

RIVISTA A CURA DELLA

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Direttori

Sandro Maxia · Nicola Merola · Angelo R. Pupino

Comitato scientifico

Cristina Benussi · Franco Contorbia · Simona Costa
Anna Dolf · Jean-Michel Gardair † · Giuseppe Langella
Romano Luparini · Mladen Machiedo · Martin McLoughlin
Clelia Martignoni · María de las Nieves Muñiz Muñiz · Maria Carla Papini
Piero Pieri · Giovanna Rosa · Antonio Saccone · Giuseppe Savoca
Vittorio Spinazzola

Comitato di redazione

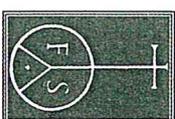
Chiara Marasco · Pasquale Marzano
Maria Rizzarelli · Nicola Turi · Luigi Weber

«La modernità letteraria» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with Clockss and Portico.

ANVUR: A

LA MODERNITÀ LETTERARIA

10 · 2017



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,

tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili

presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and/or Online official subscription rates are available

at Publisher's web-site www.libraweb.net.

La rivista viene inviata in omaggio ai Soci della

Società Italiana per lo studio della Modernità letteraria.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550

o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 13 del 17 aprile 2008

Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (compresi bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2017 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale,*

Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,

Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

*

I contributi proposti per la pubblicazione vanno inviati all'indirizzo mod.letteraria@modler.it. Saranno pubblicati esclusivamente quelli vagliati da un comitato anonimo di *peer reviewing* e quindi trasmessi con parere motivato alla direzione, che in merito delibererà in via definitiva. Il comitato anonimo che ha selezionato i contributi apparsi sul precedente numero 9 (2016) era composto da Apollonio Ajello, Bepi Bonifacino, Clara Borrelli, Elena Candela, Alberto Granese, Aldo Morace.

www.libraweb.net

ISSN 1972-7682

ISSN ELETTRONICO 1974-4838

SOMMARIO

QUESTIONI

MARIO DOMENICHELLI, *Piccola storia delle idee d'Europa dall'Ottocento ai giorni nostri* 11

SAGGI

ANTONIO SACCONI, *«Inggiantire sempre più l'ignoto»*. I Futuristi e la scienza 25

CESARE DE MICHELIS, *L'ostinata modernità di Vittorini* 41

ALBERTO COMPARINI, *Fiatino Twenty years later. Re-reading Tempo di uccidere (1947)* 51

MARCO MANOTTA, *La crisi. Sciascia, Majorana e la costruzione del mito* 65

ILARIA GROTTI, *Avacne e/o Athena: per una metofonica duale del femminile in Italo* 79

Calvino

NICCOLÒ SCARPAI, *Gli animali di Primo Levi. Straniamento, memoria e stereotipo* 93

(tra Storie naturali e I sommersi e i salvati)

MARCO DEBENEDETTI, *Francesco Bionmonti e la musica della libertà* 105

GIUSEPPE FONTANELLI, *Verso le sillogi 'postere'. Tensioni elaborative della poesia* 115

inedita di Loris Jacopo Bononi

MASSIMO RIZZANTE, *Gianni Celati e l'ascendente asinino* 133

EPIFANIO AJELLO, *La passeggiata di Robert Walser e Verso la foce di Gianni Celati. Due scritture consapevoli l'una dell'altra* 141

INEDITI RARI DISPERSI

ANNAMARIA ANDREOLI, *Due «prime donne»*. Lettere inedite di Margherita Sarfatti 151

a Eleonora Duse

LUCA GALLARINI, *Mario Soldati e Aldo Buzzì: carteggio inedito, cucina e Due città* 157

RECENSIONI

GIORGIO MANGANELLI, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, a cura di Salvatore S. Nigro (Federico Francucci) 171

Filologia ed ermenautica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro

Gibellini, a cura di Mariatulgia Spione, Matteo Vercesi (Nicola Merola) 173

Trattato 16. Un mondo da tradurre, a cura di Vittorio Spinazzola (Elisa Gambaro) 177

ARACNE E/O ATENA:
PER UNA METAFORICA DUALE DEL FEMMINILE
IN ITALO CALVINO

ILARIA CROTTI

NEL dialogo costante che sussiste tra la produzione narrativa e quella saggistica, l'attenzione vigile riservata da Italo Calvino al campo mitologico spicca non solo per acume ma anche per continuità: una riflessione, la sua, che si è andata modulando variamente negli anni, rivelandosi molto accorta nell'interpellare domini non solo narratologici, ma anche antropologici, culturali e ideologici.¹ Coltivato originariamente nell'ambito del laboratorio Einaudi e, come noto, sullo sfondo del magistero paveseano, tale interesse, in particolare a partire dagli anni sessanta,² è stato poi declinato su versanti molteplici, spazianti dalla teoria della letteratura alle arti visive, dalla filosofia alla semiologia, dalla psicoanalisi alla genetica, dalle scienze fisiche alle matematiche.

Fatto sta che una curiosità onnivora e inesausta ha indotto l'autore a elaborare il proprio pensiero sul mito assumendolo come uno snodo focale, peraltro soggetto a sintomatici mutamenti di rotta.³ Sarà anche grazie all'accorta valutazione di un campo così denso e articolato concettualmente che Calvino approderà ad alcune interpretazioni molto indicative, il cui rilievo non è certo marginale per uno scrittore così restio a consegnare un profilo definito e compiuto di sé al proprio destinatario, a quello ideale come al reale. E si tratta di disamine che rivestono un significato non trascurabile, poiché pervase dal progetto di cimentarsi ostinatamente nella decifrazione di un mondo che, almeno a partire da una certa altezza, viene avvertito come un coacervo problematico.

L'indagine dedicata a una definizione pertinente del mito, pertanto, non si è risolta in una demarcazione netta e univoca del territorio di sua spettanza, bensì nella individuazione 'aperta' di una sorta di costellazione in movimento – forma pulviscolare molto cara allo scrittore; cosicché coglierne le declinazioni svariate ha assunto il senso di una ricerca per antonomasia 'discreta'.⁴

¹ L'essersi misurati con alcune discipline, come l'antropologia, lo strutturalismo, la narratologia e la semiologia, nella stagione narrativa e saggistica novecentesca del ventennio sessanta-ottanta che procede da *Le Cosmocomiche alle Lezioni americane*, permette ora, nella prospettiva inevitabilmente post-positivista del secolo seguente, una rilettura accorta e, assieme, disincantata di quei decenni, già remoti eppure necessari, e di sicuro non obliterabili per una disamina calibrata di ciò che, dopo quel post, è destinato a subentrare. In una linea esegetica siffatta v. RAFFAELI DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008.

² I 'fantasmi' compositi che aleggiano sugli anni sessanta calviniani sono stati bene sorpresi nei numerosi contributi, editi e riediti, che compongono il numero monografico *Italo Calvino negli anni Sessanta* de «L'illuminista» (xii, n. 34/35/36, 2012).

³ Per una rassegna sommaria dei punti più salienti di Calvino mitologo rinvio a ILARIA CROTTI, *Italo Calvino. Il mito come paradigma interpretativo*, in *Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana 2007, pp. 443-457.

