

Tra «male gaze» e incapacità di vedere. Una lettura del racconto *Il seno nudo* di Italo Calvino

Between “Male Gaze” and the Inability to See. Italo Calvino’s Short Story *The Naked Bosom*

GIULIA SCIALPI

Université Paris Nanterre (CRIX)

giuliascialpi1@gmail.com

Parole chiave

Italo Calvino; Palomar; *male gaze*; Laura Mulvey; soggetto imprevisto; corpo.

Keywords

Italo Calvino; Palomar; *male gaze*; Laura Mulvey; unexpected subject; body.

Attraverso l’analisi delle strategie di sguardo messe in atto da Palomar nel racconto *Il seno nudo* (1977), l’articolo mira a evidenziare la convergenza fra la problematica letteraria aperta da Calvino e la riflessione teorica affrontata da Laura Mulvey nel suo fondamentale articolo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), ovvero la difficoltà per il soggetto maschile di instaurare col corpo femminile un rapporto rappresentativo che vada al di là di valutazioni estetiche e modelli alienanti per la donna.

Con questa premessa, l’articolo si propone di analizzare l’inadeguatezza dell’osservatore maschile su due diversi piani: quello storico, che riguarda la crisi della mascolinità generata dalla seconda ondata di femminismo degli anni Settanta, e quello teorico-concettuale, che riguarda lo scacco della rappresentazione del femminile messo in luce dalla critica femminista verso il sistema di pensiero, l’immaginario, il linguaggio e l’ordine simbolico occidentale. A questo proposito, l’analisi si servirà di alcuni concetti tratti dal pensiero della differenza sessuale, facendo riferimento specialmente all’opera di Luce Irigaray in Francia e di Carla Lonzi in Italia.

Through an analysis of the strategies of gaze enacted by Palomar in the short story *The Naked Bosom* (1977), the article aims to highlight the convergence between the literary problematic brought up by Calvino and the theoretical reflection addressed by Laura Mulvey in her seminal article *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), that is, the difficulty for the male subject to establish with the female body a representational relationship that goes beyond any aesthetic evaluation and alienating patterns with respect to woman’s subjectivity.

Starting from this premise, the article aims to analyze the inadequacy of the male observer on two different levels: the historical one, which concerns the crisis of masculinity generated by the second wave of feminism in the 1970s, and the theoretical/conceptual one, which concerns the checkmate of the representation of the feminine, object of a critical elaboration – towards the Western thought, imaginary, language and symbolic order – brought to light in those very years. In this regard, the analysis will be based on some concepts drawn from the thought of sexual difference (*pensée de la différence sexuelle*), referring especially to the work of Luce Irigaray in France and Carla Lonzi in Italy.

Introduzione

In una delle sue più memorabili passeggiate, il signor Palomar cammina solitario su una spiaggia di rari bagnanti; fra loro, una donna prende il sole a seno nudo. Il racconto di Italo Calvino, intitolato proprio *Il seno nudo* (1977), segue quindi la traiettoria incerta compiuta a più riprese dagli occhi di Palomar – i suoi tentativi di sguardo, la sua personale – ma anche collettiva – rappresentazione della donna, quando quest'ultima si rivela essere, a tutti gli effetti, un «soggetto imprevisto». In questo caso, per descrivere l'atteggiamento di Palomar si impiegherà il termine «gaze» in riferimento esplicito all'articolo di Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), ma anche sulla base della definizione fornita da Marita Sturken e Lisa Cartwright nel loro saggio *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*: «A gaze is, in one sense, a kind of look. You may turn your gaze upon objects, places, or others. Whereas a glance is quick, a gaze is sustained. In its verb form, to gaze is to look intently. The concept of the gaze has been used in visual studies to describe looking as an activity involving a range of techniques. Looking away is also a technique of the gaze» (2018: 103-104).

Il seno nudo mette in scena una dinamica assimilabile a quella che secondo Mulvey si realizza nel cinema, nel momento in cui un personaggio o la macchina da presa (e quindi l'audience), trovandosi davanti a una figura di donna, finiscono per instaurare con quest'ultima un rapporto di tensione erotica che si risolve generalmente nel piacere della *scopophilia*, (piacere del guardare l'altro come fosse un oggetto) o del *voyeurismo* (piacere del guardare l'altro senza essere visti). Per Mulvey, che si concentra sull'analisi dei temi e delle tecniche convenzionali nel cinema popolare di Hollywood, tale atteggiamento è pressoché irriflesso per il soggetto maschile, il quale è legittimato da una superiorità che non è soltanto quella rappresentativa ed enunciativa concessagli dal suo ruolo di osservatore, ma che è anche, e in modo più radicale, quella epistemologica conferitagli dal fatto stesso di essere un uomo; quindi un soggetto che può leggere il mondo disponendo di strumenti che egli stesso ha messo a punto e che assurgono, dal suo punto di vista, a criterio di oggettività. Come Mulvey spiega, infatti, il *male gaze* non è che la fenomenologia di uno schema di pensiero plasmato dall'immaginario patriarcale, all'interno del quale la donna occupa sempre una posizione subalterna, passiva e sessualizzata: la donna, cioè, non è colei che guarda (né, in generale, agisce), bensì colei che *viene guardata* (ovvero fa scaturire l'azione); la donna è immagine, mentre l'uomo è «bearer of the look» (2016: 15).

