punti di osservazione sono più validi di altri: il protagonista predilige difatti una visione dall'alto che gli permette di approdare, o perlomeno avvicinarsi, a una panoramica più dettagliata. Il signor Palomar, quando decide di osservare, si apposta su un punto alto come il terrazzo nella sua casa a Roma:

Nulla di tutto questo può essere visto da chi muove i suoi piedi o le sue ruote sui

²³⁴ ID., *Palomar*, cit., p. 145.

²³⁵ MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006, p. 53.

²³⁶ I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 76.

²³⁷ Ivi, p. 66.

selciati della città. E, inversamente, di quassù si ha l'impressione che la vera crosta terrestre sia questa, ineguale ma compatta, anche se solcata da fratture non si sa quanto profonde, crepacci o pozzi o crateri, i cui orli in prospettiva appaiono ravvicinati come scaglie d'una pigna, e non viene neppure da domandarsi cosa nascondano nel loro fondo, perché già tanta e tanto ricca e varia è la vista in superficie che basta e avanza a saturare la mente d'informazioni e di significati.²³⁸

Dal punto sopraelevato il signor Palomar ha l'impressione di guardare il mondo da una nuova e forse più completa prospettiva, ma proprio nel momento in cui crede di essere riuscito ad acquisire una visione d'insieme, ecco che subentra un elemento che non aveva considerato ancora:

Comunque il signor Palomar non si perde d'animo e a ogni momento crede d'esser riuscito a vedere tutto quel che poteva vedere dal suo punto d'osservazione, ma poi salta fuori sempre qualcosa di cui non aveva tenuto conto. Se non fosse per questa sua impazienza di raggiungere un risultato completo e definitivo della sua operazione visiva, il guardare le onde sarebbe per lui un esercizio molto riposante e potrebbe salvarlo dalla nevristenia, dall'infarto e dall'ulcera gastrica. E forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice.²³⁹

Palomar persiste tuttavia nel suo esercizio senza perdersi d'animo con la ferma convinzione che una parte di quel mondo, seppur insignificante, possa essere contenuta dentro i piccoli occhi d'un uomo.

²³⁸ Ivi, p. 100.

²³⁹ Ivi, p. 63.

III.3.2 Tra parole e silenzi

Una delle riflessioni che si origina dalla tenace osservazione del signor Palomar riguarda la comunicazione degli uomini, nelle sue potenzialità e nei suoi limiti. Il linguaggio, inteso come codice di significanti e significati fondato su una corrispondenza simbolica condivisa tra parola e oggetto, è esclusivo degli uomini: solo loro hanno elaborato un sistema di segni così complesso che fonda e regola ogni atto comunicativo. Nasce da una tendenza ordinatrice della mente umana «che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale»²⁴⁰ nei confronti del mondo circostante ed è parte di un sapere connaturato nell'uomo, che non si apprende dai libri:

Il sapere è composito: c'è quello che deriva dai libri, che viene insegnato, e quello che si apprende in fanciullezza, solo attraverso oralità, ovvero “il cangiante, il composito”, ovvero “l'indefinibile”.²⁴¹

Il linguaggio, oltre a essere innato, è anche mezzo indispensabile della veicolazione del sapere «indefinibile» che trova nell'oralità l'unica possibile via di trasmissione. È oltretutto il supporto essenziale dei pensieri dell'uomo che vengono ordinati ed espressi attraverso la comunicazione. Talvolta la sovrapposizione frenetica delle congetture risulta talmente travolgente che l'unico modo per ripristinare un ordine è dare voce ai pensieri attraverso il mezzo linguistico. Così il signor Palomar, all'arrivo annuale degli storni in città, non riuscendo a comprendere la natura del fenomeno, si smarrisce in una serie di intricati ragionamenti nel tentativo di trovare una soluzione al quesito. La straordinarietà dell'evento coinvolge non solo Palomar, ma anche i suoi compagni che dedicano tutto il loro tempo all'osservazione dei volatili con l'intento di risolvere il mistero e non appena notano un

²⁴⁰ Ivi, p. 130.

²⁴¹ Ivi, p. 76.

particolare sfuggito, subito sentono l'impellente necessità di condividere le nuove scoperte relative alle «presenze rapidissime e leggere»²⁴² che invadono i cieli di Roma:

Le osservazioni sugli uccelli si susseguono e si moltiplicano a un ritmo tale che per riordinarle nella mente il signor Palomar sente il bisogno di comunicarle agli amici. Anche gli amici hanno qualcosa da dire al riguardo, perché a ognuno è già successo di interessarsi al fenomeno o anche in loro si è destato quest'interesse dopo che lui glie ne ha parlato. È un argomento che non si può mai considerare esaurito e quando uno degli amici crede d'aver visto qualcosa di nuovo o di dover rettificare un'impressione precedente, si sente obbligato a telefonare subito agli altri. Così un va e vieni di messaggi scorre sulla rete telefonica mentre il cielo è solcato da schiere di volatili.²⁴³

L'impeto dei pensieri è tale che il signor Palomar è costretto a comunicare con i compagni per sostenere il ritmo delle sue costruzioni mentali. Il linguaggio per l'uomo è irrinunciabile non solo nell'ordinazione dei pensieri, ma soprattutto nell'affrontare l'intensità del presente. La realtà, così complessa e molteplice, travolge l'individuo che, sopraffatto dai sentimenti e dalle emozioni, non trova altro modo di sopportarle se non attraverso la comunicazione. Nel racconto *Del mordersi la lingua*, il protagonista in un monologo interiore riflette sul valore del silenzio che, in una società intollerante e puntigliosa e «in un mondo saturo di parole»,²⁴⁴ sembra l'arma di difesa migliore. Tuttavia è per lui, come per ogni altro uomo, arduo vincere l'istinto quasi primitivo di dar voce alle proprie supposizioni:

Buone occasioni per tacere non mancano mai, ma si dà pure il raro caso che il signor Palomar rimpianga di non aver detto qualcosa che avrebbe potuto dire al momento opportuno. S'accorge che i fatti hanno confermato quel che lui pensava, e che

²⁴² Ivi, p. 105.

²⁴³ Ivi, p. 108.

²⁴⁴ ID., *L'occhio e il silenzio*, cit., p. 552.

se allora avesse espresso il suo pensiero forse avrebbe avuto una qualche influenza positiva, sia pur minima, su quel che è avvenuto. In questi casi il suo animo è diviso tra il compiacimento d'aver pensato giusto e un senso di colpa per la sua eccessiva riservatezza. Sentimenti entrambi così forti, che egli è tentato d'esprimerli a parole.²⁴⁵

La tentazione è forte, quasi irresistibile, ma il signor Palomar, ormai abile nell'arte del silenzio, decide di soffocare la sua necessità e mordersi la lingua. Tuttavia il linguaggio, seppur sia necessario, si rivela insufficiente di fronte alla molteplicità del mondo. Le parole dall'«aspetto infame»²⁴⁶ che lo compongono non riescono a contenere la complessità e l'immensità del reale che sfugge in maniera inevitabile all'uomo. L'infamia delle parole deriva dalla loro pretesa di proporsi come strumento efficace di descrizione del presente quando sono invece limitate da una certa lacunosità cui non è possibile sopperire in alcun modo. Nonostante non siano esaurienti di per sé hanno l'audacia di erigersi a strumento conoscitivo e descrittivo del mondo che però risulta fallace. L'insufficienza dello strumento comunicativo è legata a due mancanze relative all'esteriorità e all'interiorità dell'individuo. Innanzitutto il linguaggio non è del tutto efficace poiché non riesce a esprimere tutti i punti di vista, ovvero a realizzare lo sguardo fuori dal *self* che permetterebbe di acquisire una conoscenza più completa del mondo. Animali, piante e oggetti non vengono compresi nella prospettiva limitata dell'individualità umana e nel suo mezzo comunicativo che non riesce a esprimere il «non-scrivibile»,²⁴⁷ ovvero le prospettive esterne ed estranee all'uomo. Per tale motivo il signor Palomar, impegnato nell'osservazione di fenomeni naturali, non riesce a comprendere l'essenza di ciò che guarda: allora la corsa delle giraffe gli appare buffa, la sosta annuale degli storni insensata, l'iguana imperfetta. Esiste una lacuna incolmabile tra il

²⁴⁵ ID, *Palomar*, cit., pp. 136-137.

²⁴⁶ ID., *L'occhio e il silenzio*, cit., p. 553.

²⁴⁷ ID., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 789-790.

mondo esterno, che è molteplicità, e l'individuo, che è «una forma agglutinata in una folla compatta».²⁴⁸ Ma il linguaggio è tanto inadatto a descrivere il mondo circostante quanto a decifrare quello interiore: poiché l'uno è lo specchio dell'altro, se il linguaggio non è capace di ordinare la realtà esterna, è altrettanto inadeguato nell'esprimere quella interna. Il signor Palomar, che anche nelle situazioni quotidiane si perde in uno «zigzag»²⁴⁹ di pensieri, si accorge che non riesce a esprimere come vorrebbe gli articolati ragionamenti che elabora nella sua mente. Nel racconto *Il museo dei formaggi* il protagonista si trova davanti all'immenso banco del supermercato e deve scegliere un tipo di formaggio. Dopo una serie di ragionamenti e di interrogazioni su quale sia il tipo più adatto giunge a una conclusione, ma nel momento in cui le parole devono dar voce ai pensieri, il risultato cui era pervenuto nella sua mente gli sfugge dalla memoria e balbetta:

L'ordinazione elaborata e ghiotta che aveva intenzione di fare gli sfugge dalla memoria; balbetta; ripiega sul più ovvio, sul più banale, sul più pubblicizzato, come se gli automatismi della civiltà di massa non aspettassero che quel suo momento d'incertezza per riafferrarlo in loro balia.²⁵⁰

Sembra che esista un inceppo tra la formazione del pensiero nella mente e il momento in cui lo stesso pensiero deve essere esternato con le parole. Così Palomar, consapevole della fallacia del linguaggio, predilige spesso il silenzio. Non c'è perfetta corrispondenza tra il pensato e il parlato, tra il parlato e il mondo esterno, dunque non c'è motivo di tentare di colmare un vuoto che colmabile non è e ricadere in errori che sono inevitabili:

Così preferisce tenere le sue convinzioni allo stato fluido, verificarle caso per caso e farne la regola implicita del proprio comportamento quotidiano, nel fare o nel

²⁴⁸ ID., *Palomar*, cit., p. 129.