⁴ In *Cibernetica e fantasmi* (1967), contributo destinato a confluire nella silloge *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (Torino, Einaudi, 1980), il saggista ebbe modo di riflettere sulla frattura, avvenuta in più

Certo è che se si enucleasse uno dei punti più salienti della disamina calviniana, così da farne uno spartiacque ideale non solo della produzione saggistica ma anche della narrativa, questo spazio di riflessione e, nel contempo, di passaggio potrebbe collocarsi all'altezza della metà degli anni sessanta. Interpellando figure nei cui confronti l'immaginario dello scrittore ha nutrito una predilezione manifesta, quali, ad esempio, il vorrice e il vuoto,¹ ecco che risulta determinante misurarsi a questa altezza col mito, per l'appunto: un campo di forze che va a interagire per un verso con la voce orale del narratore tribale, mentre per un altro con la faba, mentre chiama in causa i nessi sussistenti tra gioco e inconscio e le loro relazioni con l'attività artistica.

Affrontano compiutamente quanto accennato le pagine, fondatamente celebri, di *Cibernetica e fantasmî*; là dove, in parziale disaccordo con gli assunti di Propp, Frye e Lévi-Strauss, per poi risolvere che la fabulazione precede la mitopoiesi, dal momento che «il valore mitico è qualcosa che si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative» (S, I, p. 222), si era osservato:

Il mito è la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là. Per raccontare il mito non basta la voce del narratore nell'adunanza tribale di ogni giorno: ci vogliono luoghi ed epoche speciali, riunioni riservate: la parola non basta, occorre il concorso di un insieme di segni polivalenti, cioè un rito. Il mito vive di silenzio oltre che di parola; un mito tacito fa sentire la sua presenza nel narrare profano, nelle parole quotidiane; è un vuoto di linguaggio che aspira le parole nel suo vorrice e dà alla faba una forma. (S, I, p. 218)

Si tenga presente, inoltre, che le osservazioni conclusive del saggio, nell'approdare a una disamina serrata de *Il conte di Montecristo*, l'ultimo racconto di *Ti con zero* (Torino, Einaudi, 1967), sono un esempio icastico di quell'autobiografismo diffuso, sebbene sommerso, riaffiorante nella coppia bifronte Edmond Dantès e Abate Farfa – a riprova, per l'appunto, dei nessi cogenti che ricorrono tra riflessione sul mito e scrittura dell'io.

Nella occasione presente mi soffermerei non già sui mitologemi più noti, avvalorati anche dalla stessa autoanalisi esperita, bensì su altri che non hanno goduto pari 'visibilità'. Lo scrittore, infatti, ha dato un risalto ineguale ad alcune figure mitiche declinate al maschile, appoggiandosi ai cui requisiti caratteriali e semiotici, peraltro celebri, cogliere l'opportunità per esibire con una buona dose di egotismo anche se stessi e il proprio laboratorio, sia narrativo che saggistico.

Mi sto riferendo alla disamina, peraltro magistrale, condotta all'altezza di *Rapidity*, la seconda delle *Lezioni americane*, dedicata allo statuto, indefinito e oscillante, di un Mercurio contrapposto al «temporamento influenzato da Saturno, melanconico, con campi del sapere tra il secolo XIX e il successivo, che segnò il passaggio dal pensiero di Hegel e Darwin a quello di Chomsky – stacco che comporò la «viticina della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che sfingono una sull'altra» (ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmî* [Appunti sulla narrativa come processo combinatorio], in *Idem*, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Baranghi, t. 1, Milano, Mondadori, 2001³, pp. 205-225: 210; di ora innanzi: S, 1).

¹ Per una lettura dei significati veicolati dalle immagini spaziali della forma cava e del vuoto, anche in rapporto ai loro messaggi culturali, rinvio a un mio contributo: ILARIA CROTTI, *Dal portacenero di Pirandello alla pattiniera di Calvino. Immagini spaziali del conca nella narrativa italiana del Novecento*, in *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento. Atti della giornata di studio Padova, 10-11 maggio 2005*, a cura di Enza Dei Tedesco e Delia Garofano, Pisa-Roma, IERI, 2006, «Studi Novecenteschi», xxxii, n. 70, luglio-dicembre 2009, pp. 143-180.

templativo, solitario», in occasione della quale ci si definisce «un saturnino che sogna di essere mercuriale, e tutto ciò che scrivo risente di queste due spinte».¹

Se è alla figura di Saturno-Cronos, menzionata di seguito, che si tributa un omaggio rivelatore, proprio per il potere che esercita sull'io che scrive, è sulla nozione letteraria e simbolica che il claudicante Vulcano-Efesto porta in dote con sé fin dai tempi di Omero che ci si sofferma: quel «dio che non spazia nei cieli ma si rintana nel fondo dei crateri, chiuso nella sua fucina dove fabbrica instancabilmente oggetti rifiniti in ogni dettaglio, gioielli e ornamenti per le dee e gli dei, armi, scudi, reti, trappole».²

Nel concepire le due tradizioni che si rifanno per un verso all'aereo Mercurio, per un altro al claudicante Vulcano, come al lasco di un tragitto di lunghissima tenuta, destinato com'è a giungere fino alla modernità, si nota, anche sulla scorta della 'lettera occasionale'³ dell'*Histoire de notre image* di André Virel (Genève, Mont-Blanc, 1965): «Mercurio e Vulcano portano ognuno il ricordo d'uno degli oscuri regni primordiali, trasformando ciò che era malattia distruttiva in qualità positiva: sintonia e focalità».⁴ E sarà appunto richiamandosi a detta analisi di scuola junghiana che Calvino avrà modo di stilare uno dei suoi più accorti (e fortunati) autoritratti caratteriali e intellettuali, prontamente accolti nel dibattito critico, là dove il corredo cromosomico di Urano, attraversato da un *continuum* temporale indifferenziato, si riversa nel dualismo dialettico di Mercurio e Vulcano:

Da quando ho letto questa spiegazione della contrapposizione e complementarietà tra Mercurio e Vulcano, ho cominciato a capire qualcosa che prima d'allora avevo solo intuito confusamente: qualcosa su di me, su come sono e su come vorrei essere, su come scrivo e come potrei scrivere. [...] Il lavoro dello scrittore deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano, un messaggio d'immediatezza ottenuto a forza di agguistamenti pazienti e meticolosi; un' intuizione istantanea che appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti; ma anche il tempo che scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera.⁵

L'immaginario collettivo cui si guarda per interpretare la propria 'fucina' vulcanica di scrittore, resa più aerea grazie ai vapori mercuriali e 'avventurosi'⁶ che fuoriescono dagli alambicchi mobili del figlio di Cibebe-Maia, risulta nutrito, quindi, da alcuni miti squisitamente maschili. Nelle icone di Mercurio e Vulcano, infatti, alberga una temporalità bifronte, assieme paziente e inquieta, mentre è proprio grazie a quelle

¹ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 51.

² *Ivi*, pp. 51-52.