In modo non dissimile, nel racconto di Calvino, gli occhi di Palomar, dirigendo la narrazione nel senso di una classica focalizzazione interna, funzionano come vera macchina da presa diretta da un uomo verso il corpo di una donna; del resto, Santoro cita proprio *Il seno nudo* come primo fra quei racconti di Palomar che possono essere considerati «un vero e proprio studio sullo statuto della soggettività cinematografica» (2011: 24).

A partire da qui, leggere questo racconto per mezzo della prospettiva indagata da Mulvey ci sembra un esercizio tanto più significativo se è vero che, come ancora Santoro mette in luce, «in tutti i suoi scritti dedicati al cinema Italo Calvino ha sempre diffuso un'immagine di sé come spettatore *medius*» (2011: 11): questa idea, lungi dal costituire un giudizio di valore riduttivo dell'atteggiamento dell'autore rispetto al *medium* cinematografico, evidenzia la disponibilità dei suoi testi, scritti per mezzo di una componente visuale molto forte, anche a un tipo di analisi – rivolta all'oggetto e al metodo – elaborata nell'ambito dei *Film Studies*.

Inoltre, il racconto in questione occupa una posizione molto specifica all'interno di una raccolta che, nella sua globalità, mette in questione il senso del vedere così come il concetto di rappresentazione, ovvero la possibilità di scrivere un fenomeno (Belpoliti, 1996: 91); tali

problematiche vengono qui a congiungersi con quelle portate dall'«oggetto» specifico del corpo della donna, e quindi aprono ulteriormente l'interrogativo sulla possibilità di rappresentare il femminile nella sua singolarità, ovvero nella sua radicale *differenza*.

1. L'osservatore fra «reggipetto mentale» e *male-gaze*

L'azione e la meditazione di Palomar nel racconto *Il seno nudo* sono generate dalla visione di una bagnante che prende il sole a petto scoperto sulla spiaggia: Palomar si addentra nel tentativo di superare questo suo «shock percettivo» assumendo ogni volta un atteggiamento differente, e titubante, rispetto al corpo esposto della donna, secondo una dinamica che, del resto, connota la quasi totalità delle situazioni in cui i personaggi calviniani si trovano in presenza di nudità (Baldi, 2012: 64).

Inizialmente, Palomar si prepara ad avanzare verso la bagnante con atteggiamento distratto, mirato a rispettare «la frontiera invisibile» (1992: 880) che lo separa dalla figura della donna distesa; subito dopo, temendo di risultare offensivo nei suoi confronti – supponendo che la donna desideri o si compiaccia dell'esser guardata – Palomar prova imbarazzo per il proprio rifiuto a vedere, riflettendo su come questo tipo di atteggiamento non faccia che rinforzare il *tabù* della nudità femminile, ripristinando, cioè, quella sorta di «reggipetto mentale» (880) che si interpone fra il soggetto e qualcosa che questi ritiene, di fatto, piacevole allo sguardo: «ossia istituisco una specie di reggipetto mentale sospeso fra i miei occhi e quel petto che, dal barbaglio che me ne è giunto sui confini del mio campo visivo, m'è parso fresco e piacevole alla vista» (880). Palomar si rende conto, cioè, che il suo non guardare appare troppo artificioso e che si tratta di un atteggiamento retrivo e comunque indiscreto: fingere distrazione, più che guardare la donna, denota ancora l'ossessione e la preoccupazione verso pensiero – l'immagine – della sua nudità. Così, passando nuovamente nei paraggi della bagnante, Palomar si decide per uno sguardo che abbracci l'intero paesaggio in cui la donna si trova; uno sguardo generale, dunque, che sappia assorbire la nudità della bagnante nella complessità degli elementi che compongono il panorama che ha davanti. Eppure, anche questo tipo di atteggiamento non è neutro, anzi risente proprio della caratteristica principale del *male gaze*, ovvero l'automatismo che riduce la donna a un oggetto fra gli altri; che riduce il corpo della donna a puro oggetto. Dunque Palomar ritratta e si prepara a tornare, letteralmente, sui propri passi: «Ma sarà proprio giusto fare così? – riflette ancora – o non è un appiattare la persona umana al livello delle cose, considerarla un oggetto, e quel che è peggio, considerare oggetto ciò che nella persona è specifico del sesso femminile? Non sto forse perpetuando la vecchia abitudine della supremazia maschile, incallita con gli anni in un'insolenza abitudinaria?» (881).