²⁴⁹ Ivi, p. 137.

²⁵⁰ Ivi, p. 116.

non fare, nello scegliere o escludere, nel parlare o nel tacere.²⁵¹

Tuttavia il silenzio non implica una chiusura alla realtà per il signor Palomar, bensì una serie di potenzialità. Se utilizzato in maniera corretta, può far risparmiare molte parole e divenire esso stesso un discorso in un mondo «in cui si è soverchiati dal già detto».²⁵²

Pensa tra sé:

Infatti, anche il silenzio può essere considerato un discorso, in quanto rifiuto dell'uso che altri fanno della parola; ma il senso di questo silenzio-discorso sta nelle sue interruzioni, cioè in ciò che di tanto in tanto si dice e che dà un senso a ciò che si tace. O meglio: un silenzio può servire a escludere certe parole oppure a tenerle in serbo perché possano essere usate in un'occasione migliore. Così come una parola detta adesso può risparmiarne cento domani oppure obbligare a dirne altre mille.²⁵³

Il silenzio, nella sua accezione tradizionale, è il rifiuto dell'utilizzo della parola ma tale rifiuto può essere inteso anche come una protezione dello strumento comunicativo che viene conservato per un momento più adatto. Si tratta insomma una questione di prospettive. Il signor Palomar crede nelle potenzialità invisibili del silenzio e ricorre al linguaggio solo quando è indispensabile perché sopraffatto dall'osservazione: allora rompe il suo voto e tenta di dare una forma il più possibile aderente ai risultati raggiunti nella sua mente con esiti tuttavia insoddisfacenti. Spera sempre che nel silenzio si possa trovare una soluzione all'incompletezza del linguaggio e che in esso sia contenuto ciò che per il linguaggio è incontenibile:

Se l'uomo investisse nel fischio tutto ciò che normalmente affida alla parola, e se il merlo modulasse nel fischio tutto il non detto della sua condizione d'essere naturale,

²⁵¹ Ivi, p. 143.

²⁵² ID., *L'occhio e il silenzio*, cit., p. 552.

²⁵³ ID., *Palomar*, cit., p. 137.

ecco che sarebbe compiuto il primo passo per colmare la separazione tra... tra che cosa e che cosa? Natura e cultura? Silenzio e parola? Il signor Palomar spera sempre che il silenzio contenga qualcosa di più di quello che il linguaggio può dire. Ma se il linguaggio fosse davvero il punto d'arrivo a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi? Qui il signor Palomar è ripreso dall'angoscia.²⁵⁴

Palomar, angosciato dalla distanza tra uomo e universo, intravede nella condivisione del medesimo linguaggio un possibile punto di connessione: immagina allora uno scambio di mezzi comunicativi tra uomo e animale, in tal caso il merlo, e si interroga sull'efficacia del legame che si potrebbe instaurare. L'uomo, convertendo il suo linguaggio di parole in un linguaggio di fischi, forse potrebbe riuscire ad avvicinarsi all'essenza del mondo. Ma è una speranza fugace: nemmeno così si colmerebbe l'abisso poiché il linguaggio non è lo strumento adatto a porre le basi di tale congiunzione. Allora il signor Palomar, di nuovo caduto nel tormento esistenziale con il sentore che il linguaggio possa essere il fine ultimo di tutto e dunque la distanza non possa essere mai colmata, testa la sua intuizione e comincia a fischiare: dopo un breve silenzio, riecheggia un fischio simile proveniente da un merlo. Ma il quesito permane: il fischio di Palomar non era intenzionale e consapevole poiché non padroneggia davvero il linguaggio che tenta di utilizzare. Il signor Palomar, intrappolato nei suoi pensieri, continua a domandarsi se il fischio ricevuto fosse davvero una risposta a lui indirizzata, poiché allora significherebbe che il suo esperimento si fonda su un'intuizione corretta. Ma la realtà appare più vicina alla seconda ipotesi che elabora: i merli non si sono nemmeno curati del suo fischio che per loro è risultato così incomprensibile da non dover nemmeno interrompere il loro dialogo da cui Palomar e gli uomini continuano a essere esclusi.

²⁵⁴ Ivi, p. 80.

III.3.3 Tra il giradischi e le stelle

L'osservazione cui si dedica il signor Palomar non è mai fine a se stessa ma si rivela sempre un'occasione per riflettere sui più ampi principi che governano il mondo e l'universo. Due sono le forme di ragionamento che regolano con peso differente le sue riflessioni: la deduzione e l'induzione. Verso il procedimento deduttivo, che presuppone il raggiungimento di una conclusione particolare da premesse di tipo universale, il protagonista prova una maggior attrazione:

Dedurre era comunque una delle sue attività preferite, perché poteva dedicarvisi da solo e in silenzio, senza speciali attrezzature, in qualsiasi posto e momento, seduto in poltrona o passeggiando.²⁵⁵

Mostra invece una certa reticenza nei confronti del processo induttivo, in cui da condizioni particolari si ottiene una norma universale:

Verso l'induzione invece aveva una certa diffidenza, forse perché le sue esperienze gli parevano approssimative e parziali.²⁵⁶

Nonostante il signor Palomar creda che tale forma di ragionamento non gli si confaccia a causa dell'approssimazione delle sue esperienze, dimostra invece di essergli molto più affine rispetto al metodo deduttivo. Spesso difatti accade che in contesti quotidiani come il supermercato, o mentre osserva minuzie che sfuggono agli occhi dei più, si lancia in riflessioni di carattere universale, che riguardano questioni filosofiche ed esistenziali. I suoi slanci metafisici si originano da un momento di distrazione: per qualche istante sembra dissociarsi da se stesso e dal mondo circostante per abbandonarsi in audaci volteggi mentali.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 140.

²⁵⁶ *Ibidem*.

Ecco che, dedito al giardinaggio in una mattina d'estate, tra denti di leone ed erbacce, il signor Palomar pensa all'universo:

Palomar s'è distratto, non strappa più le erbacce, non pensa più al prato: pensa all'universo. Sta provando ad applicare all'universo tutto quello che ha pensato del prato. L'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica. L'universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi...²⁵⁷

Come è inutile contare i fili d'erba di un piccolo prato che ha confini netti e precisi, così è impossibile enumerare le parti dell'universo infinito. Bisognerebbe operare una divisione nella considerazione del prato e di quella dell'universo, raggruppare in insiemi e sottoinsiemi tutte le erbe e dividerle tra coltivate e spontanee, e allo stesso modo applicare il medesimo metodo all'universo, considerandolo nelle sue singole parti, poiché è impossibile per la mente umana concepire l'incommensurabile. Occorre tuttavia mantenere ben salda nella mente la consapevolezza che l'insieme che l'uomo chiama "prato" o "universo" è composto da tutti i sottoinsiemi in cui è stato spartito per poterlo comprendere o quantomeno avvicinarsi alla sua intuizione. Così il prato è l'universo, e l'universo è a sua volta il prato: entrambi sottostanno alle medesime leggi e a entrambi possono essere applicati uguali metodi conoscitivi. E tale corrispondenza è resa possibile dalla relazione, nascosta ma esistente e indistruttibile, tra uomo, mondo e universo in cui il signor Palomar può essere sia l'osservatore che l'osservato. Nel racconto *La pancia del gecko* i coniugi Palomar dedicano gran parte delle loro serate estive ad ammirare un gecko che ogni estate torna nel terrazzo della loro casa. Grazie a una finestra-vetrina che si apre sul terrazzo riescono a osservare la

²⁵⁷ Ivi, pp. 82-83.

sua sagoma dalla pancia, non dalla schiena e, guardando il suo strano aspetto, si domandano se forse anche loro, in quello stesso istante, sono oggetto dell'osservazione di un'entità superiore che dal centro della terra sta ora analizzando ogni loro movimento come loro stanno facendo con il piccolo rettile:

Forse in questo momento un dio degli inferi situato al centro della terra col suo occhio che trapassa il granito sta guardandoci dal basso, seguendo il ciclo del vivere e del morire, le vittime sbranate che si disfano nei ventri dei divoratori, finché alla loro volta un altro ventre non li inghiotte.²⁵⁸

Nei luoghi più impensabili si celano inoltre non solo le leggi dell'universo, ma anche degli uomini. Il signor Palomar si reca in macelleria e, nell'attesa del proprio turno, si ferma a osservare il cartellone dei tagli delle carni: è raffigurata la sagoma di un bue spartita in diverse parti.

Palomar allora dall'osservazione dello schema si fa trascinare in ragionamenti che «coinvolgono cognizioni tramandate per secoli in varie branche del sapere»:²⁵⁹

La mappa dell'habitat umano è questa, non meno del planisfero del pianeta, entrambi protocolli che dovrebbero sancire i diritti che l'uomo s'è attribuito, di possesso, spartizione e divoramento senza residui dei continenti terrestri e dei lombi del corpo animale.²⁶⁰

La schematica divisione dei tagli delle carni gli ricorda il planisfero terrestre diviso in continenti, Paesi e Nazioni: entrambe le mappe sanciscono diritti di proprietà, la prima

²⁵⁸ Ivi, p. 103.

²⁵⁹ Ivi, p. 116.