³ Accennando al significato peculiare che riveste proprio la casualità della lettura – un' accidentalità atta a trasformare l'incontro col libro, persino con uno scientificamente non rigoroso, in una sorta di scelta e di 'destino' – si postilla a proposito: «Anche qui devo riferirmi a una lettura occasionale, ma alle volte idee chiarificanti nascono dalla lettura di libri strani e difficilmente classificabili dal punto di vista del 'rigore accademico'» (*Ivi*, p. 52). Modalità 'avventurosi' che Manguel, lettore di Borges, confessa essere anche propria: «Oltre a Borges, mi suggerivano ogni tanto dei titoli alcuni amici, vari professori o qualche recensione, ma i miei incontri con i libri erano essenzialmente casuali» (ALBERTO MANGUEL, *Una storia della lettura*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 28).

⁴ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 52.

⁵ *Ivi*, pp. 52-53.

⁶ Nell'intento di mettere a punto un'idea di sprezzatura che, per alcuni versi, si attecchiva anche alla personalità potenzialmente 'avventurosa' di Calvino, almeno per quanto pertiene al lato mercuriale del suo profilo, Campo osservava in *Con libri inanti*: «La sprezzatura al suo limite più secolare è certo uno dei caratteri dell'avventuriero, un carattere mercuriale, ambivalente, imponderabile, nel quale persiste tuttavia il seme della grazia» (CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 100).

loro sembianze polari che i requisiti di entrambi gli dei trovano il destro di risalire e di interragire nella discriminante di una differenza che assurge a funzionalità reciproca.

Che sia peculiare dell'elaborazione immaginaria calviniana, come, di conseguenza, del suo traslitterarsi in digessi, e *tout court* in scrittura, un andamento relazionale, ispirato da un movimento per eccellenza dialettico, lo ha già evidenziato Barenghi:

La legge interna della narrazione di Calvino – ma forse sarebbe più giusto dire: della sua immaginazione – è una sorta di dualismo euristico, non rigido, né manicheo o definitorio. Le antinomie calviniane non offrono spiegazioni ultimative, ma servono come strumenti di una ricerca. Quello che conta è il legame intrinseco fra i termini opposti, la loro relazione reciproca: ciò che resta nel mezzo, la scintilla che scocca. Un dualismo tensivo, e – per così dire – galvanico, mai placato dal superiore conciliativo sguardo di un'impersonalità storica o metafisica, bensì calato costantemente nell'immanenza bruciante o oppressiva della determinatezza esistenziale.¹

Tanto è vero che Calvino, cultore onnivoro di un vasto ventaglio di discipline, come noto, e pronto a cogliere con acrità i loro possibili nessi in accezione metodologica, ancora una volta in *Cibernetica e fantasmi* si era ispirato alle scoperte effettuate da Watson e Crick nel campo della biologia per reperire conferme probanti alle proprie idee.²

E proprio nei due straordinari ritratti immaginari che Goffredo Parise ha dedicato a 'compagni di scuola' tanto diversi da lui, sia per temperamento che per cultura, vale a dire a quegli 'sgobboni' di Eco e Calvino, i tratti caratteriali dell'archetipica coppia divina hanno l'opportunità di manifestarsi in ogni loro valenza: attributi che si attraggono per un verso a un Umberto che, «nel suo loden svolaZZante»,³ sembra un po' Mercurio e un po' Vulcano, per un altro a un Italo, il quale, proprio per «l'abilità incredibile, scimmiesca, di arrampicarsi sugli alberi»,⁴ parrebbe un po' Vulcano e un po' Mercurio.

Accanto ai miti di segno prettamente maschile, tuttavia, le cui prerogative sarebbero da ricondurre da una parte a un *intellegere* prensile, irrequieto e ironico (di Mercurio), dall'altra a un ostinazione caparbia, degna per eccellenza di un 'secchione' saturnino (Vulcano), se ne giustappungono altri, più femminili (o, almeno, da ritenersi tali). Ed è, appunto, a questo versante mitologico d'altro genere che mi ripropongo di guardare con maggiore attenzione nella occasione presente.

Daccapo orchestrate in ditico, ecco farsi avanti figurazioni mitiche che mi paiono pertinenti sintomatiche delle precedenti, giacché in grado di gettare altra luce su alcune 'maschere' autobiografiche attribuitesi in piena consapevolezza; ma non si tratta

¹ MARIO BARENGHI, *Come raccontare in una notte buia e tempestosa*, in *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 69-64. Il saggio era già apparso in «Nuova Corrente», xxxiv, n. 99, gennaio-giugno 1987, pp. 157-178.

² Basti qui rimandare a un passo emblematico, nel cui lessico merita notare come la menzione del procedimento reduplicante, che riveste un rilievo oltremodo significativo per il modello gnosologico calviniano, proceda di pari passo con le nozioni di finito, per un verso, e di varietà invece illimitata, per un altro: «E quanto alla biologia, Watson e Crick ci hanno dimostrato come la trasmissione dei caratteri della specie consista nella duplicazione di un certo numero di molecole a forma di spirale formate da un certo numero di acidi e di basi; la sterminata varietà delle forme vitali si può ridurre alla combinazione di certe quantità finite» (S, I, p. 211).

³ GORRIBO PARISE, *Sui banchi di scuola con Eco e Calvino*, in *Idem, Opere*, a cura di Bruno Callegari, Mauro Portello, vol. II, Milano, Mondadori, 1989, p. 1529. Il pezzo era apparso originariamente il 26 aprile 1983 sul «Corriere della Sera», nella rubrica *Ricordi Immaginati*, allorché entrambi i presunti 'compagni di scuola' erano ancora in vita.

⁴ *Ivi*, p. 1531.

solo di questo, se esse sono atre a rivelare in termini probanti sia certe specificità dell'atelier dello scrivente, sia gli strumenti che avrebbe in dotazione nella sua fucina.

I due 'fantasmi' in oggetto sono emanazioni di Aracne e di Atena. Essi palesano i loro tratti più salienti in occasione della impegnativa prefazione, dal titolo *Gli indistinti confini*, che corredò la prestigiosa edizione einaudiana 1979 delle *Metamorfosi* ovidiane, curata da Piero Bernardini Marzolla, poi riproposta, col titolo *Ovidio e la contingenza universale*, nella prima edizione Mondadori di *Perché leggere i classici*, che data 1991, indi nel tomo I dei *Saggi 1945-1985*, cui mi attengo (S, I, pp. 904-916).

Mi preme registrare, innanzitutto, come la coppia di antagoniste ovidiane abitino un'ideale costellazione narrativa non solo molto satura, ma anche soggetta al criterio narratologico e, più in generale, retorico della commutazione contigua; vale a dire il principio operante nella metonimia come nel lavoro onirico. Si osserva, allora: «siamo in un universo in cui le forme riempiono fitamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni, e il fluire del tempo è riempito da un proliferare di racconti e di cicli di racconti» (S, I, p. 904).