L'inquietudine di Palomar deriva, di fatto, proprio dalla percezione che il corpo della donna non è un oggetto come gli altri, bensì qualcosa che provoca in lui un guizzo, un moto di eccitazione. Inoltre, Palomar ritiene che lo svilimento della donna non risieda nella riduzione del suo corpo allo stato di puro elemento paesaggistico, bensì nell'atto di trascurare il potenziale erotico di «ciò che nella persona è specifico del sesso femminile» (881). Spinto da questo pensiero, Palomar torna a correggere il proprio sguardo, stavolta concedendosi un'indulgenza *benevolente e grata* sul seno della donna, che a questo punto, infastidita, coprirà la sua nudità per poi allontanarsi dal passeggiatore molesto. Questi concluderà fra sé e sé di aver fatto le spese di quel «peso morto d'una tradizione di malcostume» (882) che lo ha preceduto, suo malgrado.

1.1. *Un'azione sbilanciata: dinamica del guardare*

All'interno del racconto, Palomar non si riferisce mai alla bagnante nella sua interezza di persona, di donna; il lettore, infatti, non viene messo a parte di nessuna caratteristica – né fisica, né attitudinale – della bagnante, poiché questa viene identificata, fin dal titolo, col suo seno; ridotta a quella goffamente aulica «ricolma luna di pelle più chiara con l'alone bruno del capezzolo» (881), alla «pelle tesa» (881), al «rilievo del seno» (881), alle «cuspidi aureolate» (882); tutto ciò che, con linguaggio appreso dal cinema, diremmo «close ups» (Mulvey, 2016: 17). Palomar è incapace di guardare il corpo della donna se non a pezzi, certamente perché questa *frammentazione* del corpo (Recalcati, 2012: 111) è già operata a priori dal suo desiderio, che ripete inconsiamente la struttura feticistica di un immaginario maschile – certo anche cinematografico – che predilige e isola i soli dettagli eroticizzabili del corpo femminile, fino a renderli motivi centrali. In questo modo, la donna smette di esistere come soggetto integro e autonomo, poiché ogni manifestazione dell'uso libero del suo corpo viene già sempre risospinta verso il polo del desiderio maschile o di un desiderio che, comunque, la oggettifica. L'espressione *male gaze*, in effetti, non si applica esclusivamente allo sguardo maschile rivolto a un corpo femminile, bensì a ogni sguardo che ha come effetto quello di *oggettificare* l'altro; ne consegue che tale sguardo può essere praticato anche al contrario, ad esempio da parte di un'osservatrice, e comunque verso qualunque corpo, come Iris Brey spiega molto bene: «Elle considère un plan de torse nu de Brad Pitt comme une forme de *female gaze*, alors que la représentation du corps comme objet de désir, que ce soit un corps masculin ou féminin, reste une forme de *male gaze*» (2020: 11).

Benché Calvino, specialmente nelle sue scritture più influenzate dalla semiologia, tratti i suoi personaggi come pure funzioni o segni, l'assetto testuale del *Seno nudo* ripete, rispetto ai ruoli dei due personaggi, la tradizionale distinzione «mind/body» (Spelman, 1982: 109). La bagnante non pensa e non agisce, ma per mezzo dell'esposizione del suo corpo ha il puro compito di *innescare* l'azione, o la preoccupazione, del protagonista maschile; il suo ruolo è tutto assorbito da quella connotazione che Mulvey definisce come «to-be-looked-at-ness» (2016: 16): «The presence of woman is an indispensable element of spectacle in a normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a storyline, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation» (16).

In questo senso, il personaggio femminile detiene un potere per così dire *passivo*, ovvero rappresenta il contenuto del racconto, mentre contiene – genera, prevede – lo sguardo/azione dell'uomo. Questo equilibrio ambiguo fra le due parti vive di un rapporto che viene descritto dallo stesso Palomar nelle sue *Meditazioni*: «è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda» (1992: 969). Questo significa che l'esistenza dell'oggetto è a priori e autonoma rispetto a quella del soggetto, ma di fatto è il soggetto – l'osservatore – che chiama la cosa a esistere; e ancora, potremmo aggiungere, è la cosa guardata a innescare in chi guarda non solo il guizzo percettivo, ma soprattutto l'interrogazione sul senso stesso del guardare. In questo modo, la donna esiste unicamente per lo sguardo maschile e l'ambigua logica servo-padrone, che organizza e determina i rapporti uomo-donna all'interno dell'economia sociale, si ripresenta, in forma non diversa, nel cinema come sulla pagina scritta.