²⁶⁰ Ivi, p. 117.

relativi alla carne, la seconda relativi al territorio, ma pur sempre di rivendicazioni di possesso.

In un'ulteriore occasione il cibo offre uno spunto di riflessione filosofica al signor Palomar: si trova in Francia in un negozio di formaggi e, combattuto sul prodotto da scegliere, si distrae e inizia a meditare sul mondo di cui è espressione il prodotto in vendita. La questione della scelta allora si complica ancor di più poiché nella ricerca del formaggio migliore occorre valutare anche i pascoli, gli strumenti e l'uomo che lo hanno prodotto:

Dietro ogni formaggio c'è un pascolo d'un diverso verde sotto un diverso cielo: prati incrostati di sale che le maree di Normandia depositano ogni sera; prati profumati d'aromi al sole ventoso di Provenza; ci sono diversi armenti con le loro stabulazioni e transumanze; ci sono segreti di lavorazione tramandati nei secoli. Questo negozio è un museo: il signor Palomar visitandolo sente, come al Louvre, dietro ogni oggetto esposto la presenza della civiltà che gli ha dato forma e che da esso prende forma. Questo negozio è un dizionario; la lingua è il sistema dei formaggi nel suo insieme: una lingua la cui morfologia registra declinazioni e coniugazioni in innumerevoli varianti, e il cui lessico presenta una ricchezza inesauribile di sinonimi, usi idiomatici, connotazioni e sfumature di significato, come tutte le lingue nutrite dall'apporto di cento dialetti. È una lingua fatta di cose; la nomenclatura ne è solo un aspetto esteriore, strumentale.²⁶¹

Proprio come accade nel momento della contemplazione di opere d'arte in un museo, in cui è necessario tener conto del contesto storico di cui è figlia l'opera e di tutta una serie di elementi retrostanti, così anche nella banale scelta di un cibo è necessario prestare la stessa attenzione. Il prodotto caseario non è solo un cibo, ma è frutto di un determinato ambiente, condizioni e circostanze di cui è espressione. In ogni elemento particolare, per quanto semplice e in apparenza insignificante, è possibile scorgere l'universale attraverso una serie di implicazioni. Anche gli eventi più ordinari celano un legame con l'armonia universale,

²⁶¹ Ivi, p. 115.

come emerge dal racconto *La pantofola spaiata*: il signor Palomar, rientrato da un viaggio in Oriente, si accorge di aver acquistato una coppia di pantofole di diversa misura e da un semplice errore di vendita sembra che ne risenta l'equilibrio del cosmo intero. Ora in due parti opposte del globo due uomini camminano con un paio di pantofole spaiate, una più grande dell'altra: sono accomunati dalla stessa sorte, eppure non si incontreranno mai. Per rimediare all'errore imperdonabile saranno necessari anni, se non secoli. Al pensiero di aver innescato una catena di calamità, l'affanno cresce sempre più nella mente di Palomar che pensa:

Solo con un acquirente distratto come lui può verificarsi un errore, ma possono passare secoli prima che le conseguenze di questo errore si ripercuotano su un altro frequentatore di quell'antico bazar. Ogni processo di disgregazione dell'ordine del mondo è irreversibile, ma gli effetti vengono nascosti e ritardati dal pulviscolo dei grandi numeri che contiene possibilità praticamente illimitate di nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti. Ma se il suo errore non avesse fatto che cancellare un errore precedente? Se la sua distrazione fosse stata apportatrice non di disordine ma d'ordine?²⁶²

È probabile però che la sua distrazione sia stata necessaria e voluta dall'universo per rimediare a un errore precedente, dunque ora l'ordine potrebbe essere stato ristabilito. Ma il signor Palomar, come tutti gli uomini, rimane all'oscuro dei grandi equilibri universali e non gli sarà mai data la possibilità di conoscere la verità riguardo il suo errore di acquisto. Può solo avvicinarsi al «principio da cui tutto deriva»²⁶³ risalendo la catena di implicazioni verso l'universale che si cela in ogni particolare. La ricerca di un principio che giustifichi l'esistenza di tutti i particolari concede conforto e sollievo al signor Palomar che si disorienta

²⁶² Ivi, pp. 134-135.

²⁶³ Ivi, p. 69.

nel pulviscolo delle singolarità. Tuttavia tentare di comprendere in un medesimo pensiero gli opposti, ovvero particolare e universale, è un'operazione che richiede un notevole sforzo alla mente dell'uomo: il metodo più efficace che ha a disposizione è il modello, «il più perfetto, logico geometrico possibile».²⁶⁴ Nell'interpretazione della realtà, non è però sufficiente applicare un singolo modello per il signor Palomar:

La regola del signor Palomar a poco a poco era andata cambiando: adesso gli ci voleva una gran varietà di modelli, magari trasformabili l'uno nell'altro secondo un procedimento combinatorio, per trovare quello che calzasse meglio su una realtà che a sua volta era sempre fatta di tante realtà diverse, nel tempo e nello spazio.²⁶⁵

L'uomo deve disporre di eterogenei modelli combinabili al fine di trovare quello più adatto alla realtà che è oggetto dell'osservazione. Ogni modello si fonda su principi e presupposti non dimostrabili, a priori, di cui però il signor Palomar non si interessa: non spetta a lui occuparsi della creazione e dell'adattamento di tali principi poiché non possiede le competenze necessarie per un compito di così grande importanza. Si tratta di assunti prestabiliti, elaborati da qualcun altro, ovvero gli uomini di potere, e il piccolo uomo come Palomar deve solo limitarsi ad applicarli nella maniera più corretta possibile. È allora che si rende visibile la delicata ma profonda connessione tra il piccolo e il grande, tra il particolare e l'universale, tra il suo giradischi e gli astri sparsi per l'universo:

Poi cerca di fare in modo che i suoi pensieri tengano presenti contemporaneamente le cose più vicine e le più lontane: quando accende la pipa l'attenzione per la fiamma dello zolfanello che alla prossima tirata dovrebbe lasciarsi aspirare fino in fondo al fornello dando inizio alla lenta trasformazione in brace dei fili di tabacco, non deve fargli dimenticare nemmeno per un attimo l'esplosione d'una

²⁶⁴ Ivi, p. 139.

²⁶⁵ Ivi, p. 141.

supernova che si sta producendo nella Grande Nube di Magellano in questo stesso istante, cioè qualche milione d'anni fa. L'idea che tutto nell'universo si collega e si risponde non l'abbandona mai: una variazione di luminosità nella Nebulosa del Granchio o l'addensarsi d'un ammasso globulare in Andromeda non possono non avere una qualche influenza sul funzionamento del suo giradischi o sulla freschezza delle foglie di crescione nel suo piatto d'insalata.²⁶⁶

Nonostante il piccolo uomo sia sollevato dalla responsabilità della gestione dei presupposti, non sempre possiede la forza necessaria a tenere uniti particolare e universale e si perde così nella vorticoso spirale dei particolari, «in un garbuglio di malintesi, vacillazioni, compromessi, atti mancati» in cui «le questioni più futili diventano angoscianti, le più gravi s'appiattiscono».²⁶⁷ Basta poco per perdere di vista il legame e far vacillare il delicato equilibrio che, se viene infranto, rende vano ogni sforzo umano e conduce l'individuo in una nebbiosa dimensione in cui fatica a orientarsi: è il rischio in cui inceppa il signor Palomar che, intrappolato nel pulviscolo, si addentra in una serie di supposizioni particolari, una sorta di *stream of consciousness*²⁶⁸ in cui nonostante tenti con tutte le sue forze di mantenere una presa salda al filo che unisce particolare e universale, spesso fallisce. Così nel primo racconto *Lettura di un'onda* decide di osservare le onde, non nel loro insieme, ma mira a una soltanto, con la convinzione di poterla osservare nella sua singolarità senza che si renda necessaria l'elaborazione di una visione più ampia:

Però isolare un'onda separandola dall'onda che immediatamente la segue pare la sospinga e talora la raggiunge e travolge, è molto difficile; così come separarla dall'onda che la precede e che sembra trascinarsela dietro verso la riva, salvo poi magari voltarglisi

²⁶⁶ Ivi, pp. 146-147.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Con *stream of consciousness*, ovvero flusso di coscienza, si intende una particolare tecnica narrativa resa celebre dallo scrittore inglese James Joyce in cui viene data voce ai pensieri e ai sentimenti di un personaggio che si sovrappongono, si contraddicono, si confermano l'un l'altro. Si tratta di una sorta di monologo interiore finalizzato a esplicitare il libero e incontrollato processo di formazione dei pensieri.

contro come per fermarla. Se poi si considera ogni ondata nel senso dell'ampiezza, parallelamente alla costa, è difficile stabilire fino dove il fronte che avanza s'estende continuo e dove si separa e segmenta in onde a sé stanti, distinte per velocità, forma, forza, direzione. Insomma, non si può osservare un'onda senza tener conto degli aspetti complessi che concorrono a formarla e di quelli altrettanto complessi cui essa dà luogo.²⁶⁹

Guardare una singola onda, anche delimitando il campo di osservazione, implica la considerazione delle onde che la precedono e che la seguono, e di tutti i meccanismi che la regolano. Non è possibile scindere il particolare dall'universale e considerare il particolare in sé senza fare riferimento al suo universale. I particolari sono innumerevoli e la «superficie delle cose è inesauribile»,²⁷⁰ perciò l'occhio e la mente del signor Palomar non sono capaci di elaborare una mappa del labirinto completa. L'osservazione diviene allora un esercizio faticoso che richiede all'uomo uno sforzo immane e spesso inconcludente. L'attento osservatore delle onde difatti, non appena sorge il sospetto che il vento possa cambiare e quindi rovesciare tutte le costruzioni mentali che aveva fino ad allora elaborato pensa:

Che il vento stia per cambiare? Guai se l'immagine che il signor Palomar è riuscito minuziosamente a mettere insieme si sconvolge e frantuma e disperde. Solo se egli riesce a tenerne presenti tutti gli aspetti insieme, può iniziare la seconda fase dell'operazione: estendere questa conoscenza all'intero universo.²⁷¹

Il sacrificio che l'osservazione richiede alla mente dell'uomo non viene ricompensato e le conquiste che ottiene, seppur parziali, vengono spazzate via da un soffio di vento come un tremolante castello di carte. Ma come Marcovaldo, Palomar persiste ostinato nel

²⁶⁹ Ivi, p. 61.