A detta altezza, insomma, a riprova del primato che esercita il già menzionato criterio conoscitivo della relazionalità duale, si accampa di nuovo quella figura della doppia spirale, la cui ingegneria genetica aveva fatto capolino già nel '67, ovvero in *Cibernetica e fantasmi*. Ciò non può non confermare come nella 'biologica' narrativa di Calvino si annidino alcune 'molecole' che, talvolta aggregandosi, talaltra scindendosi, sono destinate a costituire il sostrato-sedimento del suo corredo cromosomico. Si precisa, pertanto:

Le forme e le storie terrestri ripetono forme e storie celesti ma le une e le altre s'avvolgono a vicenda in una doppia spirale. La contiguità tra dei e esseri umani – imparentati agli dei e oggetto dei loro amori compulsivi – è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le cose o forme dell'esistenza, antropomorfe o meno. Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali. (S, I, pp. 904-905)

Negli esametri ovidiani la coerenza e la precisione che permeano la poesia delle *Metamorfosi*, vale a dire le prerogative che avrebbero dovuto essere oggetto di *Consistency*, la sesta delle *Leggioni americane*, quella rimasta 'da fare',¹ entrano in sinergia con criteri asimmetrici d'altra specie, ovvero con l'indistinto e il diverso («La poesia delle *Metamorfosi* mette radici soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi» S, I, p. 905).

Il primo mito richiamato riconduce alla figura di Fetonte, la cui vicenda promoueva la selezione di una sequenza tematica di singolare rilevanza, connessa com'è alla ebbrezza suscitata dal vuoto e dall'incombere di una visione vertiginosa quanto ca-

¹ Nella nota che introduce l'edizione Garzanti della silloge, la cui prima edizione comparve postuma nel giugno 1988, Esther Calvino precisava: «Al momento di partire per gli Stati Uniti, delle sei lezioni ne aveva scritte cinque. Manca la sesta, "Consistency" e di questa solo so che si sarebbe riferito a *Brutality* di Herman Melville. L'avrebbe scritta a Harvard». Patto sta che nella celeberrima conferenza inaugurale, *Leggere?», il campo semantico della coerenza-consistenza risulta già operante, in particolare là dove il riferimento va alla poesia di un quasi futurista Cavalcanti e, in antitesi dialettica, di un materico Dante, dalla lingua densa e composita come un olio su tela di Pollock («In Cavalcanti tutto si muove così rapidamente che non possiamo renderci conto della sua consistenza ma solo dei suoi effetti; in Dante, tutto acquista consistenza e stabilità: il peso delle cose è stabilito con esattezza. Anche quando parla di cose lievi».*

Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit. pp. 15-16; corsivi miei).

tastrofica. Il figlio di Cimene, infatti, nella pretesa di lanciare una sfida alla potenza paterna, si sarebbe riproposto di porsi alla guida del carro del Sole, trasformando, così, la volta celeste in una sorta di immensa mappa, sulla cui tavola le ruote del suo carro avrebbero voluto lasciare traccia di una 'scrittura' altra.

Ciò che colpisce il lettore di Ovidio in detta occorrenza è proprio l'ambivalenza dell'esattezza incoerente della scena offerta da un cielo vuoto e deserto, mentre ricorrono alcuni tra i termini più indicativi del lessico del saggista ('precisione', 'leggerezza', 'visualizzazione', 'modello', 'mappa') – coesistenza di opposti che, appunto, non può non caricarsi di senso:

Non è soltanto la precisione nei dati concreti più materiali, come il movimento del carro che sbanda e sobbalza per l'insolita leggerezza del carico, o nelle emozioni del giovane maldestro cocchiere, ma nella visualizzazione di modelli ideali, come la mappa celeste. Diciamo subito che si tratta di una precisione apparente, di dati contraddittori che comunicano la loro suggestione se presi uno per uno e anche come effetto narrativo generale, ma non possono saldarsi in una visione coerente (S, I, p. 905)

La competizione, fomentata dalla terribile 'invidia degli dei', investe in detta occorrenza una linea prettamente maschile, vale a dire il rapporto asimmetrico – squilibrato, appunto, proprio come l'asse sbilanciato di quel carro, destinato a condurre alla rovina il temerario che lo vorrebbe governare, traduce anche visivamente – che 'dissesta' l'ordine imposto dalla istanza del padre divino a un suo figlio. Accanto a questa, ulteriori gare, perigliose quanto mefitiche, sono destinate ad avvicinarsi a ritmo scandito, riguardando, tuttavia, un'altra linea, questa volta di segno femminile. È il caso delle vicende altrettanto insidiose che chiamano in causa prima le figlie di Minia, poi le nove Pieridi, indi Aracne, la giovane ma già maestra tessitrice frigia.

L'agonismo che accomuna le figure femminili è connessa a un campo tematico di estremo interesse, vale a dire alla sfida, certo insensata, che donne di origine mortale intendono sferrare a un sistema governato da usanze e leggi che non tollerano alcun contraddittorio. Sono figure, codeste, che primeggiano (o presumono di eccellere) in alcune pratiche e saperi connessi intrinsecamente alla inventiva e all'artisticità. Il conflitto, pertanto, non è destinato a restare circoscritto alla sola sfera creativa e culturale, dal momento che interessa la distanza incolmabile che separa la tassonomia ordinata che impera nel Mondo da un'alternativa di tutt'altro carattere.

Ecco che nel *Liber quartus* Alcítoe, la più temeraria delle Minieidi, non accetta di adeguarsi alle sacre orge bacchiche, rifiutandosi di indossare una pelle, di decorare il capo, libero da bende, di ghirlande e di impugnare tisi frondosi. Ribellatasi così agli ordini del sacerdote, il quale predice che una disubbidienza di tale fatta avrebbe scatenato la temibile ira del dio, ella, esorta le sorelle a non abbandonare la casa e i loro lavori futuri di cardatura e tessitura («solae Minyides intus | intempesiva turban-tes festa Minerva | aut ducunt lanas aut stamina pollice versant | aut haerent telae famulasque laboribus ugentes» vv. 34-35).¹ Inoltre l'impudente suggerisce di allenare quel tempo del loro lavoro altrimenti, ovvero raccontandosi a vicenda 'storie', a partire dal racconto degli amori di Piramo e Tisbe («utile opus manuum vario sermone

levemus, | perque vices aliqui, quod tempora longa videri | non sinat, in medium vacuas referamus ad aures» vv. 39-41).¹

Nessi cogenti, pertanto, accomunano le arti della tessitura alle competenze afferenti alla narrazione orale: pratiche e saperi gestiti con perizia sia dalle mani che dagli accenti sapienti delle Minieidi, la cui autonomia, sia decisionale che creativa – una colpa ritenuta intollerabile, proprio perché imputabile a figure femminili mortali – verrà punita severamente da Bacco. Sta di fatto che la vendetta del dio irato non tarderà a manifestarsi: egli, allora, trasformerà le impudenti sorelle in pipistrelli, e così operando le priverà non solo del loro corpo di donne ma anche di uno dei requisiti più inestimabili che una narratrice orale possa vantare, ovvero le qualità vocali. Avviene, così, che quelle loro voci, una volta ridotte a uno squittio stridulo, non avranno più modo di suscitare nell'uditore il piacere dell'ascolto («Non ilias pluma levavit, | sustinere tamēn se perlucentibus alis: | conataeque loqui mimimam et pro corpore vocem | emittunt, pergunque leves stridore querellas» vv. 410-413).²

Nella lectio delle figlie di Minia il campo semantico della tessitura-orditura si accompagna al duplice versante del sapere-piacere della narrazione orale, mentre viene privilegiato il circuito, possibile (anche se poi negato), di cognizioni anche intellettuali riconducibili a figure di donne.