2. «Imprevedibilità» di un nuovo soggetto storico

Una logica così organizzata vive del momento della crisi, suo vero punto di inversione e dunque di mantenimento. Tale crisi è sotto gli occhi del lettore fin dal primo momento, quando il personaggio della bagnante si manifesta a Palomar come la figura di un'alterità irriducibile, a

cui possono rivolgersi soltanto dei tentativi di rappresentazione, ma nessuna vera realizzazione di questa. *Il seno nudo* racconta una crisi dello sguardo che è, innanzitutto, il riflesso immediato di una crisi storico-culturale, all'interno della quale il protagonista Palomar, «Uomo nervoso che vive in un mondo frenetico e congestionato» (1992: 876), non riesce a *vedere* chiaramente. Si tratta, certo, anche di un effetto di spostamento sul personaggio di quell'insofferenza verso i tempi che aveva caratterizzato lo stesso Calvino, come Donnarumma ricorda commentando *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Tutto il Viaggiatore, pur nel suo *understatement*, diventa un congedo insofferente dalla cultura degli anni Settanta, con i suoi miti e i suoi ideologismi sulla rivoluzione e il femminismo, la psicoanalisi e la sessualità. Se Calvino aveva avuto interesse e simpatia per il Sessantotto, il Settantasette (del terrorismo, non è neppure il caso di dire) lo trova estraneo, perplesso, ostile» (2008: 143).

La perplessità di Calvino si traduce allora nell'ambiguità di Palomar: questi, pur criticando la cultura cattolica¹ terrorizzata dal sesso che ha caratterizzato l'Italia dal secondo dopoguerra in poi, non pare tuttavia in grado di rigettarla né col suo comportamento, né tanto meno col ragionamento, che, in definitiva, vortica incerto su se stesso, incapace di giungere a un pensiero alternativo. L'atteggiamento di Palomar, infatti, sembra tradire continuamente le sue intenzioni più sincere – quelle di guardare la donna fin dal principio, apertamente, malgrado tutto – mentre la critica che egli rivolge a «secoli di pudibonderia sessuomaniaca e di concupiscenza come peccato» (1992: 882) sembra piuttosto forzata, incidentale, non sufficientemente argomentata: si direbbe che questa prenda di mira più una repressione del desiderio maschile verso l'altro sesso, che non l'avversione collettiva verso la liberazione sessuale della donna.

2.1. La cornice di senso e l'immaginario maschile

Ragionare sul *male gaze* di Palomar significa anche interrogare l'immaginario legato al corpo e al ruolo della donna che traspare dal *Seno nudo*; come scrive Brey, ancora sull'onda della riflessione aperta da Mulvey: «Ce n'est donc pas s'opposer au désir du cinéaste de filmer des femmes comme des culs, mais interroger la façon dont ces culs sont filmés et ce qui résulte du regard que porte le ou la cinéaste sur les êtres» (2020: 30). Bisogna allora evidenziare come, ragionando sul seno esposto della donna, Palomar lo abbia naturalmente inscritto all'interno di una precisa cornice di senso, quella dell'«intimità amorosa» – per quanto, all'altezza degli anni Settanta, questa sua considerazione possa risultare quanto meno ingenua. Questa osservazione di Palomar non solo tratta il corpo della donna con un paternalismo nostalgico e dunque romanticizzante, ma soprattutto rivela la spontaneità con cui il soggetto maschile sottintende che esista un «uso»² del corpo della donna che è più legittimo – dunque rappresentabile – di tutti gli altri; un uso prescritto che identifica la nudità della donna unicamente con la situazione che prepara l'incontro sessuale con l'uomo. In questo modo, la cornice dell'intimità amorosa in

¹ Così, nel romanzo *Un amore* (1963), Dino Buzzati commenta l'imbarazzo sessuale del suo protagonista Antonio Dorigo: «Ma soprattutto c'era forse in questo suo sentimento la traccia incancellabile dell'educazione avuta: cattolica, severamente avversa ai fatti sessuali. Per cui fra lui e le donne giovani c'era stata sempre una barriera, e le donne erano qualcosa di illecito e l'atto carnale una specie di mito» (1963: 21).