²⁷⁰ Ivi, p. 100.

²⁷¹ Ivi, p. 64.

proiettare il suo nebuloso sguardo sul mondo e si accingerà a ristabilire le fragili fondamenta del suo castello non appena il vento si sarà placato.

III.3.4 Chi conosce la «forma vera»

L'interesse verso il mondo animale non umano di Calvino, che nasce sin dalle sue prime esperienze giornalistiche come, per esempio, dall'articolo *Cosa avranno pensato le capre di Bikini?*,²⁷² raggiunge il suo apice in *Palomar* in cui dedica ben otto racconti all'osservazione del regno animale attraverso gli occhiali del protagonista. Gli animali non esercitano solo una grande fascinazione verso il protagonista in quanto elementi di una natura che pare ormai perduta, ma sono soprattutto il tramite attraverso cui viene svelata la limitatezza dello sguardo umano. Al signor Palomar, che si sofferma ad ammirare gli animali che incontra nel suo giardino o allo zoo, il loro aspetto appare bizzarro e stravagante: le tartarughe nel patio della sua casa sembrano avvolte da un «astuccio insensibile»,²⁷³ una corazza che ne limita i movimenti e le rende goffe anche nei rituali amorosi che osserva con «un'attenzione fredda»;²⁷⁴ le giraffe dal lungo collo assomigliano a «un meccanismo costruito mettendo insieme pezzi provenienti da macchine eterogenee»²⁷⁵ e corrono in maniera disarmonica; nell'iguana di pelle «ce n'è troppa»²⁷⁶ insieme a una serie eccessiva di meccanismi difensivi sovrapposti l'uno sull'altro che rendono l'animale un'accozzaglia indefinita; il gecko, che ogni anno si ripara nel suo terrazzo durante il periodo estivo, viene

²⁷² L'articolo citato compare tra le pagine dell'«Unità» nel 1946. Calvino denuncia il maltrattamento degli animali a opera dei soldati americani nell'atollo di Bikini dove l'esercito statunitense stava conducendo esperimenti nucleari. Nessuno sembra preoccuparsi delle sorti degli animali che, intrappolati nell'isola senza via di fuga, vengono condannati a una morte crudele per il puro interesse sperimentale dell'uomo. Con l'articolo l'autore contesta il disumano atteggiamento dell'uomo che, accecato dalla sua prospettiva egoistica ed egocentrica, guarda solo ai propri interessi che sono prioritari rispetto anche alla vita stessa.

²⁷³ ID., *Palomar*, cit., p. 74.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Ivi, p. 119.

²⁷⁶ Ivi, p. 123.

descritto come una «macchina elaboratissima, studiata in ogni microscopico dettaglio»²⁷⁷ che sembra addirittura sprecata per l'utilizzo che ne fa il rettile che rimane sempre immobile; i piccioni che invadono il terrazzo, punto prediletto dell'osservazione, ai suoi occhi sono una «progenie degenerata e sozza e infetta»²⁷⁸ dei colombi che invece rallegravano le piazze con i loro voli. A Palomar non sfugge solo il senso del loro aspetto esteriore, così buffo e privo di armonia, ma non riesce nemmeno a comprenderne gli atteggiamenti: all'arrivo degli storni in città continua a domandarsi per giorni quale sia il motivo della loro migrazione che ogni anno prevede una tappa nella città di Roma e fallisce allo stesso modo nel tentativo di comprendere gli scambi comunicativi tra due merli nel suo giardino. Il motivo della sua disarmonia con il regno animale è dovuto al fatto che il signor Palomar è un uomo e in quanto tale non conosce altro modo di intendere il mondo se non quello proprio umano. Il suo errore consiste dunque nell'applicare la lente dell'uomo nell'osservazione di esseri che non sono umani e non possono essere compresi attraverso l'utilizzo di linguaggi che non sono a loro adatti. La sua vista è alterata dal pregiudizio umano che lo porta a interpretare ogni fatto alla luce della prospettiva umana, dell'io individuale, senza fuoriuscire dal *self*: a causa di tale errore di interpretazione il signor Palomar fallisce nel tentativo di cogliere il senso dei loro versi, di comprendere le loro scelte, i loro istinti e il loro aspetto. L'applicazione del punto di vista individuale è evidente anche dalle descrizioni che elabora nella sua mente degli animali osservati: gli storni gli appaiono come un'immensa «folla aerea»,²⁷⁹ le placche bianche sul collo dell'iguana sembrano un «apparecchio acustico»²⁸⁰ e le sue parti corazzate

²⁷⁷ Ivi, p. 103.

²⁷⁸ Ivi, p. 97.

²⁷⁹ Ivi, p. 105.

²⁸⁰ Ivi, p. 123.

«una quantità d'accessori e ammenicoli, rifiniture e guarnizioni difensive»²⁸¹ quasi fosse una macchina. Delle zampe del gecko il signor Palomar pensa:

La cosa più straordinaria sono le zampe, vere e proprie mani dalle dita morbide, tutte polpastrelli, che premute contro il vetro vi aderiscono con le loro minuscole ventose: le cinque dita s'allargano come petali di fiorellini in un disegno infantile, e quando una zampa si muove, si raccolgono come un fiore che si chiude, per tornare poi a distendersi e a schiacciarsi contro il vetro, facendo apparire delle striature minutissime, simili a quelle delle impronte digitali. Insieme delicate e forti, queste mani paiono contenere un'intelligenza potenziale, tale che basterebbe esse potessero liberarsi dal compito di restare lì appiccicate alla superficie verticale per acquistare le doti delle mani umane, che si dice siano divenute abili da quando non ebbero più da appendersi ai rami o da premere il suolo.²⁸²

Le zampe del gecko, che sembrano così intrise di grandi potenzialità inesprese, potrebbero aspirare a migliorarsi come quelle umane, se solo si staccassero dalla superficie del muro. Per Palomar il corpo umano è il corpo ideale, la macchina perfetta, e tutti gli animali diversi dall'uomo invidiano dal suo punto di vista le doti e le qualità che sono esclusive della specie umana: non esiste animale o essere vivente che non vorrebbe avvicinarsi anche di poco alla perfezione del corpo e dell'ingegno umano. Il pensiero che forse le prospettive sono rovesciate, che forse le zampe del gecko sono perfette così come sono e adatte alla funzione che svolgono non sfiora la sua mente e persiste nel conferire agli animali caratteristiche e comportamenti umani. Il signor Palomar commette il medesimo errore di prospettiva nel giudicare le due tartarughe che trova nel suo giardino: la loro corazza è dura, costituita da «piastre d'osso e scaglie»,²⁸³ e non riesce a concepire come possano provare un sentimento simile all'amore dato che l'eros è costituito anche

²⁸¹ *Ibidem.*

²⁸² *Ivi*, p. 102.

²⁸³ *Ivi*, p. 74.

dall'esperienza del tatto, dalla «pelle toccata, vista, ricordata».²⁸⁴ La carenza di stimoli sensoriali porta Palomar a fraintendere i loro comportamenti e a osservarle con freddo distacco come macchine «elettroniche programmate per accoppiarsi».²⁸⁵ Le sue percezioni sono in qualche modo viziate dalla prospettiva antropocentrica: per esempio Palomar considera i piccioni una specie degenera, parassita, che porta solo devastazione e disordine e li caccia dal proprio terrazzo quasi come se si risvegliasse in lui «un senso atavico della difesa del territorio»,²⁸⁶ ma non si accorge che, operando un rovesciamento dei punti di vista, potrebbe essere considerato lui stesso parte della specie parassita, quella umana, che sta portando distruzione nell'ambiente naturale. Tuttavia è guidato da una visione coscienziosa e rispettosa nei confronti della carne che proviene dagli animali e di cui si ciba: è consapevole dell'asimmetria del rapporto tra uomo e animale, ma è altrettanto convinto del suo essere carnivoro. Così, in fila in macelleria, è combattuto tra gola e compassione:

Occorre dire che la simbiosi uomo-bue ha raggiunto nei secoli un suo equilibrio [...] sia pur asimmetrico [...] e ha garantito il fiorire della civiltà detta umana [...]. Il signor Palomar partecipa a questa simbiosi con lucida coscienza e pieno consenso: pur riconoscendo nella carcassa di bue penzolante la persona del proprio fratello squartato, nel taglio della lombata la ferita che mutila la propria carne, egli sa d'essere carnivoro [...]. Un sentimento non esclude l'altro: lo stato d'animo di Palomar che fa la fila nella macelleria è insieme di gioia trattenuta e di timore, di desiderio e di rispetto, di preoccupazione egoistica e di compassione universale, lo stato d'animo che forse altri esprimono nella preghiera.²⁸⁷

²⁸⁴ *Ibidem.*

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ Ivi, p. 98.

²⁸⁷ Ivi, p. 118.