La voce negata, d'altro canto, è anche la terribile punizione toccata alle nove figlie mortali del ricco Piero e di Evippe, trasformate in gazze ciarliere dal verso gracchante («Nunc quoque in alibus facundia prisca remansit | raucaque garrulitas stridiumque immane loquendi» vv. 677-678)³ per aver presunto competere arrogantemente con le facoltà delle Muse, ovvero le altrettanto nove figlie di Giove e di Mnemosine, come si legge nel quinto libro delle *Metamorfosi*. Superbe dell'eccellenza sia della propria vocalità che dell'arte loro, le Pièridi avevano osato eleggere le ninte quali arbitre d'una tenzone che, ancora una volta, vedeva contrapposta una progenie umana a una invece divina. La sfida era stata sferrata alle Muse nei termini seguenti: «Desinite in doctum vana dulcedine vulgus | fallere! Nobiscum, siqua est fiducia vobis, | Thespiades, certate, deae. Nec voce nec arte | vincenur, totidemque sumus» (vv. 307-311).⁴

Mi soffermerei, tuttavia, su un'altra occorrenza metamorfica che mi pare di palesi significanza, in occasione della quale la sapienza tessile rimanda alla scrittura e, più in particolare, alle figure e alle visioni che riesce a tradurre sulla tela.⁵ Infatti, nel *Liber sextus* campeggia il profilo di un'altra mortale di umili origini, sebbene artista per eccellenza, appunto Aracne («Non illa loco nec origine gentis | clara, sed arte fuit» vv. 7-8).⁶ Una tessera certo determinante per cogliere nei termini più calzanti un campo tematico cui Calvino guardò con estremo interesse.

La figlia di un semplice tintore di lane, Idmone di Colofone, e di una popolana, er assunta a somma fama in tutte le città della Lidia poiché talmente *magistra* in ciascun delle fasi del proprio sapere creativo, dalla cardatura delle lane all'arte del ricam

¹ *Ibidem*.

² *Ivi*, p. 152.

³ *Ivi*, p. 206.

⁴ *Ivi*, p. 188.

⁵ Circa la metaforica della scrittura, interpretata alla luce della sua origine semitica, indi fenicia e greca associata altresì alle tematiche dell'acqua, del giardino, del seme e dell'agricoltore, quali figurano nel *Fed* platonico, si veda ERNST ROBERT CURTIUS, *Il libro come simbolo* [1942], in *Ibidem*, *Letteratura europea e Medio E-* *latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 337-341 (Bern 1948). Più in generale, sul diverse concezioni che la scrittura riveste nel pensiero filosofico greco v. *Sapere e scrittura in Grecia*, a cura Marcel Detienne, trad. it di vari, Roma-Bari, Laterza, 1989 (Lille 1988).

⁶ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p. 210.

¹ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1979, p. 134.

quindi del tessere storie, che persino le ninfe del Timòlo dai loro vigneti, come dalle loro acque quelle del Pactòlo erano accorse per assistere a una esibizione talmente mirabile da suscitare l'ammirazione stupefatta degli astanti («Nec factas solum vestes spectare iuvat: | tum quoque, cum fierent: tantus decor adfuit artu' vv. 17-18).¹ E, quindi, la prodigiosa 'scena del fare' allestita da Aracne, sia essa afferente al dominio manuale o all'intellettuale, ciò che incanta il suo pubblico per destrezza, creatività e sapienza.

Teatralità e metateatralità, d'altro canto, che, secoli dopo, proprio *Le filatrici (La favola di Aracne)* del Prado, l'olio su tela di Diego Velázquez databile tra il 1658 e il 1660, seppe cogliere appieno. Il capolavoro barocco, infatti, ponendo in primo piano il vorticare luminoso dell'arcolajo guidato dalla perizia di Atena, nelle sembianze di una vecchia, mentre sullo sfondo si recita su un piccolo palcoscenico un'altra scena, che vede nuovamente un'Atena, sebbene in armi, fronteggiare una fanciulla indifesa, vale a dire quell'Aracne meritevole di una punizione esemplare, ha provveduto a dislocare il punto di vista di colui che guarda allestendo piani multipli e concentrici. Così operando, la maestria di Velázquez ha elevato l'opera a manifesto della dialettica impropria che ricorre tra realtà e finzione, delegandola a esternare, in allegoria, l'arte pittorica medesima.

Come ha avuto modo di osservare, da parte sua, Mazzucco, narrando e, nel contempo, interpretando una delle pagine figurative più esemplari dedicata ai miti del femminile *en artiste*:

Velázquez raffigura con fedeltà il mito, ma lo decostruisce. Non si limita a spostare in abisso il soggetto del quadro (come aveva fatto a vent'anni, dislocando le scene bibliche in una finestra sullo sfondo e lasciando in primo piano scene di vita domestica). Lo frantuma, come schegge di uno specchio rotto. E non lavora a partire dalla realtà, ma dall'arte stessa.²

Appunto un mito che, una volta decostruito, non può non interpellarci in termini stringenti, dal momento che chiama in causa le funzioni e i ruoli dell'artista nella modernità, ovvero uno degli snodi problematici di maggiore rilevanza anche per Calvino narratore e saggista.

Il fatto è che Aracne avrebbe avuto la supponenza dissenata di non riconoscersi all'eva di Atena («scires a Pallade doctam» v. 23).³ La mortale, inoltre, insolentendo l'altra, che aveva assunto le parvenze di una vecchia, avrebbe addirittura ardito sfidare a gara la marziale, nonché intellettuale Atena, dea della sapienza, delle scienze, delle arti, ma anche della guerra – ente generato non già da un utero di donna bensì partorita, armata di tutto punto, direttamente dal capo di Giove, squarciato all'uppo da un'accetta; il quale padre, allora, si sarebbe arrogato anche la potenza riproduttiva senza essere obbligato a ricorrere a un ventre di donna.

Ci troviamo dinanzi a una tra le occorrenze mitologiche più risapute di "invidia uterina" – immagine che, a partire dall'antichità classica, non ha cessato di proietta-

¹ *Ibidem*.

² MELANIA G. MAZZUCCO, *Il museo del mondo*, Torino, Einaudi, 2014, p. 135. Il saggio, col titolo "*Le filatrici*" mettono in scena la pittura nel gran teatro allestito da Velázquez, era uscito in un primo momento su «la Repubblica» il 4 agosto 2013. Da parte sua Chiarì, all'uscita del volume, ebbe già modo di rilevare come le descrizioni interpretanti operate da Mazzucco non mi trasero a celebrare il museo, bensì l'universo della pittura: PIETRO CIRIARI, *La galliera dei desideri raccontata in 52 quadri*, «Corriere della Sera», 5 dicembre 2014.