² Il termine "uso" è qui impiegato in maniera polemica, volta a sottolineare l'alienazione che l'immaginario maschile, espresso in questo caso da Palomar, impone al corpo della donna. Il termine, quindi, è specificamente impiegato nell'accezione descritta da Agamben come segue: «L'espressione *uso del corpo* (*heu tou somatos chresis*) si legge all'inizio della *Politica* di Aristotele (1254b 18), nel punto in cui si tratta di definire la natura dello schiavo. [...] Aristotele comincia col definire lo schiavo come un essere che, *pur essendo umano, è per natura di un altro e non di sé*» (2014: 21).

cui Palomar rinchiude la donna – e anche questa particolare donna che è la bagnante – la priva della sua singolarità, sottomettendola a norme di comportamento che risultano evidenti e giuste soltanto all'interno di una delimitazione patriarcale; una simile attribuzione di ruoli è così commentata da Irigaray: «The woman is wife and mother. But this function, for her, corresponds to an abstract duty» (1991: 169). Procedere con questa logica alienante, dunque, significa far sbiadire (*effacer*) la soggettività della donna – privarla della sua «imprevedibilità» – nel tentativo di porre rimedio a quel particolare momento di angoscia che è ravvisabile nello sguardo di Palomar e che Mulvey definisce, proprio al cuore della sua argomentazione, come ansia di castrazione:

[...] in psychoanalytic terms, the female figure poses a deeper problem. She also connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of penis, implying a threat of castration and hence the unpleasure. [...] The male unconscious has two avenues of escape from this castration anxiety: preoccupation with re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object [...]; or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous (hence over-valuation, the cult of the female star). (2016: 19; 20)

Tale angoscia ancestrale viene riattivata, per Palomar, dagli eventi che connotano il frangente storico-culturale degli anni Settanta, ovvero la rivoluzione del costume sessuale che sta ormai travolgendo la società – tanto più che il Settantasette, anche nel panorama degli anni Settanta, non è un anno come gli altri. In questo momento, la minaccia della castrazione è rappresentata dal pericolo, quanto meno teorico, di un rovesciamento del sistema patriarcale messo in atto dall'avanzamento di una nuova soggettività femminile, per cui la rivendicazione della libertà del corpo rappresenta uno dei principali avamposti dell'emancipazione. Palomar rappresenta quindi l'uomo che si trova davanti all'avanzata storica e simbolica del «Soggetto Imprevisto» (Lonzi, 1974: 60), e che non ha nessuno strumento – nessuna ipotesi immaginativa né concettuale – per farvi fronte. È in questo senso che Carla Lonzi parla di *soggetto imprevisto*, ovvero di un soggetto femminile che viene a imporsi *ex-novo*, che non è assimilabile a nessun tipo di rappresentazione pre-esistente, né eterodiretta. Tale imprevedibilità del femminile – la sua singolarità³ – è il risultato dell'acquisizione di coscienza rispetto alle costrizioni millenarie in cui la donna è stata rinchiusa: il femminismo degli anni Settanta, così, appare come il momento in cui la donna si pone finalmente al di fuori della logica servo-padrone che regge il sistema patriarcale (23); il risultato è un'azione storica che mette davvero l'uomo nella condizione di spettatore delle azioni e delle rivendicazioni delle donne, invece che di agente diretto.

In questo modo, la nudità della donna non è più per Palomar soltanto un *oggetto* da osservare, ma è anche l'osservatorio privilegiato di un presente che cambia. Per salvarsi dall'inquietudine che questo genera, Palomar non ha altra scelta che quella di ricondurre il

³ In questo caso, impieghiamo il concetto di «singolarità» nella doppia accezione descritta da Deleuze: «La *singularité* devrait être ici entendue à la fois selon la valeur que lui donne Deleuze d'*événement idéal* ou de *ponctualité essentiellement pré-individuelle, non personnelle, a-conceptuelle* (*Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969: 67), et selon la valeur que la langue donne au mot lorsqu'elle lui fait signifier *étrangeté, anomalie*, et encore selon la valeur de *surprise...*» (Nancy, 1988: 78).

corpo nudo della donna all'interno di un immaginario rassicurante, tradizionale e stabile; all'interno di una *pruderie* anacronistica che sola permette di neutralizzare la vulnerabilità e l'angoscia di castrazione di ogni osservatore maschile.

3. Ritirare lo sguardo: irrepresentabilità della donna

A una lettura più ampia, Palomar è protagonista di una crisi più radicale di quella storica: si tratta dello scacco epistemologico derivante dallo scarto esistente fra il soggetto femminile e i modelli di rappresentazione di quest'ultimo dominanti nel pensiero occidentale, cioè disponibili al soggetto maschile nella sua percezione e descrizione della realtà. In questo senso, la bagnante che scopre il suo seno alla vista dei passanti non è irrepresentabile perché nuda al di fuori di un contesto prescritto, bensì perché la sua nudità, in assoluto, richiama la sua esistenza di soggetto *altro*.