Ogni animale, come in Marcovaldo, è anche «una rassicurante visione»²⁸⁸ e l'espressione simbolica di un legame primitivo con la natura. Uomo e animale condividono il medesimo ambiente ma la loro connessione si stabilisce a un livello più profondo, ancestrale, che si rivela in alcuni simili istinti. Il signor Palomar nel racconto *Il fischio del merlo* si trova in giardino insieme alla sua coniuge e a un tratto sente in lontananza un fischio di un merlo cui ne segue subito un altro: è una coppia che sta comunicando in lontananza. Il fischio si ripete, sempre uguale, e il signor Palomar si interroga sul significato del verso:

Ma è un dialogo, oppure ogni merlo fischia per sé e non per l'altro? E, in un caso o nell'altro, si tratta di domande e risposte (all'altro o a se stesso) o di confermare qualcosa che è sempre la stessa cosa (la propria presenza, l'appartenenza alla specie, al sesso, al territorio)? Forse il valore di quell'unica parola sta nell'essere ripetuta da un altro becco fischiante, nel non essere dimenticata durante l'intervallo di silenzio. Oppure tutto il dialogo consiste nel dire all'altro «io sto qui», e la lunghezza delle pause aggiunge alla frase il significato di un «ancora», come a dire: «io sto ancora qui, sono sempre io». E se fosse nella pausa e non nel fischio il significato del messaggio? Se fosse nel silenzio che i merli si parlano? (Il fischio sarebbe in questo caso solo un segno di punteggiatura, una formula come «passo e chiudo».) Un silenzio, in apparenza uguale a un altro silenzio, potrebbe esprimere cento intenzioni diverse; anche un fischio, d'altronde; parlarsi tacendo, o fischiando, è sempre possibile; il problema è capirsi. Oppure nessuno può capire nessuno: ogni merlo crede d'aver messo nel fischio un significato fondamentale per lui, ma che solo lui intende; l'altro gli ribatte qualcosa che non ha nessuna relazione con quello che lui ha detto; è un dialogo tra sordi, una conversazione senza capo né coda. Ma i dialoghi umani sono forse qualcosa di diverso? La signora Palomar è in giardino anche lei, che inaffia le veroniche.²⁸⁹

Il dialogo dei merli sembra costituito da versi inconsistenti all'estraneo osservatore che non riesce a comprendere il valore delle corrispondenze tra i due merli. La loro

²⁸⁸ Ivi, p. 105.

²⁸⁹ Ivi, pp. 77-78.

conversazione è efficace solo per loro che condividono una serie di codici noti a entrambi che la rendono significativa dal loro punto di vista. A tale riflessione segue poi un dialogo tra i due coniugi Palomar che si sviluppa in borbottii, esclamazioni decontestualizzate e sospiri che solo loro intendono. Come i merli, i coniugi umani fondano la loro conversazione su «una perfetta intesa»²⁹⁰ e chi è estraneo al loro sistema di codici non riesce a cogliere il senso della comunicazione.

Spesso sorge un dubbio nella mente del signor Palomar: forse gli animali, per quanto possano apparire buffi, sono più vicini alla verità di quanto lo sia l'uomo. Innanzitutto alcuni di loro godono di un punto di osservazione privilegiato come gli uccelli che, sorvolando sulla superficie, hanno la possibilità di guardare la «forma vera»²⁹¹ delle cose. Il protagonista come si è visto predilige i punti sopraelevati per dedicarsi all'esercizio dell'osservazione, dunque prova una certa invidia nei confronti dei volatili che con le loro ali si distaccano dalla dimensione terrestre e acquisiscono una visione più completa del mondo. Gli animali, come le tartarughe, non sono nemmeno corrotti da insensati pregiudizi sociali, come il retrico preconetto sulla nudità femminile con cui cerca di destreggiarsi il discreto signor Palomar nel racconto *Il seno nudo*: sulla battigia di una spiaggia il protagonista concentra tutti i suoi sforzi nel tentativo di far passare inosservata la nudità di una bagnante adottando differenti approcci di osservazione. All'inizio decide di ignorarla, ma ostentando il rifiuto a vedere, si accorge di contribuire così anche lui al rafforzamento dei pregiudizi sociali che ritengono illecita e volgare la vista del seno. Allora cambia la sua strategia, e decide di includere nel suo campo visivo anche «la nuvola bronzeo-rosa»²⁹² del torso femminile. Convinto di esser riuscito nella sua impresa di includere la nudità nel paesaggio circostante, senza dar troppo

²⁹⁰ Ivi, p. 79.

²⁹¹ Ivi, p. 99.

²⁹² Ivi, p. 65.

peso alle convenzioni sociali, Palomar si ritiene soddisfatto del movimento del suo sguardo. Ma il suo atteggiamento ha infastidito la bagnante che raccoglie i suoi oggetti personali e si allontana. Le tartarughe, a differenza di Palomar, non sembrano sottostare ai medesimi meccanismi sociali di cui l'uomo è prigioniero: forse dentro le ruvide corazze detengono il senso del vero amore che l'uomo non riesce a concepire. Così il signor Palomar pensa:

Forse l'eros delle tartarughe segue leggi spirituali assolute, mentre noi siamo prigionieri d'un macchinario che non sappiamo come funziona, soggetto a intasarsi, a incepparsi, a scatenarsi in automatismi senza controllo... Capiranno meglio se stesse, le tartarughe? Dopo una decina di minuti d'accoppiamento, i due gusci si staccano. Lei avanti, lui dietro, riprendono a girare intorno al prato. Adesso il maschio resta più distaccato, ogni tanto annaspa con una zampata sul guscio di lei, le si mette un po' addosso, ma senza molta convinzione. Tornano sotto il gelsomino. Lui le morde un po' una zampa, sempre nello stesso punto.²⁹³

Forse è l'uomo l'animale buffo, cui il senso vero del tutto scivola inarrestabile dalle mani e a sua volta è lui a essere osservato con superiorità dagli animali che invece conoscono la «forma vera».²⁹⁴ L'uomo complica senza motivo la propria esistenza creando una rete intricata di limiti, dogmi, convenzioni che ostacolano la sua osservazione, rendono difficile il suo movimento, frenano il vagare libero del suo pensiero. Forse sarebbe sufficiente vivere come il gecko sul terrazzo del signor Palomar che, immobile, attende che una farfalla gli si posi vicino:

Il gecko, uscito dalla sua impassibilità, boccheggia, agita la gola convulsa, tentenna su gambe e coda, contorce il ventre sottoposto a dura prova. Ne avrà abbastanza, per stanotte? Se ne andrà? Era questo il culmine d'ogni desiderio che lui attendeva di soddisfare? Era questa la prova ai limiti del possibile con cui voleva

²⁹³ Ivi, p. 75.

²⁹⁴ Ivi, p. 99.

misurarsi? No, resta. Forse s'è addormentato. Com'è il sonno per chi ha gli occhi senza palpebre? Neanche il signor Palomar sa staccarsi di lì. Resta a fissarlo. Non c'è tregua su cui si possa contare. Anche a riaccendere la televisione, non si fa che estendere la contemplazione dei massacri. La farfalla, fragile Euridice, sprofonda lentamente nel suo Ade. Ecco vola un moscerino, sta per posarsi sul vetro. E la lingua del geco si scaglia.²⁹⁵

L'uomo applica le medesime restrizioni artificiali anche nella riproduzione di ambienti naturali come il cortile o lo zoo in cui si rende evidente la contraddizione dell'attività umana: ha la pretesa di ricreare un ambiente naturale che però non deve essere naturale. Nel caso del prato, il signor Palomar si adopera in ogni modo, spendendo tempo e denaro, affinché il cortile della sua casa sia un'innaturale «distesa verde uniforme».²⁹⁶ Seppur il suo fine sia rappresentare la natura, «questa rappresentazione avviene sostituendo alla natura propria del luogo una natura in sé naturale ma artificiale in rapporto a quel luogo». Così avviene una sovrapposizione di due nature, una vera e una artificiale, che ha la pretesa di esser vera ma è in realtà a pagamento. Il medesimo meccanismo si attua nello zoo di Barcellona e nel rettilario del Jardin des Plantes a Parigi che visita il signor Palomar. I due ambienti artificiali sono dei non luoghi, delle eterotopie²⁹⁷ poiché avviene una giustapposizione di spazi che tra loro risultano incompatibili. La finzione su cui si fondano viene svelata dall'osservazione degli animali: sono tutti in dormiveglia, «insonni in una desolazione attonita»,²⁹⁸ come anestetizzati. Agli occhi del signor Palomar alcuni di loro sembrano addirittura imbalsamati, così riflette:

²⁹⁵ Ivi, pp. 103-104.

²⁹⁶ Ivi, p. 81.

²⁹⁷ Il concetto di eterotopia viene introdotto dal filosofo francese Michel Foucault per indicare quei luoghi 'altri', prodotti da ogni cultura, in cui si verifica una neutralizzazione e una sospensione dei rapporti. Le eterotopie si trasformano a seconda del tempo assumendo forme eterogenee e si configurano come spazi definiti e differenti rispetto a ogni altro spazio sociale. Alcuni esempi sono le biblioteche, le stazioni o la nave. Per un approfondimento si guardi MICHAEL FOUCAULT, *Eterotopia*, trad. it. di Salvo Vaccaro, Tiziana Villani e Pino Tripodi, Milano, Mimesis, 2009.

²⁹⁸ I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 126.