³ PABLO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p. 210.

re i propri messaggi fino alla modernità del prometeico *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley.¹

Nel mito, pertanto, si fronteggiano due modelli – pattern che, pur accomunati dal fattore sapienziale afferente al filare-tessere-narrare,² appaiono molto diversi; il divino essendo manifestazione palese di una parabola in cui campeggia un logos in armi – lo suggeriscono altresì le prerogative di Pallade, là dove gli attributi sapienziali di un maschio guerriero risultano anteposti ad altri – mentre quello terreno e mortale, incarnato dalla nata da donna Aracne, accerta l'accamparsi di una precisa intenzionalità artistica femminile, disposta a brandire non già le armi dell'altra, bensì i media del proprio lavoro tessile, ovvero gli strumenti sapienti del narrare-scrivere su tela.³

Non è irrilevante, del resto, che le storie che le due antagoniste tessono sui loro spartiti polifonici di porpora e oro siano molto differenti. Quelle della dea descrivono dapprima l'Areopago, ovvero la collina di Marte, indi le glorie di Giunone, consorte di Giove, vittoriosa sulla regina dei Pigmei, nonché sulla troiana Antígone, trasformate l'una in gru (VI, vv. 91-92), mentre l'altra, la figlia di Laomedonte, in candida cicogna (VI, vv. 95-97). Il 'filato narrativo' della virago, insomma, è finalizzato a porre in scena i trionfi divini sulle vane ambizioni dei mortali.

Le immagini riprodotte sulla tela dalle mani di Aracne, d'altro canto, si attengono a tutt'altro registro. Esse sono un'esacerbata quanto risoluta denuncia degli inganni, delle violenze, dei ratti e degli stupri che il fraudolento Giove ha perpetrato in forme sistemiche ai danni di donne. Ecco che le storie 'intessute' di Europa, Asterie, Leda, Antíope, Alcmena, Danae, Semele, Proserpina e di molte altre mortali, insidiate e sedotte anche da altre divinità maschili, quali Nettuno, Febo, Bacco e Saturno, hanno modo di sfilare l'una dopo l'altra dinanzi agli occhi degli astanti, insediandosi in una memoria visiva (quindi narrativa) destinata a essere trådita. La trascrizione delle loro vicende, allora, che non può non offendere il legame pattuito tra cotanta figlia in armi (Atena) e il padre onnipotente (Giove), del quale altro non è che una variabile in potenza, assurge a denuncia tangibile di continui e insistenti soprusi di genere. L'ordito e la trama della tela aracnea avrebbero la colpa, inammissibile e imperdonabile per la bionda dea guerriera,⁴ di rivelare e denunciare il loro significato, tramandandolo alla memoria delle 'postere', contribuendo in questo modo a creare una vera e propria genealogia narrativa di segno femminile.

¹ Spivak, in occasione di un'analisi teorica, psicoanalitica e, assieme, nutrita di assunti ideologici, facendo del 'famaasna' Frankenstein una traccia determinante di detto snodo problematico, notava a proposito: «L'icona del ventre sublimato nell'uomo è sicuramente il suo cervello produttivo, la scatola nella testa» (GAVRILI CHAKRABORTY SRIVAK, *Una critica all'imperialismo: tre testi femminili*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, M. Giulia Fabbì, Vita Fortunati, Rita Monticelli, Bologna, CUER, 1997, pp. 105-133; 126).

² Ha osservato, da parte sua, Rigotti, assumendo in termini filosofici il filo come metafora anche narrativa che ci potrebbe aiutare a non smarirci nel labirinto dei pensieri e della nostra stessa esistenza: «Sul filo come modello per la connessione, la concatenazione e il legame tra i fatti è costruita anche l'immagine del filo degli eventi. Eventi individuali dai quali sgorga il filo del racconto, eventi collettivi dai quali si dipana il filo della storia. I quali entrambi necessitano, comunque, per fondazione e convalescenza, del filo della memoria» (FRANCISCA RIGOTTI, *Il filo del pensiero. Tesere, scrivere, pensare*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 39).

³ Tra i primi contributi dedicati al campo metaforico richiamato, evocante fin dall'antichità i nessi che sussistono tra *textus* e trama-tessuto testuale, si veda GUGLIELMO GORNI, *La metafora di testo*, «Strumenti critici», XIII, n. 38, 1979, pp. 18-32.

⁴ Così gli esametri ovidiani, all'altezza dei versi 130-133 del sesto libro: «Doluit successu flava virago | et rapti pictas, caelestia cinnna, vestes: | utique Cytorico radium de monte tenebat | ter quater Idamiae frontem percussit Arachnes» (PABLO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p. 216).

Dal momento che, come ha rilevato Beniamin in pagine riservate alla istanza del narratore e ai fattori memoriali che essa supporta rimaste giustamente celebri:

Il *ricordo* fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione. È l'elemento musicale dell'epica in senso lato. Esso abbraccia le sottospecie musali dell'epico, fra cui tiene il primo posto quella incarnata dal narratore. Esso crea la *rete* che tutte le storie finiscono per formare fra loro. L'una si riallaccia all'altra, come si sono sempre compiaciuti di mostrare i grandi narratori, e in primo luogo gli orientali. In ognuno di essi vive una Shéhérazade, a cui, ad ogni passo delle sue storie, viene in mente una storia nuova. È questa la *memoria* epica e l'elemento musicale del racconto.¹

Un passo, codesto, che pone al centro della propria 'lezione' saggistica un'immagine reticolare. E si tratta di un rifevo che Calvino, da parte sua, non dimenticherà, riportando puntualmente l'occorrenza (S, I, p. 744) tra le pagine di *Cominciare e finire* (S, I, pp. 734-753), datato 22 febbraio 1985 – uno dei manoscritti preparatori delle *Norton Lectures* che custodisce altresì la traccia della sesta lezione rimasta incompiuta: *Consistency*. Il frammento benjaminiano, infatti, viene incastonato tra alcune osservazioni dedicate alla differenza tra cornice e racconto e altre invece volte a mettere a fuoco il significato che lo 'scambio' riveste nel *Declaration*, sia in accezione narratologica che prettamente mercantile.

Del resto i rilevi benjaminiani possono aver fornito al lessico ideativo di Calvino alcune ditte di non poco conto; come mi palano confermare, ad esempio, le righe seguenti, focalizzanti le condizioni artigianali (e non già industriali) che determinano la trasmissibilità delle 'storie':

L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute. Essa si perde, poiché non si *lasse* e non si *filia* più ascolandole. Quanto più dimentico di sé l'ascoltatore, tanto più a fondo s'imprime in lui ciò che ascolta. Se è occulta dal ritmo del lavoro, porge ascolto alle storie in modo che la facoltà di rinarrarle a sua volta gli si trasmette quasi naturalmente. Questa è la *rete* in cui si fonda l'arte di narrare. Essa si scioglie oggi da ogni banda, dopo essere stata *intracciata* millenni or sono nell'ambito delle prime forme artigianali.²

E Aracne! Chi sarebbe costei? Ella è prima di tutto un'artista, una sapiente e dotta artigiana che conosce per 'filo' e per 'segno' la tradizione mitica, se la sa citare e rititi dalle mortali – una intellettuale antagonistica, insomma, dal momento che, grazie alla propria tela 'inopportuna', sfida non solo la tassonomia gerarchica che riconduce all'ordinamento divino e al logos che lo governa, ma anche gli usi e i costumi violenti imposti dal genere sessuale.