Proprio nel 1977, la filosofa belga Luce Irigaray pubblica presso le Éditions de Minuit un saggio destinato a rivestire un'importanza capitale nello svolgersi del pensiero femminista dei decenni a venire, ovvero *Ce sexe qui n'en est pas un*. Il saggio si configura come una raccolta dei principali saggi che la filosofa ha pubblicato fra il 1973 e il 1976, in cui analizzava diversi aspetti della questione centrale del suo pensiero e poi fondativa di tutto il pensiero della differenza sessuale (*pensée de la différence sexuelle*): all'interno di un orizzonte linguistico e simbolico «fallogo-centrico»⁴, ovvero fondato sulla superiorità del fallo, la significazione del femminile in quanto alterità assoluta si dà come impossibile. Ogni discorso elaborato sul femminile, infatti, è già sempre intriso di 'maschilità', di una cultura concepita dal soggetto maschile – il quale si proclama *universale*, e si considera *neutro* – che risponde unicamente alla logica della rappresentazione del *medesimo*; rispetto a tale modello, la donna (il femminile) non può che percepirsi come alienata. Questo immaginario riposa su una lunga tradizione che dal pensiero classico (Platone) arriva nella modernità (Hegel) e dà i suoi frutti maggiori nella teoria psicanalitica elaborata da Freud; quest'ultimo, infatti, non tratta mai il femminile come soggetto autonomo, ma solo come accessorio nella storia dello sviluppo psico-sessuale dell'uomo, rispetto a cui la donna non è che un riflesso negativo, difettoso e nefasto (poiché castrata); la sessualità della donna quindi è concepita esclusivamente a supporto del mantenimento del prestigio del fallo all'interno dell'economia sessuale e sociale. Così il pensiero di Freud si configura come la più solida base al discorso occidentale sul rapporto fra i sessi: «Le projet téléologiquement constructeur qu'il [Freud] se donne est toujours aussi un projet de détournement, de dévoiement, de réduction, de l'autre dans le Même. Et, dans sa plus grande généralité peut-être, d'effacement de la différence des sexes dans les systèmes auto-représentatifs d'un sujet masculin» (1977: 72).

La teoria della sessualità elaborata da Freud è anche una teoria della rappresentazione – o meglio dell'«auto-rappresentazione» – che non contempla alcuno spazio di esistenza autonoma per un soggetto *diversa* rispetto all'universale maschile: in questa prospettiva, la crisi di Palomar è la crisi di una rappresentazione che non può realizzarsi né per mezzo dell'identificazione, né per mezzo della specularità e che per questo non ha strumenti per confrontarsi radicalmente con l'esistenza dell'altro. L'alterità della donna, infatti, deve costituirsi *in quanto tale*, ovvero in modo assoluto – né per opposizione, né per un rapporto di

⁴ Tale espressione («phallogo-centrisme») ha origine nel pensiero del filosofo Jacques Derrida, che indica, con questo neologismo, la struttura simbolica che nella sua interezza mira a salvaguardare la dimensione trascendentale del fallo.

differenza specifica con un modello: come Irigaray spiega, la donna non è l'altro dello *stesso*, come Freud vorrebbe, bensì un *altro* assolutamente assoluto⁵. Alla luce di questa analisi, il racconto *Il seno nudo* racconta la crisi di un osservatore la cui pratica dello sguardo non potrà che rivelarsi limitata e ottusa, poiché radicalmente impossibilitata a uscire da uno schema di pensiero che in generale non comprende la donna, anche al di là di quelli che possono essere gli specifici condizionamenti storici e culturali.

3.1 Il corpo rompe lo schema? Rappresentazione di un'impossibilità

L'incisione di Dürer *Il disegnatore della donna sdraiata*, voluta da Calvino sulla copertina della prima edizione di *Palomar*, anticipa in sé la meditazione elaborata nel *Seno nudo*: Palomar, infatti, fronteggia la stessa difficoltà del disegnatore düreriano, il quale, avendo riprodotto la griglia sul foglio bianco, non è riuscito a tracciarvi alcun segno riferito al disegno del corpo della donna e ha nel frattempo svelato la propria tecnica ai suoi osservatori.