Dunque ogni esemplare di questo bestiario antediluviano è tenuto in vita artificialmente, quasi fosse un'ipotesi della mente, un prodotto dell'immaginazione, una costruzione del linguaggio, un'argomentazione paradossale intesa a dimostrare che il solo mondo vero è il nostro...²⁹⁹

Emerge la contraddizione della volontà umana di voler raffigurare un ambiente naturale in maniera artificiale: le gabbie degli animali divengono simbolo di una natura che viene percepita quasi come un mondo sconosciuto, alieno ed esposto in un museo come un cimelio di sconosciuta provenienza. Gli animali, intorpiditi dall'artificiale realtà in cui sono ingabbiati, rimangono immobili in un punto della loro prigionia o girano nervosi su se stessi: sembra che stiano attendendo qualcosa o qualcuno, o forse, come pensa il signor Palomar, sono solo arresi alla loro condizione, come se fossero consapevoli che dalla gabbia non esiste alcuna via di fuga. Così l'osservazione dei rettili provoca un certo sgomento nel protagonista che si affretta a uscire dal padiglione:

È una smisurata pazienza, la loro, o una disperazione senza fine? Cosa aspettano, o cosa hanno smesso d'aspettare? In quale tempo sono immersi? In quello della specie, sottratto alla corsa delle ore che precipitano dalla nascita alla morte dell'individuo? O nel tempo delle ere geologiche che sposta i continenti e rassoda la crosta delle terre emerse? O nel lento raffreddarsi dei raggi del sole? Il pensiero d'un tempo fuori della nostra esperienza è insostenibile. Palomar s'affretta a uscire dal padiglione dei rettili, che si può frequentare solo di tanto in tanto e di sfuggita.³⁰⁰

Il sentimento di angoscia che invade il signor Palomar è forse dovuto alla consapevolezza che, come i rettili imprigionati nelle teche di vetro conducono quel che rimane della loro piatta esistenza nella monotonia annichilente, così anche lo stesso

²⁹⁹ Ivi, p. 125.

³⁰⁰ Ivi, p. 126.

protagonista, che è un piccolo uomo solo di fronte all'universo, viene travolto dalla medesima impotenza. Nell'eterotopia dello zoo si alterano gli equilibri tra animale e natura, ma anche tra animale non umano e umano: il primo viene osservato, il secondo, che si crede libero poiché guarda dal di fuori della gabbia, osserva. La degenerazione del rapporto è soprattutto evidente nel racconto *Il gorilla albino* in cui il signor Palomar, in visita allo zoo di Barcellona, si trova di fronte all'unico esemplare conosciuto di gorilla albino: si chiama Copito de Nieve, ovvero Fiocco di Neve, ed è «una montagna di carne e di pelo».³⁰¹ Vive nella sua «casagabbia»³⁰² in solitudine trascorrendo le sue ore di prigionia tenendo sempre saldo tra le mani un copertone. Nell'osservare il gorilla Palomar è combattuto tra una forte empatia e un senso di distacco, tanto che trascorre insonni le notti successive tormentato dall'immagine dell'animale: il gorilla fa parte dei Primati, gli animali più vicini nella linea evolutiva all'essere umano e riconoscere un proprio 'simile' in prigionia destabilizza l'osservatore poiché si crea un «rapporto forzatamente schizofrenico con un 'altro'»³⁰³ che appartiene alla stessa famiglia evolutiva dell'uomo. Il contraddittorio contesto dell'eterotopia provoca la coesistenza di due sentimenti opposti: da una parte, Palomar si identifica nel gorilla albino, soprattutto nella sua esclusione. Come lui, il protagonista si sente incompreso e deriso dal mondo circostante:

A Palomar sembra di capire perfettamente il gorilla, il suo bisogno d'una cosa da tener stretta mentre tutto gli sfugge, una cosa in cui placare l'angoscia dell'isolamento, della diversità, della condanna a essere sempre considerato un fenomeno vivente, dalle sue femmine e dai suoi figli come dai visitatori dello zoo.³⁰⁴

³⁰¹ Ivi, p. 120.

³⁰² Ivi, p. 121.

³⁰³ S. IOVINO, *Gli animali di Calvino*, cit., p. 183.

³⁰⁴ I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 122.

Dall'altra, la sottile lastra di vetro che li divide sembra annullare la familiarità tra i due e rendere il gorilla un alieno. Seppur condividano una gran parte del patrimonio genetico, il signor Palomar percepisce una distanza che tuttavia viene colmata nel momento in cui si sofferma a riflettere sul significato dell'attaccamento del gorilla al suo pneumatico. Sconsolato, il «gigante triste»³⁰⁵ non abbandona mai il suo copertone nelle sue interminabili ore di solitudine: a differenza della femmina di gorilla con cui condivide la gabbia, Copito ha instaurato un legame profondo con l'oggetto che «sembra essere qualcosa d'affettivo, di possessivo e in qualche modo simbolico».³⁰⁶ Non è un semplice copertone, ma un oggetto allegorico che gli concede una potenziale via di fuga:

Di lì gli si può aprire uno spiraglio verso quella che per l'uomo è la ricerca d'una via d'uscita dallo sgomento di vivere: l'investire se stesso nelle cose, il riconoscersi nei segni, il trasformare il mondo in un insieme di simboli; quasi un primo albeggiare della cultura nella lunga notte biologica. Per far questo il gorilla albino dispone solo d'un copertone d'auto, un artefatto della produzione umana, estraneo a lui, privo d'ogni potenzialità simbolica, nudo di significati, astratto.³⁰⁷

Ed è contraddittorio il fatto che la sua fuga, anche se solo immaginaria, possa realizzarsi attraverso un oggetto artificiale, un prodotto della mano umana, la stessa mano che lo imprigiona nella sua gabbia di vetro. Al cerchio vuoto di gomma il gorilla può attribuire innumerevoli possibili significati, nel tentativo di «stabilire un flusso di rapporti tra i suoi pensieri e l'irriducibile sorda evidenza dei fatti che determinano la sua vita».³⁰⁸ Così anche l'uomo, prigioniero e osservato come il gorilla, si aggrappa al suo pneumatico usurato, che può essere inteso come il linguaggio, la razionalità o la coscienza, con la

³⁰⁵ Ivi, p. 121.

³⁰⁶ Ivi, p. 122.

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ *Ibidem.*

prepotente superiorità e la tracotante pretesa di raggiungere un senso ultimo cui però non perviene mai:

«[...] Tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono.»³⁰⁹

III.3.5 Alla ricerca «d'una coincidenza»

L'osservazione cui si dedica il signor Palomar diviene vera e propria contemplazione quando volge il suo sguardo al cielo stellato. Alla ricerca di sollievo dalle preoccupazioni della dimensione terrestre che è «luogo delle complicazioni superflue e delle approssimazioni confuse»³¹⁰ tenta di scorgere un punto di riferimento saldo tra gli astri dell'universo, dato che la sua indagine sulla Terra non produce alcun frutto soddisfacente. Il corpo astrale che più attira la sua attenzione è la Luna in cui coesistono mutevolezza e regolarità:

La luna è il più mutevole dei corpi dell'universo visibile, è il più regolare nelle sue semplici abitudini: non manca mai agli appuntamenti e puoi sempre aspettarla al varco, ma se la lasci in un posto la trovi sempre altrove, e se ricordi la sua faccia voltata in un certo modo, ecco che ha già cambiato posa, poco o molto.³¹¹

Il fascino verso il corpo lunare deriva dalla grande ammirazione che Calvino nutre nei confronti dello scienziato Galileo Galilei, non solo perché è stato il primo a descriverlo come un oggetto tangibile, con un'accuratezza di dettagli mai raggiunta prima, ma anche perché nella sua descrizione ha innalzato «la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed

³⁰⁹ Ivi, p. 123.

³¹⁰ Ivi, p. 93.

³¹¹ Ivi, p. 86.

insieme di rarefazione lirica prodigiose»,³¹² affermandosi come modello per altri poeti ‘lunari’ successivi come Leopardi.³¹³ Il signor Palomar che tanto ama quella «superficie liscia e levigata, ma scabra e ineguale»³¹⁴ non si ferma alla sua semplice osservazione, ma tenta di coglierne l’essenza primaria, «vuole vedere *di più* nella luna, vuole che la luna gli dica *di più*». ³¹⁵ Per ammirare un oggetto così lontano e maestoso non gli sono sufficienti solo gli occhi malandati e il suo fedele paio di occhiali, ma si equipaggia con tutti gli strumenti necessari a una contemplazione analitica: si documenta su articoli scientifici, recupera mappe astronomiche e colleziona modelli cosmologici che archivia «l’uno a fianco dell’altro come farfalle trafitte da uno spillo»³¹⁶ per ricostruire un’immagine il più fedele possibile degli astri. Talvolta utilizza anche un telescopio da quindici centimetri che gli viene prestato da qualche suo amico astronomo che, seppur di dimensioni insufficienti per la ricerca scientifica, gli consente di alleggerire lo sforzo dell’occhio. Ma nella contemplazione a occhio nudo, l’esercizio diviene più faticoso e il signor Palomar si fornisce di ben quattro mappe astronomiche e una lampadina per compensare la mancanza dello strumento scientifico. Non solo sono necessari dei supporti adatti, ma anche delle circostanze e dei luoghi precisi: occorre trovare un posto tranquillo, privo di ostacoli luminosi, e attendere una favorevole predisposizione gli astri. Non è dunque l’uomo che decide di osservare le stelle, ma sono i corpi celesti che si lasciano osservare in specifici e fortuiti momenti che l’uomo deve saper cogliere. Recuperati tutti i supporti necessari e trovato il luogo e il momento più adatto, il tentativo di conoscenza degli astri avviene attraverso due modalità: l’osservazione e l’attribuzione di un nome. Palomar si affida alla sua vista, credendo che l’immagine

³¹² ID., *Il rapporto con la luna*, in *Saggi*, cit., p. 228.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ GALILEO GALILEI, *Siderus Nuncius*, a cura di Andrea Battistini, Venezia, Marsilio, 1993, p. 6.

³¹⁵ I. CALVINO, *Il rapporto con la luna*, cit., pp. 227-228.