Pur speculari per perizia tessile e per 'intelligenza' artistica, Atena e Aracne, invero, non lo sono affatto per status. Pertanto la virago divina dapprima fa a brandelli la tela 'creazione narrativa' dell'altra, per poi colpire l'antagonista più volte con la spola di legno proprio sulla fronte, sede anche simbolica di una capacità intellettuale consapevole e superba di sé.

¹ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 249-250 (solo il secondo costrivo è mio, al fine di evidenziare il campo concettuale e semantico in oggetto).

² Ivi, p. 243 (costrivi miei).

Non accettando un tale affronto, Aracne, a questo punto, in segno di estrema autodeterminazione, tenta il suicidio per impiccagione,¹ ricorrendo cioè, ancora una volta, a un filo, sebbene apotropico, per sottrarsi in autonomia alla vendetta di Palade e all'ordine androcratico, sia divino che umano, che ella rappresenta. La figlia di Giove, allora, la 'condanna' alla salvezza, ma per imporle una metamorfosi orribile, che, privandola non solo della 'libera' creatività che la caratterizza ma anche del suo corpo di donna, la trasforma in orrido ragno («Vive quidem, pende tamen, improba» VI, v. 136), costretto per contrappasso a restare appeso per sempre al filo generato dal suo ventre gonfio (e non già dal suo capo).

Ecco che la maschera teromorfica della mortale è obbligata a tessere in modi ripetitivi (quindi non artistici) una tela depotenziata di senso, poiché deprivata della querelle, sia ideologica che sessuale, che si era inteso attribuire alla propria opera.

Il campo semantico relativo al mito in oggetto risulta di estremo interesse per l'immaginario narrativo e saggistico di Calvino.² Esso, infatti, chiama in causa uno dei 'paesaggi' tematologici³ più privilegiati dalla sua scrittura, vale a dire quello evocante fili, gomitoli, trame, tessuti, tappeti, reti, strati e labirinti – modelli oggettuali e figure ideali che si intracciano e si dipanano con una 'fedeltà' talmente persuasiva nelle sue pagine da prefigurano una sorta di intricato gordiano saturo di significati. Pertanto ci si dovrebbe interrogare sulle ragioni e sragioni dell'insistenza tanto martellante, quindi 'sospetta', che hanno indotto lo sguardo d'autore a calarsi nell'abisso multiforme di quell'insieme reticolare, persino camuffandolo variamente, citandolo ed evocandolo con assillo, nell'ipotesi di lavoro di riuscire, magari, a vanificarne le derive.⁴

Ma non può trattarsi solo di questo, poiché un'attrazione talmente 'fatale' e così vertiginosa è indizio eloquente anche d'altro. Essa, invero, sembra dare parola all'impulso latente di librarsi, 'appesi' sul quel vuoto, proprio come la figura del *Pendù* ne *Il castello dei destini incrociati* (Torino, Einaudi, 1973), inghiottiti ma anche finalmente svincolati dalla sua ossessione perturbante:⁵ è la fatica quasi insopportabile reclamata dalla elaborazione reiterata dell'*écriture*, quindi, che sembra denunciare, mentre formula l'istanza di un tessitore 'dannato', non avendo modo di sottrarsi alle maglie che gli impongono di tessere e disfare senza posa la sua tela. Come un novello aracnide,

¹ Circa le specularità ravvisabili nelle immagini delle filatrici Aracne, Arianna e Ananthe, tutte e tre 'impiccate' alla corda del destino, cf. Franческа Ricotti, *Il filo del pensiero*, cit., p. 173. Le svariate epifanie cui la figura di Arianna ha dato vita sia in campo letterario che artistico, dall'antichità ai giorni nostri, sono state vagliate in MAURIZIO BERTINI, SILVIA ROMANI, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2015.

² Benussi notava a proposito della rilettura 'metamorfica' delle *Metamorfosi* operata da Calvino: «La figura di Aracne acquista un senso nuovo: non è solo il simbolo della possibilità di inchiodare all'irriverenza e alla relatività morale, ma, proprio perché punita per la sua insubordinazione, riesce a diventare metafora di qualcosa altro» (CRISTINA BENUSI, *Il mito classico nel mito novecentesco. Marinetti, Sennio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, «Humanitas», n.s., LIV, n. 4, agosto 1999, pp. 554-577: 577).

³ Per quanto attiene al reticolare aderente allo scenario della Liguria mi permetto di rinviare a LEONIA CRUILLI, *Le forme del paesaggio ligure in Italo Calvino saggista*, in *Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana. Studi in onore di Mariilde Dillon Wankle*, a cura di Luca Bani, Marco Sironi, Bergamo, Lubrina, 2015, pp. 103-116.

⁴ Sulle motivazioni che spinsero Calvino a salvaguardare il lato più illuministico-habermasiano della propria soggettività, cf. ALONSO BERNARDINI, *Calvino moralista. Ovvero, restare sani dopo la fine del mondo*, «Diarco», VII, 9, febbraio 1991, pp. 37-58.

⁵ A questo proposito non posso che rinviare all'analisi riservata da Freud a Nathaniel, il noto personaggio della novella *Der Sandmann* di E. T. A. Hoffmann – emblema del nesso che ricorre tra angoscia della vertigine, in quanto pulsione suicida, e perturbazione. SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in Idem, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 267-307.

insomma, la cui icona è ben diversa dalle numinose immagini autoattribuitesi del 'mercuriale', per un verso, e del 'vulcanico', per un altro.

Notava Fraire a proposito del lavoro analitico, nel cui processo dialettico la componente creativa va a giustapporsi alla costruzione narrativa, come se sullo sfondo si stagiasse un telaio ideale – allegoria di una Penelope costretta a un indefesso lavoro, sia diurno che notturno: «Costruire e de-costruire, fare e dis-fare, tessere e sfilare, montare e smontare sono alcuni dei modi attraverso i quali indichiamo due operazioni che, solo se prese in coppia, imprimono all'esperienza umana il movimento che ne rivela l'intima vitalità».¹

Nella presente occasione non posso che limitarmi a qualche sporadico riferimento. Ebbene, si noti come il 'fantasma' multiforme di Aracne altri più volte, pur traslitterato in modi svariati già nella struggente scrittura memoriale de *La strada di San Giovanni* (1962), dove si staglia una «rete che copre la verde terra»² paterna – un dominio interamente percorribile e nominabile da cui il figlio è condannato-destinato a restare escluso. Ma eccolo ricomparire all'altezza di *Cibernetica e fantasmi*, dove appunto quella immagine, fattasi via via filo, strato, arabesco e tappeto, campeggia nelle motivazioni del narratore primitivo; proprio lui che ebbe modo di iniziare a profferire parole «per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile, dall'arabesco che nomi e verbi, soggetti e predicati, designavano diramandosi gli uni dagli altri» (S, I, p. 206) – un intrico destinato poi a implodere tra i parametri della contemporaneità. È giusto a codesta altezza che «il gioco combinatorio delle possibilità narrative sconfina presto dal piano dei contenuti per mettere sul tappeto il rapporto di chi narra con la materia narrata e con il lettore» (S, I, p. 208); dal momento che ciò che subentra è la già menzionata «rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà» (S, I, p. 210).