Albrecht Dürer, *Draftsman Drawing a Reclining Nude*, illustration from *The Painter's Manual*, 1525

A partire da questa riflessione, Sturken e Cartwright affermano che il corpo umano non si presta ad essere ritratto attraverso una griglia, strumento che sarebbe più utile, ad esempio, nel caso di un disegno architettonico; la principale argomentazione fornita è la seguente: «The grid's precision [...] can drain the living body of its mobility and fluidity» (2018: 154). Allo stesso modo, *Il seno nudo* è leggibile come una critica di Calvino al metodo della griglia e alla prospettiva unica che essa impone, là dove sarebbe necessario ricorrere alla *molteplicità* (Belpoliti, 1996: 99). Il problema centrale del racconto, infatti, è precisamente quello di scrivere il corpo nella sua tridimensionalità concettuale; si legga, ad esempio, quanto scrive il filosofo Jean-Luc Nancy a proposito della complessità del seno femminile: «de sein de la femme, masse qui localise de si nombreuses ectopies. Nourriture, objet séparé, visibilité du sexe, mouvement indépendant, érection, débordement, doublement, inversion du poitrail vigoureux, naissance de la courbe, naissance du fruit» (2000: 75). Da qui, l'inevitabile "essere in movimento" del seno anche nell'immobilità del corpo; poco importa, allora, che nella sua «ex-peau-sition» (2000: 31) la donna sia immobile e dunque apertamente disponibile allo sguardo altrui, poiché lo scacco di Palomar non è visivo, bensì profondamente concettuale; così Belpoliti: «Il signor Palomar non ha problemi a vedere il mondo e i fenomeni che vi accadono, il suo vero problema è quello di scrivere i fenomeni» (1996: 91). Del resto, proprio riflettendo sulla questione dell'imprendibilità/irrepresentabilità del corpo, ancora Nancy si esprime come segue: «Soit à

⁵ Intendiamo dire che la *differenza* della donna è da intendersi come il «das ganz Andere» (*totalmente altro*) di Heidegger, il «tout autre» di Derrida, o il «tout-autre qu'autrui» di Deleuze; non un altro dello stesso, ma un altro assoluto (*ab-solutus*).

écrire, non pas *du corps*, mais le corps même. Non pas la corporéité, mais le corps. Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps» (2000: 12); e infine «celui qui écrit ne touche pas sur le mode de la saisie, de la prise en main (du *beigreifen* = saisir, s'emparer de, qui est le mot allemand pour "coincevoir"), mais il touche sur le mode de s'adresser, de s'envoyer à la touche d'un dehors» (2000: 19). Nessuno strumento – griglia, disegno o scrittura – arriva mai a «com-prendere» il corpo, a causa dell'estraneità assoluta di quest'ultimo, della sua natura *aperta*: «L'*excription* de notre corps, voilà par où il faut d'abord passer. Son inscription-dehors, sa mise *hors-texte* comme le plus *propre* mouvement de son texte: le texte *même* abandonné, laissé sur sa limite» (2000: 14). Il corpo, per Nancy, non può essere *scritto*, ma soltanto «e-scritto» (*ex-cri*): dunque si colloca già sempre al di fuori della scrittura e della rappresentazione.

Potremmo concludere, quindi, che è in presenza di questa problematica che il pensiero di Palomar si blocca, ovvero di fronte alla difficoltà generale di scrivere il corpo e di fronte alla difficoltà specifica di scrivere e «com-prendere» il corpo femminile, qui rappresentato per sineddoche dal seno. Così, il pensiero di Palomar è destinato a vorticare, per convergere puntualmente in semplificazioni che vengono percepite come legittime, e che di fatto lo sono, poiché ripetono schemi di pensiero fortemente radicati nella collettività – è il senso comune degli uomini, quella «prosa del mondo» riferita da Celati sulla scorta del pensiero di Merleau-Ponty, nonostante e attraverso la quale Palomar tenta di costruire la propria visione del mondo.

La griglia, d'altro canto, fin dal principio fornisce a Palomar una soluzione semplificata al suo problema: essa offre allo sguardo un corpo già diviso, sezionato, e dunque risparmia all'osservatore maschile la difficoltà di dover guardare (e considerare) la donna come una persona intera, invece che come un *seno nudo*. Guardare al di là del *male gaze* è uno sforzo che non approda a un vero e proprio risultato; la griglia di Palomar, in questo caso, ha funzionato come un filtro, come una lente viziata da uno *sguardo mentale*, che ha fatto suoi gli atteggiamenti e i discorsi collettivi sul corpo della donna e che si può definire, a tutti gli effetti, *male gaze* – conclusione tanto più problematica se si considera che un punto fondamentale del *Manifesto di rivolta femminile* recitava proprio: «Non vogliamo d'ora in poi tra noi e il mondo nessuno schermo» (1974: 14).