³¹⁶ ID., *Palomar e i modelli cosmologici*, in *Saggi*, cit., p. 2009.

elaborata sia fedele, e al contempo tenta di colmare la distanza con i corpi celesti chiamandoli per nome. Solo allora gli astri sembrano riconoscibili:

Per riconoscere una costellazione, la prova decisiva è vedere come risponde quando la si chiama. Più convincente del collimare di distanze e configurazioni con quelle segnate sulla mappa, è la risposta che il punto luminoso dà al nome con cui è stato chiamato, la prontezza a identificarsi con quel suono diventando una cosa sola. I nomi delle stelle per noi orfani d'ogni mitologia sembrano incongrui e arbitrari; eppure mai potresti considerarli intercambiabili. Quando il nome che il signor Palomar ha trovato è quello giusto, se ne accorge subito, perché esso dà alla stella una necessità e un'evidenza che prima non aveva; se invece è un nome sbagliato, la stella lo perde dopo pochi secondi, come scrollandoselo di dosso, e non si sa più dov'era e chi era.³¹⁷

Solo attribuendo il nome proprio alla stella o al corpo celeste che sta osservando il signor Palomar ha l'impressione di poterlo conoscere. Tuttavia l'immagine che l'occhio o il telescopio restituisce al signor Palomar, per quanto possa sembrare fedele alla realtà, è fallace e incompleta: nonostante disponga di una varietà considerevole di strumenti tecnologici e delle più recenti conoscenze in ambito astronomico, l'osservatore del cielo non riesce mai ad acquisire un'immagine completa dei corpi celesti. Si frappongono una serie di ostacoli insormontabili tra il piccolo uomo e le stelle che nessun telescopio riesce ad annullare: la distanza tra l'osservatore e l'osservato copre anni luce, perciò la forma del corpo celeste che il signor Palomar crede che corrisponda al presente appartiene invece già al passato. Il sapere che conquista dalla contemplazione è dunque «instabile e contraddittorio»³¹⁸ e sempre un passo indietro rispetto al ritmo insostenibile di espansione dell'universo. Di fronte all'instabilità dell'immagine Palomar tenta allora di rimanere

³¹⁷ ID., *Palomar*, cit., pp. 92-93.

³¹⁸ Ivi, p. 94.

ancorato con tutte le sue forze alla vista, affidandosi ai suoi sensi nonostante il pulviscolo di congetture mentali gli faccia dubitare di ciò che vede:

«Se avessero potuto vederlo come ora lo vedo io,—pensa il signor Palomar,—gli antichi avrebbero creduto d’aver spinto il loro sguardo nel cielo delle idee di Platone, o nello spazio immateriale dei postulati d’Euclide; invece quest’immagine, per chissà quale disguido, arriva a me che temo sia troppo bella per essere vera, troppo accetta al mio universo immaginario per appartenere al mondo reale. Ma forse è proprio questa diffidenza verso i nostri sensi che ci impedisce di sentirci a nostro agio nell’universo. Forse la prima regola che devo pormi è questa: attenermi a ciò che vedo.»³¹⁹

Gli antichi non disponevano della medesima tecnologia avanzata, eppure la conoscenza di Palomar sembra molto più lacunosa: l’uomo moderno è così disabituato a fidarsi dei propri sensi che, disprezzandoli, si affida alla tecnologia con la convinzione che possa appropriarsi della conoscenza di tutto l’universo, ma trae dalla sua superbia una porzione minima di quel sapere che è «tutto il contrario di quello che sapevano trarne gli antichi».³²⁰ L’uomo è destinato a possedere una conoscenza parziale e mai totale, perdendo sempre qualche pezzo tra un passaggio e l’altro nella sua foga conoscitiva come il signor Palomar che tenta di gestire allo stesso momento più strumenti senza successo:

Insomma il localizzare una stella comporta il confronto delle varie mappe e della volta celeste, con tutti gli atti relativi: levare e mettere gli occhiali, accendere e spegnere la lampadina, dispiegare e ripiegare la mappa grande, perdere e ritrovare i punti di riferimento.³²¹

³¹⁹ Ivi, p. 88.

³²⁰ Ivi, p. 94.

³²¹ Ivi, pp. 91-92.

E nel movimento dell'occhio dalla mappa al cielo, dal cielo alla lampadina e poi agli occhiali l'osservatore senza nemmeno accorgersene smarrisce parti che sono essenziali alla ricostruzione della visione totale. Allora il contrasto paradossale tra il nome del protagonista e la sua miopia assume un profondo significato: Palomar porta il nome di quello che era allora il più potente telescopio al mondo, dunque simbolo dell'avanzamento tecnologico e dell'ingegno umano, ma è al contempo miope, quindi i suoi occhi non riescono a focalizzare gli oggetti distanti. Così l'uomo, forte del suo ingegno che crede imbattibile e della sua tecnologia, si convince di riuscire a conquistare il sapere della molteplicità, ma quello che ottiene è solo un'immagine sfocata e confusa di un paio di occhi miopi. Lo sguardo umano è limitato e per quanto possa essere potenziato da incredibili tecnologie sarà sempre inadatto a osservare nella loro complessa immensità gli astri e il mondo circostante. Lo sforzo richiesto supera le capacità dell'uomo che si affatica come il signor Palomar che non riesce a sopportare a lungo lo sforzo della vista e ha bisogno dopo qualche minuto di allontanarsi dal telescopio:

Fissare troppo a lungo un corpo luminoso stanca la vista; il signor Palomar chiude gli occhi; passa a Giove. [...] Ma non riesce a mantenere nitida l'immagine: deve chiudere per un momento le palpebre, lasciare che la pupilla abbagliata ritrovi la percezione precisa dei contorni, dei colori, delle ombre, ma anche lasciare che l'immaginazione si spogli dei panni non suoi, rinunci a sfoggiare un sapere libresco.³²²

Allora il signor Palomar si rifugia nell'unica parte in apparenza stabile dell'intero universo, ovvero il nulla, ma anche l'oblio si rivela fonte di insicurezza perpetua per l'uomo, così pensa:

³²² Ivi, p. 89.

Se i corpi luminosi sono carichi d'incertezza, non resta che affidarsi al buio, alle regioni deserte del cielo. Cosa può esserci di più stabile del nulla? Eppure anche del nulla non si può essere sicuri al cento per cento.³²³

Nessuna conoscenza, nemmeno quella dell'oblio rappresenta un sapere certo e indiscutibile, dunque non resta che accogliere e accettare la consapevolezza della parzialità dello sguardo umano, senza che tale limite divenga fonte di angoscia e tormento. Ostinarsi nella ricerca di un punto di incontro inesistente è improduttivo e fa sprofondare l'uomo, afflitto dalla sua insufficienza, in un inutile abisso di inquietudine come il signor Palomar che si esaspera a causa della mediocrità dei suoi risultati:

Della conoscenza mitica degli astri egli capta solo qualche stanco barlume; della conoscenza scientifica, gli echi divulgati dai giornali; di ciò che sa diffida; ciò che ignora tiene il suo animo sospeso. Soverchiato, insicuro, s'innervosisce sulle mappe celesti come su orari ferroviari scartabellati in cerca d'una coincidenza.³²⁴

Basterebbe allora che l'uomo si fermasse per un istante a contemplare le stelle, ammirandone l'eterna bellezza con un profondo senso di gratitudine verso la natura di cui è parte.

³²³ Ivi, p. 93.

³²⁴ Ivi, p. 94.

CONCLUSIONI

La prospettiva ecocritica che è stata approfondita nelle sue eterogenee sfaccettature, potenzialità e limiti e adottata per elaborare l'analisi dei testi scelti di Calvino viene rinnovata nell'epoca attuale dall'aggravamento della crisi ecologica che sta ora mostrando segni innegabili. Emergono nuovi temi, nuove forme e nuove consapevolezze di fronte alla tangibilità dell'emergenza contro cui occorre che tutte le discipline, sia scientifiche che umanistiche, collaborino. Senza la pretesa di scoprire una verità assoluta, nei testi letterari è possibile cogliere proficui spunti di riflessione: la lettura e l'analisi del rapporto che si instaura tra il personaggio, anche finzionale, e l'ambiente circostante possono rivelarsi significative per la comprensione del rapporto tra il mondo e l'uomo che si cela dietro lo sventurato operaio Marcovaldo o dietro gli occhiali del penseroso signor Palomar. In tutte le forme narrative, anche quelle avvolte da un sottile velo di ironia, si può nascondere il messaggio ecologico e l'occasione immancabile di meditare su se stessi e l'evoluzione, o involuzione per certi aspetti, della società che è stata anticipata dalla lungimirante penna di Calvino: con un anticipo di cinquant'anni ha saputo cogliere in maniera brillante gli sviluppi autodistruttivi verso cui la società a lui contemporanea tendeva. Il risveglio dall'irresponsabilità può essere promosso anche attraverso la letteratura, la grande letteratura che riguarda la natura: narrare la natura implica riflettere sull'uomo, sulle sue qualità e sui suoi difetti, sulle sue potenzialità e sui suoi limiti, e sull'universo intero. Seppur la letteratura, come ogni altra disciplina o scienza, non possa proporre né un sapere assoluto,

ovvero la forma vera, poiché l'uomo che la elabora non possiede la visione della molteplicità, né rappresenti una mappa risolutiva del labirinto, tuttavia è indispensabile valorizzarla e adottarla come strumento di analisi individuale e sociale: il labirinto non può essere vinto, ma tale consapevolezza non deve condurre a un atteggiamento remissivo e sconcolato. Occorre tutelare sempre nella letteratura la tensione della sfida:

È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*.³²⁵

Così l'ostinazione di Marcovaldo e del signor Palomar divengono un modello di inarrendevole perseveranza che deve però essere accompagnata dalla consapevolezza dei limiti priva di accanimento che altrimenti conduce nell'oblio dell'angoscia poiché l'uomo, sentendosi sempre insufficiente rispetto all'universo, non è capace di conquistare il sapere che ricerca. Come Marcovaldo, l'uomo dovrebbe ricercare e apprezzare le manifestazioni della natura, e come il signor Palomar tentare di scorgere il legame con l'universo senza avere la presunzione di poterlo comprendere nella sua totalità, ma soffermandosi alla sua contemplazione poiché la natura, come l'uomo, non è imperitura, ma è «un'irripetibile giovinezza del mondo»³²⁶ che deve essere custodita e ammirata prima che sfugga senza fare ritorno.