E una sorta di Aracne, daccapo, sembra sdoppiarsi nelle fattezze straordinarie del bassorilievo processuale e del tappeto ne *Le sculture e i nomadi* (S, I, pp. 621-622),³ là dove, in uno scenario di deserto e di sabbia, sono proprio le orme labili dei nomadi in cammino, per un verso, e il cfrario jannesiano de *The figure in the carpet*, per un altro, a 'narrare' sulla polvere del tempo l'ambiguità delle focalizzazioni e la precarietà della scrittura («Al suolo sono i famosi tappeti tessuti dai loro telai. Da secoli i nomadi scorrono per questi aridi territori tra Golfo Persico e il Caspio senza lasciare traccia dietro di sé fuor che le impronte nella polvere» S, I, p. 624).

Si vada, inoltre, a *Le città invisibili* (Torino, Einaudi, 1972) e in special modo a tre citata per eccellenza aracne, come le reticolari (*et pour cause* dai nomi di donne) Otavia, Ersilia e Zobeide – con l'avvertenza d'obbligo che il campo semantico di riferimento, qui, è operante a ogni livello, tanto da strutturare la medesima forma narrativa del testo.

O, ancora, merita un cenno Miyagi, quella sorta di terrificante 'ragna' che si annida in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Torino, Einaudi, 1979): personaggio la cui ses-

¹ MANUELA FRAIRE, *Arte del fare, arte del disfare*, «Lapis», 28, 1995, pp. 11-14; in *Lapis. Sezione aurea di una rivista*, a cura di Laura Krejdyer, Lea Melandri, Maria Nadotti, Rossella Prezzo, Paola Reddelli, Roma, manifestolibri, 1998, pp. 293-301: 294.

² ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falsetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1997, p. 9.

³ Si tratta, come noto, degli appunti inediti di un viaggio in Iran, risalente al 1975, poi raccolti ne *La forma del tempo*, ovvero la quarta sezione di *Collezione di sabbia* (Milano, Garzanti, 1984).

suaità fredda, ma prensile e risucchiante, sembra supporre appieno il lato tenuto più in ombra di un rapporto problematico con il femminile desiderante.¹

Negli anni settanta, del resto, *Se una notte rappresenta* una delle prove più persuasive dell'affanno costruttivo e, assieme, decostruttivo, evocato dai reticoli e dai grovigli apparecchiati ad arte, finalizzati da colui che scrive a divenire trappole testuali polivalenti: codesta versatilità, infatti, è la riprova che tra le loro maglie restano invischiare sia le istanze del narratore che del lettore (e, plausibilmente, anche dell'autore reale). Si consideri, ad esempio, quel suo eleggere i movimenti insistenti della lettura e della rilettura, come se i loro andirivieni bustrofedici fossero 'pratiche' da esercitare al cospetto di un telaio chimero – lo rivela persino il tu lettore all'inizio del secondo paragrafo del secondo capitolo, nel ribadire il nesso che ricorre tra interpretazione del *textus* e temporalità: «A un certo punto osservi: "Però questa frase non mi suona nuova. Tutto questo passaggio, anzi, mi sembra d'averlo già letto". È chiaro: sono motivi che ritornano, il testo è intessuto di questi andirivieni, che servono a esprimere il fluire del tempo».²

Di nuovo, non posso che accennare alle *Legioni americane*, tra le cui voci disperate si giustappongono e si alternano in *Leggerazza* i fili reali e i filamenti metaforici della scrittura, di continuo intrecciati tra loro («Poi c'è il filo della scrittura come metafora della sostanza pulviscolare del mondo») – in *Esattezza* la rete e il groppo, in *Visibilità* gli strati in frantumi, o, daccapo, in *Molteplicità*, l'esemplare intrico delle «molte storie che si intersecano»³ in quel romanzo al plurale che è *La vie mode d'emploi* di Georges Perec, come nell'insolito garbuglio gaddiano – prove, entrambe, dalle icastiche derive allegoriche, rimandanti sia al genere letterario di appartenenza, sia a un messaggio esistenziale dalle valenze necessariamente più late.

Calvino, per ritornare a *Ovidio e la contiguità universale*, legge nelle *Metamorfosi* ovidiane proprio quel «campo di tensioni» che la «compensazione dei-nomini-natura implica» (S, I, p. 907) e, soprattutto, non trascura di connettere, in allegoria, il telaio al testo: «La precisione tecnica con cui Ovidio descrive il funzionamento dei telai nella sfida può indicarci una possibile identificazione del lavoro del poeta con la tessitura d'un arazzo di porpora multicolore» (S, I, p. 907). Inoltre egli coglie appieno il significato della competizione lanciata da Aracne e, prima di lei, dalle Pieridi, osservando «La sfida agli dei implica un'intenzione irriverente o blasfema nel racconto: la tessitura Aracne sfida Minerva nell'arte del telaio e raffigura in un arazzo i peccati degli dèi libertini (libro VI)» (S, I, p. 907).

Già a cui mira il saggista, assillato dal fattore molteplicità e dalle sue epifanie difficilmente gestibili, è interpretare il testo classico come un «grande campionario di miti» (S, I, p. 908), ovvero un «grande codice» dei possibili narrativi:

le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l'insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura: con tutta la forza d'immagini e di significati che esso convoglia, senza decidere – secondo l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili. Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione, che s'affollano e spingono

¹ Calvino ha dedicato alcune note di singolare interesse al linguaggio, al silenzio e al mito, in relazione alla nozione di erotismo, nell'intervento, risalente al 1969, *Definizioni di territori: l'erotico (il sesso e il riso)*, raccolti in *Una pietra sopra* (S, I, pp. 261-265).

² ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falsetto, vol. II, Milano, Mondadori, 2001, p. 634.

³ *Ibidem*, *Legioni americane*, cit., p. 27.

per incanalarsi nell'ordinata distesa dei suoi esametri, l'autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto e ignoto. (S, 1, p. 908)

In questa immagine ovidiana, tesa ad arrogarsi la pienezza turbinosa del narrabile e dello sconfinato macrotesto che implica, Calvino si sarebbe anche riconosciuto, scondando tuttavia la propria inquietudine, ansiosa di totalità, tra le maglie di un telaio araneo, sapiente sebbene infido.

icrotti@univie.it

ABSTRACT

Accanto alla coppia mitica più nota, afferente alle figure di Mercurio e Vulcano, in Calvino saggista e narratore compare un altro indicativo mitologema, tutto al femminile, suggerito dalle immagini dialettiche di Aracne e di Atena. Il presente contributo è dedicato alle loro molteplici epifanie e al campo semantico del reticolare che individuano – un ambito che dialoga a distanza ravvicinata con alcuni tra i nuclei problematici più indicativi della riflessione sulla scrittura e sul suo messaggio intellettuale.

Next to the best known legendary couple, inspired by Mercury and Volcano, another revealing, all-feminine mythologem features in Calvino the essayist and novelist, one that is suggested by the dialectic images of Arachne and Athena. This paper is about their multiple epiphanies and the semantic field of the web they outline – a dimension that talks closely with some of the most suggestive problematic cores of his reflection on writing and its intellectual message.