Conclusioni

Il finale del *Seno nudo* viene a configurarsi come una sorta di de-responsabilizzazione culturale, ovvero come la giustificazione di un'insufficienza personale di Palomar per mezzo dell'incapacità collettiva (generazionale) di guardare, e dunque di rappresentare, la donna in quanto soggetto, la donna che si emancipa anche per mezzo di un uso libero del proprio corpo. Così Palomar, riportando l'attenzione sul contesto in cui egli ha fino a quel momento vissuto, trasforma la sua incapacità personale in un'impossibilità pressoché oggettiva: a sua discolpa, infatti, egli ammette di appartenere a «una generazione matura», sostanzialmente estranea alle rivendicazioni femminili contemporanee. Eppure, questo non dovrebbe impedirgli di «saluta[re] con favore questo cambiamento nei costumi, sia per ciò che esso significa come riflesso d'una mentalità più aperta nella società, sia in quanto una tale vista in particolare gli riesce gradita. È quest'incoraggiamento disinteressato che egli vorrebbe riuscire a esprimere nel suo sguardo» (1992: 882).

Affermazione ambigua, performativa, non convincente, che riconferma con efficacia quella «vecchia abitudine della supremazia maschile» (881) rispetto alla quale Palomar ha già tentato un ragionamento critico, tuttavia non supportato da alcun comportamento autentico

nei confronti della bagnante. In particolare, l'idea di Palomar che le donne abbiano bisogno di incoraggiamento da parte degli uomini per portare avanti le proprie lotte manifesta un paternalismo di fondo che si traduce in uno sguardo nient'affatto disinteressato, contrariamente a quanto egli vorrebbe far credere. Così, la figura di Palomar diviene qui immagine di un femminismo di facciata, che supporta la lotta delle donne soltanto su un piano teorico e praticamente soltanto nella misura in cui egli può trarne un minimo vantaggio – ciò che abbiamo definito, in questo caso, con l'espressione di «Visual Pleasure».

La questione dello sguardo convoca al contempo una dimensione pratica e teorica, poiché esso non è che la proiezione esteriore di uno schema di pensiero radicato nella società patriarcale e di una dinamica del desiderio che concepisce la donna unicamente come strumento del piacere maschile. Così, la rappresentazione che Palomar può dare del corpo della donna – la frammentazione della sua persona – ricava già sempre la propria legittimità dal discorso di una collettività che sta entrando in crisi di fronte al vacillare di un assetto culturale che non è mai stato messo in discussione con così tanta forza come negli anni Settanta.

Da una parte, abbiamo le rivendicazioni femministe rispetto alle quali Palomar, pur predisponendovisi, non può che percepirsi come estraneo, esponente di una generazione non direttamente interessata al cambiamento; d'altra parte, abbiamo uno schema di pensiero e di linguaggio inevitabilmente ancorato su posizioni che abbiamo definito «fal-logo-centriche», rispetto alle quali l'esistenza libera del corpo della donna e della donna come soggetto di rappresentazione – al di là di qualsivoglia modello – si danno come un'impossibilità. Palomar è la figura di un pensiero colto in questa *impasse*, incapace di sottrarsene completamente, ma pur sempre in grado di riconoscere il proprio sguardo limitato; ed è precisamente in questo suo interrogarsi, anche di fronte a dinamiche sedimentate e apparentemente non questionabili, che il cammino di Palomar trova, ad ogni modo, la sua più promettente spinta.

BIBLIOGRAFIA:

- AGAMBEN, Giorgio (2014). *L'uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza.
- BALDI, Enzo (2012). La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino. *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 27, 2, 60-68.
- BELPOLITI, Marco (1996). *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.
- BREY, Iris (2020). *Regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris: L'Olivier.
- BUZZATI, Dino (1963). *Un amore*. Milano: Mondadori.
- CALVINO, Italo (1992). *Romanzi e racconti*. A cura di Mario BARENGHI e Bruno FALCETTO. Milano: Mondadori.
- DONNARUMMA, Raffaele (2008). *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*. Palermo: Palumbo.
- IRIGARAY, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Editions de Minuit.
- IRIGARAY, Luce (1991). Love Between Us. In Eduardo CADAVA (coord.), *Who Comes After the Subject?* (pp. 167-177). New York and London: Routledge.
- LONZI, Carla (1974). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano: Rivolta Femminile.
- MULVEY, Laura (2016). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. London: Afterall.
- NANCY, Jean-Luc (1988). *L'expérience de la liberté*. Paris: Galilée.
- NANCY, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Paris: Métailié.
- RECALCATI, Massimo (2012). *Ritratti del desiderio*. Milano: Raffaello Cortina.
- SANTORO, Vito (2011). *Calvino e il Cinema*. Macerata: Quodlibet.

AIC

SPELMAN, Elizabeth (1982). Woman as Body: Ancient and Contemporary Views. *Feminist Studies*, 8, 1, 109-131.

STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa (2018). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. (3rd ed.). Oxford University Press.