³²⁵ ID., *La sfida al labirinto*, in *Saggi*, cit., p. 122.

³²⁶ ID., *Natura*, in *Saggi*, cit., p. 2684.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE SULL'ECOCRITICA

ABBEY, EDWARD, *Desert Solitaire. A season in the Wilderness*, New York, McGraw-Hill, 1968.

ALIGHIERI, DANTE, *La Divina commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002.

ANGUS, IAN, *Facing the Anthropocene. Fossil Capitalism and the Crisis of the Earth System*, 2016.

ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, Milano, Rusconi, 1982.

ARMINIO, FRANCO, *Geografia commossa dell'Italia interna*, Milano, Mondadori, 2014.

ATWOOD, MARGARET, *L'ultimo degli uomini*, Milano, Ponte alle Grazie, 2003, (Oakville 2003).

BARENGHI, MARIO – LANGELLA, GIUSEPPE – TURCHETTA, GIANNI, *La città e l'esperienza del moderno*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

BARAD, KAREN, *Meeting in the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Corrispondenze in Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996 (Paris 1857).

BUELL, LAWRENCE, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell Publishing, 2005.

---, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature writing, and the Formation of America Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

CERA, AGOSTINO, *Dall'Antropocene al Tecnocene. Prospettive etico-antropologiche dalla "terra incognita"* in «Scienza e Filosofia», n. x, 2019 [tps://www.scienzaefilosofia.com/2019/06/29/dallantropocene-al-tecnocene-prospettive-etico-antropologiche-dalla-terra-incognita/](https://www.scienzaefilosofia.com/2019/06/29/dallantropocene-al-tecnocene-prospettive-etico-antropologiche-dalla-terra-incognita/) (data di ultima consultazione 20/10/23).

CIMATTI, FELICE, *Il postanimale. La natura dopo l'Antropocene*, Roma, Derive Approdi, 2021.

DALE, JAMESON, *A Companion to Environmental Philosophy*, Malden, Blackwell Publishers, 2001.

DELEUZE, GILLES, *Logica del senso*, trad. it. di Mario de Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975 (Paris 1969).

DE MARTINO, ERNESTO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977.

DESCARTES, RENEE, *Discorso sul metodo*, trad. it. di Maria Garin, Milano, Feltrinelli, 1998 (Leyde 1637).

ESIODO, *Opere e giorni*, trad. it. di Graziano Arrighetti, Milano, Garzanti, 2006.

---, *Teogonia*, trad. it. di Graziano Arrighetti, Torino, Einaudi, 2023

FOUCAULT, MICHEL, *Eterotopia*, trad. it. di Salvo Vaccaro e Tiziana Villani, Milano, Mimesis, 2009 (Paris

GALILEI, GALILEO, *Siderus Nuncius*, a cura di Andrea Battistini, Venezia, Marsilio, 1993.

GOODBODY, AXEL - RIGBY, KATE, *Ecocritical Theory. New European Approaches*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2011.

IANNUCCI, AMILCARE, *Made in Italy: l'immagine dell'Italia e della cultura italiana all'estero dal secondo dopoguerra a oggi*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Luciano Formisano ed Enrico Malato, Roma, Salerno, 2002.

IOVINO, SERENELLA, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni ambiente, 2006.

---, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004.

---, *Material Ecocriticism: Materiality, Agency and Models of Narrativity*, in «Ecozon@», vol. 3, n. I, 2012 <https://ecozona.eu/article/view/452/477> (data ultima consultazione 20/11/2023).

---, *Sedimenting stories: Italo Calvino and the extraordinary strata of the Antropocene*, in «Neohelicon», n. X, 2017 <https://link.springer.com/article/10.1007/s11059-017-0396-7> (data di ultima consultazione 25/10/2023).

IOVINO, SERENELLA - OPPERMAN, SERPIL, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

JAMESON, FREDERIC, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi, 2015 (Durham 1991).

LEOPARDI, GIACOMO, *Operette morali*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi, Milano, Mondadori, 1991.

MCNEILL, JOHN - ENGELKE, PETER, trad. it. di Chiara Veltri, *La grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, Torino, Einaudi, 2018 (Cambridge 2016).

MEKEER, JOSEPH, *The Comedy of survival: Studies in Literary Ecology*, New York, Scribner, 1974.

MERLEAU-PONTY, MAURICE, *The Visible and the Invisible*, Evanston, Northwestern University Press, 1968.

RODERICK NASH, *The value of wilderness*, University of California in «A speech to Italian leaders and national parks at the Villa Serbelloni», 1976
<https://iseethics.files.wordpress.com/2013/02/nash-roderick-the-value-of-wilderness.pdf>
(data di ultima consultazione 20/10/2023).

NIETZSCHE, FREDERICH, *Frammenti postumi 1887-1888*, a cura di Mario Carpitella e Federico Gerratana, Milano, Adelphi, 1979.

SALABÈ, CATERINA, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli Editore, 2013.

SCAFFAI, NICCOLÒ, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2022.

SERRES, MICHEL, *Hominescence*, Paris, Pommier, 2001.

SIMMEL, GEORG, *Saggi sul paesaggio*, trad. it. di Monica Sassatelli, Roma, Armando, 2006.

ŠKLOVSKIJ, VICTOR BORISOVIČ, *L'arte come procedimento*, trad. it. di Cesare De Michelis e Renzo Oliva, in *I formalisti russi. Teorie della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 2003 (1965 Paris).

SLOVIC, SCOTT - HART, GEORGE, *Literature and environment*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2004.

THOREAU, HENRY DAVID , *Walden ovvero la Vita nei boschi*, trad. it. di Piero Sanavio, Milano, Rizzoli, 2006 (Boston 1854).

TURRI, EUGENIO, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983.

---, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1990.

---, *Il paesaggio degli uomini. La natura, la cultura, la storia*, Bologna, Zanichelli, 2003.

VIRGILIO, *Le Bucoliche*, trad. it. di Andrea Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2012.

VONNEGUT, KURT, *Cat's Cradle*, New York, Holt Rinehart and Winston, 1963.

VON UEXKÜLL, JACOB, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di Marco Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2013 (Hamburg 1933).

WESTPHAL, BERTRAND, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di Marina Guglielmi, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, Armando, 2009 (Paris 2007).

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ITALO CALVINO

ARIEMMA, ANGELO, *Leggere Calvino*, Roma, Tab Edizioni, 2023.

BARENGHI, MARIO, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.

---, *Calvino. Profili di storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009.

BELPOLITI, MARCO, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006.

BOLONGARO, EUGENIO, *Calvino's Encounter with the Animal: Antropomorphism, Cognition, and Ethics in "Palomar"*, in «Quaderni d'italianistica», n. II, 2009.

CALLIGARIS, CONTARDO, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973.

CANTARIN, MÁRCIO MATIASSI - MARINO, MARIANA CRISTINA, *Post-War ecosophic intuition: About the (Im)possibility of Ecological Coexistence in «Marcovaldo, or the seasons in the City» by Italo Calvino*, in «humanities», n. III, 2018.

CASES, CESARE, *Calvino e il "pathos della distanza"*, in *I metodi attuali della critica*, a cura di Maria Corti e Cesare Segre, Torino, Eri, 1970.

CORTI, MARIA, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

GHELLI, FRANCESCO, *L'amara cuccagna. Su "Marcovaldo", la pubblicità, la rivoluzione dei consumi*, in «Intersezioni», n. I, 2007.

IOVINO, SERENELLA, *Gli animali di Calvino. Storie dall'Antropocene*, Roma, Treccani, 2023

JEANNET, ANGELA, *Escape from the Labirynt: Italo Calvino's Marcovaldo*, in «Annali d'Italianistica», n. IX, 1991.

MOTOLESE, MATTEO, *Le parole di Calvino*, Roma, Treccani, 2023.

RUBINI, FRANCESCA, *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*, Roma, Carocci, 2023.

SERRA, FRANCESCA, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006.

SOBCZYNSKY, KRZYSTOF, *Italo Calvino: romanzo del bosco. Città e cavaliere*, in «Roczniki Humanistyczne», n. XXX, 1982.

TROIANI, SERGIO, *Calvino editore. Riflessione sui paratesti calviniani*, in «Incontri», n. XXX, 2015.

OPERE DI CALVINO PRESE IN ESAME

---, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 2017.

---, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 2016.

---, *Prime conclusioni*, in «Rendiconti», n. XXII-XXIII, 1971.

---, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.

---, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984.

--- *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Torino, GEDI, 2020.

---, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Milano, Mondadori, 2023.

---, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2023.

---, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

---, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 2005.

---, *Sono nato in America...Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Barracelli, Milano, Mondadori, 2012.

SITOGRAFIA

ATWOOD, MARGARET, *It's not Climate change. It's everything change* in «Medium», 2015, <https://medium.com/matter/it-s-not-climate-change-it-s-everything-change-8fd9aa671804> (data di ultima consultazione 15/11/2023).

BIANCHI, BRUNA, *Ecofemminismo: il pensiero, i dibattiti, le prospettive*, in «Deportate, esuli, profughe», n. XX, 2012 <https://www.unive.it/pag/31491/> (data di ultima consultazione 20/10/2023).

DONINI, ELISABETTA, *Donne, ambiente, etica delle relazioni. Prospettive femministe su economia e ecologia*, in «Deportate, esuli, profughe», n. XX, 2012 <https://www.unive.it/pag/31491/> (data di ultima consultazione 20/10/2023).

GASPARE POLIZZI, *Per una nuova umanizzazione. Oltre l'antropocentrismo*, in «Iride, Filosofia e discussione pubblica», n. XVII, 2004 <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1414/16108> (data di ultima consultazione 20/10/2023).

MARIO PORRO, «*Oikos*»: *la casa dell'uomo*, in «Iride, Filosofia e discussione pubblica», n. XVII, 2004 <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1414/16108> (data di ultima consultazione 20/10/2023).